

Dossier:

**Territorialidad
y escritura en
la literatura y el arte
contemporáneos de
América Latina.**

DIRECCIÓN

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

COMITÉ EDITORIAL

Roxana Patiño. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Claudio Díaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Nancy Calomarde. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Olga Beatriz Santiago. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

COMITÉ ACADÉMICO

Danuta Teresa Mozejko. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

María Teresa Dalmasso. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Enrique Abel Foffani. Universidad Nacional de La Plata, Argentina

Raúl Héctor Antelo. Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

María Elena Legaz. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Ramón Cornavaca. Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Carmen Perilli. Universidad Nacional de Tucumán, Argentina

Manuel Ramiro Valderrama. Universidad de Valladolid, España

Elvira Narvaja de Arnoux. Universidad de Buenos Aires, Argentina

ENCARGADAS DE DOSSIER EN RECIAL N° 12

Nancy Calomarde (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Florencia Donadi (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

REVISORES EN RECIAL N° 12

Graciela Ferrero (Facultad de Lenguas, UNC)

Marcos Antônio Alexandre (Fac. Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)

Claudio Díaz (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

María Elisa Zurita (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Miguel Koleff (Facultad de Lenguas, UNC)

Alicia Rubio (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Roxana Patiño (Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC)

Teresa Basile (Universidad Nacional de La Plata)

César Salgado (UT en Austin, EEUU)

Nanne Timmer (Universidad de Leiden, Holanda)

EDICIÓN TÉCNICA

Mariana Valdez

Carina Santiago

INDICE RECIAL Nº 12

DOSSIER

Territorialidad y escritura en la literatura y el arte contemporáneos de América Latina

Presentación. Constelaciones territoriales en la literatura y el arte contemporáneos de América Latina

Nancy Calomarde y Florencia Donadi

Territorio no es objeto

Raúl Antelo

Disonancia afrocubana: Amadeo Roldán y John Cage

Julio Ramos

La identidad en disputa

Fernanda Libro

Hacia la montaña sagrada: representaciones de la tierra misteriosa en la literatura argentina

Javier Mercado

Sarmiento: un pensamiento geobiopolítico

César Luis Correa

Patricia Osses e as fantasmagorias do literário em J. L. Borges

Josimar Ferreira

Série Heliotapes: Haroldo de Campos e Hélio Oiticica – conversações *in progress*

Carolina Votto

Incursión en algunas territorialidades borgeanas

María Elena Legaz

Ficciones territoriales

Nancy Calomarde

Historias de fantasmas y contagios. *Nueve noches* de Bernardo Carvalho

Florencia Donadi

TEXTOS COMPLEMENTARIOS AL DOSSIER

Objetos desterritorializados. Notas sobre una colección

Silvana Florencia Santucci

Impresiones sobre *Hábitat de Elian Chali*

Amilcar Cantoni y Florencia Rossi

Fragmentos de una trama ambivalente

Marcelo Silva Cantoni

***Tierra blanca. Los zapatos de Elvin* (notas sobre el refugio)**

Julio Ramos

Cuando los tiempos se sublevan: acción política y resistencia en las fronteras de Europa

Santiago Esteso Martínez

Un pequeño grito en la garganta

Ahmel Echevarría. Fotografías de Cirenaica Moreira

Longe. Estado indefinido

Lela Martorano

Invasores

Marta Aponte Alsina

La lista del cubo; A medianoche y Como un gato

Ahmel Echevarría

ENTREVISTAS

Ahmel Echevarría: diálogo desde su obra

Katia Viera

Hablar sobre el vacío: conversando con Eduardo Lalo

Florencia Rossi

El estilo incorruptible. Entrevista a Abelardo Castillo

Nicolás Jozami

RESEÑAS

Escrituras, territorios y el revés de los textos.

Magdalena González Almada (Comp.) *REVERS(ION)ADO. Ensayos sobre narrativas bolivianas.* Por Constanza Clerico

Cienfuegos, capital del mundo: el gesto desterritorializador.

Marcial Gala. *Sentada en su verde limón.* Por Julieta Kabalin Campos

Ariela Schnirmajer. *Ciudades, retazos ardientes: la cuestión social en las escenas norteamericanas de José Martí.* Por Rocío B. Casares

ARTICULOS DE TEMÁTICA LIBRE

El libro como un pueblo fantasma. Mario Bellatin

Carmen Perilli

Luiz Ruffato y la modernidad como infierno

Miguel Alberto Koleff

Babieca Pelas Eras: adaptação e ideologia na narrativa de *El Cid*

Daniel Augusto do Nascimento Batista

Aproximación al desarrollo del acto de habla de la petición a través de un estudio de caso.

Rosberly López Montero

Los viajes de *Pereira*: política y literatura en la novela de Antonio Tabucchi

Christian Escobar-Jiménez

DOSSIER

TERRITORIALIDAD Y ESCRITURA EN LA LITERATURA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEOS DE AMÉRICA LATINA

CONSTELACIONES TERRITORIALES EN LA LITERATURA Y EL ARTE CONTEMPORÁNEOS DE AMÉRICA LATINA

Nancy Calomarde* y Florencia Donadi*

El “giro territorial” (Calomarde: 2017) que exponen la literatura, la teoría, la crítica y el arte contemporáneos vuelve visible el quiebre con los paradigmas que proveyó la modernidad para pensar los territorios. Al mismo tiempo, ese giro visibiliza la conflictividad de los escenarios del presente y nos coloca en el ambiguo horizonte de una experiencia territorial abierta, expandida y omnipresente pero también clausurada, surcada por muros y férreos controles aduaneros, en una frontera donde se juega la vida (y la muerte). Así entendido, este oxímoron de la espacialidad contemporánea se vuelve forma (estética), escritura de un modo de habitar y registro performático de un mundo “espacializado”, atravesado por una hiperconciencia del *topo*. El incremento y diversidad de procesos migratorios y las experiencias de espacialidad múltiple que concita nuestro presente, impone otro modo de percepción regido por la virtualidad y la multidimensionalidad. Este *sensorium* amplificado reclama otro “reparto de lo sensible” (Rancière, 2009: 34) y atraviesa la reconfiguración de la producción estética en tanto concepto y en tanto forma.

No parece imprevisible que, en este contexto, la preocupación por la territorialidad cobre cada día mayor vigor en las ciencias, las artes, la teoría, la crítica y la política, ni que la noción haya venido exponiendo su insuficiencia. Si revisamos las principales operaciones de la crítica literaria latinoamericana –al menos desde su configuración moderna, en la segunda mitad del siglo anterior– podemos observar la presencia de una extensa biblioteca que concibió al espacio literario como una categoría retórica, subalternizada a un esquema general de movimiento o escuela. Así, puede aparecer como un escenario (Realismo), como una proyección de la subjetividad (Romanticismo) o como un dispositivo estético relativamente autónomo que proyecta una *poiesis* (Modernismo o las vanguardias). Por el contrario, en la perspectiva de nuestras

* Doctora en Letras, Profesora Adjunta de Literatura Latinoamericana II (UNC) e Investigadora del CIFYH.. [nancycalomarde@yahoo.com.ar]

* Licenciada y Profesora en Letras Modernas. Doctoranda en Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba. Becaria de CONICET. [florenciadonadi@gmail.com]
Enviado 06/07/2017. Aceptado 31/07/2017

investigaciones actuales y en la que procuramos adoptar en el armado de este *Dossier*, no imaginamos territorios absolutamente exteriores al sujeto (ni proyecciones posibles) sino procesos de construcción y deconstrucción de experiencias de territorialidad; vale decir, de una performance que involucra la dimensión procesual, dinámica y creativa de las subjetividades en contacto abierto con el mundo. Esas experiencias se vuelven forma imagen/rastro/resto en la escritura, inscripción de la imagen en su deriva espacial, en su carácter de ficción territorial.

En una hiperbólica serie que podría trazarse dentro de la tradición occidental desde la *Odisea* (y sus reescrituras) a los mapas borgeanos (tan expandidos como el mismo territorio), advertiríamos que las nociones metáfora de escritura y territorio exhiben una genealogía crítica y teórica de apareamientos y dependencias. Es esa genealogía la que revisitamos con el afán de promover una reconstrucción del archivo y un giro desde la mirada de una epistemología poética. La serie otra podría abrirse con la contraseña deleuzeana: “Escribir no tiene nada que ver con significar sino con deslindar, cartografiar incluso futuros parajes” (Deleuze y Guattari, 2006:11) como advertencia a considerar que el proceso de escritura se produce en una relación de contigüidad creativa entre los imaginarios territoriales (colectivos, plurales) que funcionan en el archivo común y las experiencias de territorialización /subjetivación a las que abre el proceso de producción de un texto-obra. Es por esas razones que consideramos que si bien espacio, lugar, territorio, mapas, cartografías, paisaje, naturaleza han sido nociones muy reelaboradas, se trata ahora de eludir el sesgo de “lo dado” en la consideración del espacio literario porque “territorio no es objeto”, según afirma Raúl Antelo en este mismo Dossier. Se trata de pensar territorialidades desde un espacio dislocado, valga el oxímoron: no ya como un dispositivo conceptual ni material sino como un mapa de la subjetividad en tanto proceso de demarcación de zonas de sentido y de inscripción de modos de habitar el mundo. En suma, se trata de una grafía que configura el recorte aleatorio del espacio donde se ponen en juego las creencias, los valores, los consensos, lo individual y lo colectivo. Hacer un mapa y no un calco, advertía Deleuze, y hacer un atlas y no un mapa, Didi-Huberman. Entre esos mapas desbordados y estos atlas de la yuxtaposición y dislocación se abre un espacio teórico y poético para ensayar nuevas ficciones territoriales. De este modo, la experiencia territorial de la contemporaneidad inscribe una serie como *grafo-performance* que elude y cuestiona la lógica (historicista) de los diseños y los contenidos ideológicos de la demarcación.

Desde esta perspectiva podemos armar un archivo crítico para poner en diálogo las escrituras más recientes. Si Deleuze ha reflexionado acerca de esa idea de territorio como proceso que interpela no solamente al espacio físico sino más bien a una idea de territorialización de la existencia, el armado de mapas de sentido en los cuales se juega la construcción de las subjetividades, las comunidades y el modo de habitar; Nancy, en cambio, expone su negación, su abertura, exhibe la condición de abismo que convoca el territorio, y la percepción de lo que no es. En sus palabras:

Un nuevo punto de partida de la creación: *Nada* que se separa o que deja sitio o que da lugar a *algo*. Los *lugares* están deslocalizados y puestos en fuga por un espaciamiento que los precede y que, solamente más tarde, dará lugar a lugares nuevos. Ni lugares ni cielos ni dioses: por el momento es la

declusión general, más todavía que la eclosión. La declusión: desmontaje y desamplaje de cancelas, cercas y claustros. Deconstrucción de la propiedad, la del hombre y la del mundo (Nancy, 2008: 228)

De este modo, el espacio es la nada y también el desborde, una abertura que a partir de *topoi* –topos y tropos del pensamiento– se percibe como salida de sí de la existencia, hacia la coexistencia (o la comparecencia). En ese entre-lugar los cuerpos, las figuras y lugares se confunden en su literariedad y metafóricidad como un umbral que afecta la noción misma de existencia porque “El hombre es eso que se espacia y que acaso jamás habita en otro lugar que en ese espaciamento, en esa arrealidad de su boca” (Nancy, 2007: 183).

Vale recordar, por otra parte, que Deleuze y Guattari en *Mil mesetas* ya habían repensado los vínculos entre territorialización y escritura a través de a la noción de rizoma. De modo tal que lo rizomático –en tanto que opuesto a raíz– remitiría a una lógica no genealógica y antimimética, dominada por la conexión, heterogeneidad y la multiplicidad, una ruptura a-significante, principio de la cartografía y calcomanía: “Todo rizoma comprende líneas de segmentariedad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar” (Deleuze, 2006:14)

En este desarrollo, el proceso de desterritorialización y reterritorialización se presenta a través de una serie imbricada en un sistema de relaciones-otro que elude la lógica causalista y se asienta en contigüidades, rupturas y fugas:

Al mismo tiempo se trata de algo totalmente distinto: ya no de imitación, sino de captura de código, plusvalía de código, aumento de valencia, verdadero devenir, devenir avispa de la orquídea, devenir orquídea de la avispa, asegurando cada uno de esos devenires la desterritorialización de uno de los términos y la reterritorialización del otro, encadenándose y alternándose ambos según una circulación de intensidades que impulsa la desterritorialización cada vez más lejos (Deleuze y Guattari, 2006: 37)

Esta reflexión rompe con la política de materialización espacial, en la medida en que las territorialidades dejan de ser contenido y objeto porque su construcción opera desde la emancipación de las series de atribuciones, de las significaciones fijas y miméticas para sustituirlas por otro registro: plusvalía, devenir y aumento de valencia en la fuga.

Entre la negación y la afirmación constructiva de la territorialidad, cada texto interroga formas no predeterminadas, imagina modos de vivir en un espacio fracturado, relocalizado o dislocado y violentado en la ficción global. Abrir y convidar a entrar en los textos, imágenes y afectos que convoca/reúne el Dossier que presentamos significa embarcarnos, o al menos dejarnos seducir en una constelación.

En el año 1961 John Cage escribe su pieza denominada *Atlas Eclipticalis*, en cuya composición utilizó mapas de estrellas y constelaciones.¹ Contrapartida de *Winter music*, el *Atlas Eclipticalis* encuentra su clave en el atlas de constelaciones de Becvar para trazar los tonos de su composición musical. Cage utilizó el azar deliberado para producir un calco de las estrellas sobre la partitura. Los trazos en el mapa determinaban asimismo la ubicación de los eventos orquestales (a los que llamaba ‘constelaciones’) en el tiempo de la composición (Prittchett, 2000). Ahora bien, este modo de presentar tonos, como eventos en un tiempo sucesivo, destierra, al menos, en este caso, la simultaneidad. Si bien refuerza la expansividad espacial ilimitada de una constelación, implica una atemporalidad, un estar fuera del tiempo, que se fija en una imagen galáctica como la de quien mira hacia el cielo en una noche cuajada de estrellas.²

John Cage había sido estudiante en el Black Mountain College (institución educativa experimental en Carolina del Norte), donde impartían clases Josef Albers y su esposa, Anni Albers. Es notable que en el período que va desde 1948 y hasta 1962, Josef Albers, pedagogo, artista y teórico del arte, produjo su serie *Structural Constellations*, en su búsqueda de “máximo efecto y medios mínimos” (Fox Weber, 2014).³ Estas constelaciones, especialmente las de la década del ’60, se diferencian de la constelación de Cage en que, a pesar de la inmovilidad propia del medio pictórico, la tridimensionalidad moviente y las conexiones abiertas generadas por las líneas devuelven la temporalidad a la constelación que, considerada en sus características generales, conecta tiempos disímiles, pues estrellas que están a años luz de distancia son percibidas como en un mismo plano, y espacios disímiles, pues podemos contemplar las mismas constelaciones en diferentes regiones del globo. La mayoría de los cuadros que componen la serie *Constelaciones estructurales* produce un efecto de simultaneidad pues la tridimensionalidad se enfrenta con el delineado de objetos que no existen en la realidad, devolviéndolos a lo plano, es decir el volumen tridimensional que los puntos constelacionales unidos en líneas arman, como saliendo hacia afuera del cuadro, se aplanan posteriormente con la fuga de ciertas líneas que dejan espacios vacíos y volúmenes imposibles o inexistentes que nos desplazan nuevamente a las dos dimensiones; es allí cuando el tiempo ingresa en el cuadro que, entonces, palpita en un movimiento afuera-adentro. Estas constelaciones proponen el trabajo con el espacio como marca. En ese sentido, nos recuerda Raúl Antelo, en el artículo aquí incluido, “Territorio no es objeto”:

¹ “To compose this piece, Cage used the Atlas Eclipticalis 1950.0 (an atlas of the stars published in 1958 by Antonín Becvár [1901-1965], a Czech astronomer), superimposing musical staves over its star-charts.” http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=31

² Esta búsqueda de John Cage se aproxima de las teorizaciones de Roland Barthes sobre lo Neutro. Sin embargo, el teórico francés le realiza severas críticas a las búsquedas del americano. Sería posible, sin embargo, aproximar esa fijación constelar que se practica en *Atlas Eclipticalis* a la búsqueda del *satori* Zen, como el “súbito desembocar en el vacío” (Barthes, 2003: 357) o como acceso de incandescencia del momento en su pura excepción (356), de suspensión, congelamiento, atemporalidad. Esta interpretación se sostiene en el conocimiento de Cage, nos dice Barthes, de las filosofías de Oriente, especialmente del Zen (más que del Tao), a través de Suzuki (365, las traducciones del portugués son nuestras).

³ Fox Weber menciona que entre los estudiantes y visitantes del Black Mountain College se encontraban “el pintor y artista gráfico Robert Rauschenberg, el bailarín y coreógrafo Merce Cunningham, el poeta Robert Creeley, el director y productor de cine y de teatro Arthur Penn, el compositor y artista John Cage y el arquitecto e inventor Buckminster Fuller, entre otros.” (17).

(...) el concepto de territorio presupone ciertamente el de espacio, pero no consiste, absolutamente, en la delimitación objetiva de un lugar geográfico preciso. En efecto, Deleuze y Guattari nos han mostrado que el territorio no es anterior a la marca cualitativa; al contrario, es la marca lo que produce un territorio. Tampoco las funciones en un territorio son fundantes; presuponen una expresividad que decanta territorio. Por lo tanto, la territorialización es el acto mismo del ritmo hecho expresión o componentes de medios tornados cualitativos y, en ese sentido, el territorio sería el efecto mayor del arte. (Antelo)

El autor también nos recuerda que Macunaíma, el héroe sin ningún carácter, acaba transformándose en una constelación, la Osa Mayor. El espacio literario se convierte en la escritura celeste. Pero, además, expresa una suerte de inversión del sur en el norte – pues Macunaíma es un héroe de las mitologías de pueblos de América y la Osa Mayor una constelación del hemisferio Norte. Cristalizaría entonces el viaje simbólico y real, la reterritorialización constelacional operada en el norte (léase la academia, las instituciones, los museos...) de procesos artísticos que en las tierras del sur han pasado ya por otras mediaciones e hilvanamientos territoriales, como los del nacionalismo. Esto es lo que Julio Ramos, en su artículo “Disonancia afrocubana” señala en otras palabras al recordarnos la importancia de Amadeo Roldán para los experimentos y construcciones rítmicas de John Cage, hacia la década del '40. “El concierto de Cage en el MOMA [en 1943, en Nueva York presentando las *Rítmicas* de Roldán] fue un punto de enlace o de intersección transcultural que incita a repensar la relación entre estética e inscripción racial en las divergentes poéticas de la modernidad” (Ramos). Desentramar las contradicciones profundas que contiene el afrocubanismo –como instancia de nacionalismo cultural y musical–, “cultura local” reapropiada mediante operaciones transculturadoras (Rama) para formar parte de una “cultura universal”, será el propósito de las disquisiciones y las atinadas presentaciones de Ramos. Se trata de un gesto que se repite y cuya constelación merece ser entendida no sólo en términos de lo que brilla, sino de lo que ha permanecido olvidado u ocluido.

Esa trama que une la escritura como urdimbre y tejido, líneas que se entretajan, que van y vienen, fue asimismo a lo que Anni Albers se dedicó. Seducida tanto como Josef por la cultura mexicana pre-hispánica –especialmente la arquitectura de Oaxaca del Templo de Mitla– y del Perú, y los quipus, que unen arte y escritura, produjo tejidos inspirados en esas tramas: “Ancient Writing” (1936) o las diversas series que releen/reinterpretan las grescas de Mitla. Josef se deslumbró ante los colores y los patrones simétricos de Mitla, leyéndolos como arte abstracto, esos medios mínimos de su deseo y su trabajo. En 1940 realiza su obra “To Mitla”. La serie “Adobes” también encuentra sus colores en el arte pre-colombino.

En su conferencia “La honradez en el arte” (1937),⁴ Josef Albers propone a la audiencia el análisis de “algunos retratos de Goya, luego unas fotografías de elementos

⁴ Conferencia inédita impartida en la Graduate School of Design de Harvard, Robinson Hall, el 11 de diciembre de 1937. Algunos textos inéditos de Josef Albers han sido publicados en el Catálogo de la exposición “Josef Albers. Medios mínimos, efecto máximo”, realizada entre el 28 de marzo y 6 de julio de 2014, en Madrid, publicado por la Fundación Juan March.

escultóricos indios mexicanos (ornamentos); no tocaré, a propósito, su lado histórico, pero espero que consigamos establecer una estrecha conexión entre esas obras de arte y los problemas del arte moderno”. Albers enfoca las supervivencias del arte mexicano y valora sus características. Esa supervivencia de lo pasado en lo presente, o activar para el presente exploraciones consonantes realizadas, no implica una mera construcción de una “tradicción”, pues esas manifestaciones son vistas con otros ojos y según otra concepción: los de la confluencia de tiempos y, por ende, la posibilidad de hacer irrumpir un evento disímil en lo contemporáneo, que se vuelve, por eso mismo, profundamente tal, al instalar en el corazón de lo moderno, la arritmia o los tiempos otros que lo habitan.

Escritura y viaje, trayecto, espacio –etimológicamente, lo que separa entre dos, el vacío, nos dice Antelo– y parataxis –lo que une al separar– se entretrejen, como señala Haroldo de Campos en sus *galáxias* o Augusto de Campos en su “Pulsar”⁵ (por mencionar sólo un caso más evidentemente constelar), remitiéndonos nuevamente al hueco, al agujero negro, al vacío, que son esos espacios entre las líneas imaginarias de la constelación. Así, ésta no sólo ha de ser pensada como el dibujo entre los puntos brillantes, sino en el umbral de lo que, opaco, no brilla y permanece ausente, lo que sería su modo de presencia.

Asimismo, en muchos textos Josef Albers hizo hincapié no sólo en lo visual, que se encuentra “supervalorado” sino en lo manual del trabajo artístico.⁶ Lo que Albers llama “el sentido del material” se consigue con las “yemas de los dedos” (224). Entra en este juego lo táctil y la manipulación manual-corporal-experiencial que la única atención a lo puramente visual –si es que eso es posible– desconsidera. Lo táctil sería aquí lo ausente-presente de la visión, otorgándole movimiento –pendular como el del acento en la poesía de Augusto– a la constelación, movimiento que no consiste en el tiempo sucesivo, en la linealidad histórico-cronológica sino, utilizando palabras de Helio Oiticica, en *singultaneidades*: simultaneidades singulares que hacen surgir tiempos heterogéneos, heterocronías y heterotopías.

La huella mallarmeana se hace evidente, rápidamente, en este punto. Las reflexiones sobre las constelaciones del azar necesario para la poesía y el poema, la deconstrucción de la autonomización de éste como espacio cerrado y “sistema”, así como la producción de otros regímenes de lectura posibles a partir de la constelación lanzada de la palabra y

⁵ El texto del poema concreto de Augusto de Campos, de 1975, dice: “Onde quer que você esteja/Em Marte ou Eldorado/Abra a janela e veja/O pulsar quase mudo/Abraço de anos-luz/Que nenhum sol aquece/E o oco escuro esquece”. Se evidencia el carácter constelacional al visualizar la organización del poema en espacio, que es el espacio celeste, en una coincidencia buscada entre forma y contenido.

⁶ En uno de sus escritos, titulado “La enseñanza del arte como educación creativa”, de 1934, Josef Albers hace hincapié en esos dos aspectos: táctil y visual, a la vez que asemeja el arte al lenguaje y la escritura: “Aprendemos a observar de forma controlada y estudiamos sistemáticamente acortamientos, intersecciones e interrelaciones de la tectónica y del movimiento, la proximidad y la lejanía. Por lo que respecta al acto visual (comparable al pensar que precede al hablar), primero hay que aprender a ver la forma y, en concreto, como fenómeno manifiestamente tridimensional. Por lo que respecta al acto manual (comparable con la actividad lingüística), se trata de conseguir que la mano se doblegue a la voluntad de quien comunica. Para ello comenzamos todas las clases de dibujo con ejercicios técnicos generales: medir, dividir, evaluar, ritmo de dimensiones y de forma, ejercicios de disposición, modificaciones de la forma. Y nos servimos deliberadamente de la sensibilidad motora.” (Albers, 219-220) Las conferencias que entre fines de 1934 y comienzos de 1935 profiere Albers en La Habana también enfocan esta doble cuestión. Una de ellas se titula “Experiencias táctiles y ópticas: trabajo constructivo”.

la letra –y a menudo más allá de ella– son preocupaciones comunes de los autores que caminarán por estas páginas.

Algunos años después de la composición de Cage y Albers, aún en la década del '60, Haroldo de Campos comenzaba a elaborar sus *galáxias*, “un libro de viajes donde el viaje sea el libro” (2011 [1984]) e intercambiaba cartas, conversaciones y experiencias semejantes con Hélio Oiticica, durante su residencia en Nueva York. *Galáxias*, que comenzó a ser escrito hacia 1963, es un libro sobre el libro, porque “el ser del libro es el viaje”, “un libro ensaya el libro” y “todo libro es un libro de ensayos de ensayos del libro” y por eso está en un constante comienzo y recomienzo, no concluido, abierto.

Michel Butor en “Le voyage et l’écriture” (1972) se centró en ese vínculo entre viaje y escritura, y también entre viaje y lectura, como pretendía el mismo Haroldo de Campos, haciendo de la obra, además, una instancia de participación activa del lector y, por ende, viaje conjunto. Butor, que en su artículo, pero también en sus novelas, instaura al viaje casi como un contenido antropológico que se sublima en escritura o bien se expresa en una intensa interdependencia de esos conceptos, al proponer lúdicamente una *iterología* y un *arte del viaje*, desplaza el *términos*, el punto de llegada, y es más bien el proceso –una errancia originaria y bárbara (por fuera del *limes* romano)– convergiendo hacia lo inacabado de una instancia siempre penúltima del viaje y de la escritura y su correlato –la lectura– que se pone de relieve. Coincidentes a este respecto son las preocupaciones de Barthes por esos años. Recordemos *S/Z* (1970) y su ensayo sobre “Escribir la lectura” (*El susurro del lenguaje*), ya posteriormente. Sin embargo, adquiere, asimismo, importancia –algo que aparecerá tempranamente en *Variaciones sobre la escritura* (1973)– la materialidad del trazo, la huella, la marca. Afirma Barthes respecto del escribir:

Hoy en día, veinte años más tarde, mediante una especie de remontada hacia el cuerpo, quisiera acercarme al sentido manual de la palabra, lo que me interesa es la “scripción” (el acto muscular de escribir, de trazar letras): ese gesto por el que la mano toma una herramienta (punzón, caña, pluma), la apoya sobre una superficie, avanza apretando o acariciando, y traza formas regulares, recurrentes, rítmicas... (87).

De modo semejante, al escribir, el viajero marca el lugar de su paso y se vuelve lícito, permitido y necesario trabajar esa marca, que es el libro. Si la lectura es travesía siguiendo las marcas de un dedo que escribe manchando con tinta o aceite la blancura de la hoja, la escritura es una travesía aún más intensa, dibujando sobre la superficie, en su espesor, un signo estable, una gramática que restituye el trayecto (Butor, 1972: 18-19). Una idea semejante describía Barthes:

El soporte de la escritura, la cosa sobre la que se escribe [es la] sustancia [que] se pone debajo de la mano, igual que el suelo se pone debajo de los pies de quien camina; y ese contacto de la piel con la materia no puede

resultarle indiferente al sujeto; éste experimenta fatalmente su cuerpo (Barthes, 1973: 130).

El acento es puesto en el gozo y el placer del cuerpo –que en textos posteriores sería ahondado– y en lo inacabado, lo inconcluso –como su preparación para la novela– acercándose en ello al viaje y a la errancia primitiva: la horda se desplaza libremente, aísla puntos de referencia, jalona su espacio e inscribe sus tumbas: esa es la escritura de su territorio, lo que lo fija o, al menos, hace de la existencia misma una raya, una línea que se espera indeleble.⁷

No entraremos aquí en las tipologías de viajes que Butor elabora, cuyos ejemplos más interesantes están en el *entre* que tejen: entre el salir y llegar (sin retorno), o entre el partir y retornar (retorno circular, en que importan más los puntos intermedios y desvíos).

Las fotografías de Lela Martorano en “Longe, estado indefinido” inscriben en la fotografía ese *entre*, entre paisaje exterior y paisaje interior. El acto de ver es afectado por la distancia, la *lejanía*, la posibilidad de cualquier pertenencia. La fotografía obtura una escritura de la memoria que, como ésta, es falible: son las rayas, las heridas practicadas sobre la propia superficie fotográfica.

Remarcamos, sin embargo, la idea de trayecto, que debería devolvernos a la constelación que estas escrituras figuran.

La experiencia de escritura de *Galáxias* será parte fundamental del intercambio que Haroldo de Campos –y también su hermano, Augusto– mantuvieron con Hélio Oiticica, especialmente en la concepción y elaboración de la enciclopedia portátil a la que el artista da comienzo durante su autoexilio en Nueva York –eran años de dictadura en Brasil. Esa enciclopedia, obra inconclusa también, fue denominada por el mismo Oiticica “Newyorkaises ou Conglomerado”, y concebida, como explica Carolina Votto en su artículo “Série Heliotapes”, empleando un método constelacional que nos remite al trabajo benjaminiano de los *Passagen Werk*, el *Libro de los pasajes* y su montaje crítico.

⁷ Cuando acercamos el viaje como contenido antropológico a la escritura, en Butor, nos referimos a la supervivencia que el autor encuentra tanto en la escritura como viaje así como en los vínculos entre ambas categorías de la errancia o el nomadismo primitivos (mencionados por el autor como “bárbaros” en relación con los romanos) y sus posteriores instancias de inscripción que funcionan como escrituras, pues el espacio recorrido puede ser definido como espacio de lectura. El autor lo deja entrever al mencionar el siguiente “proceso”: los pueblos cazadores seguían huellas de los animales, los pastores los signos de la vegetación, durante la trashumancia se reconocían puntos de referencia, se aislaban nombres y se los sacralizaba, así, el espacio deviene una página y dejamos en ella nuestra huella. En una dirección semejante, Barthes reconoce esas supervivencias en la escritura como gesto -partiendo de la hipótesis de una escritura desvinculada de la oralización de una lengua y de la comunicación- y en la escritura, en sentido amplio, como inscripción, que habilitaría el pasaje incesante entre regímenes heterogéneos: dibujos, letras, trazos, imágenes y que no necesariamente implica uniformidad u homogeneidad combinatoria, supervivencia de ideogramas, pictografías e inscripciones radiales (a partir de las cuales se distinguiría a posteriori el paradigma y el sintagma).

José Emilio Burucúa señala que la noción de constelación en Benjamin aparece por primera vez en las “cuestiones preliminares” de *El origen del drama barroco alemán*:

Las ideas son a las cosas lo que las constelaciones son a las estrellas. Esto quiere decir, antes que nada, que las ideas no son ni las leyes ni los conceptos de las cosas. [...] Mientras que los fenómenos, con su existencia, con sus afinidades y sus diferencias, determinan la extensión y el contenido de los conceptos que los integran, su relación con las ideas es la inversa, en la medida en que la idea, en cuanto interpretación objetiva de los fenómenos (o, más bien, de sus elementos) determina primero su mutua pertenencia. (Benjamin en Burucúa, 2003: 8)

Burucúa pone de relieve la dimensión de historicidad que el propio Benjamin reivindica para esas configuraciones-constelaciones y para cada uno de sus puntos. No se trata de proponerlas como una dimensión abstracta y una mera construcción intelectual, sino de contemplar en ellas la “perspectiva histórica, sea en dirección al pasado o al futuro” entendiendo cada signo en su producción, pero asimismo en su “reproducción y reapropiación cambiante en el devenir” (Burucúa: 8), es decir, pensarlos en su rebotante vida presente (algo que Warburg conceptualizaría como “Nachleben”). Esa historicidad (que no es historicismo) es ese movimiento plástico que Albers inserta en la constelación (en el plano) y es, asimismo, el movimiento que realiza al releer el signo del arte mexicano pre-hispánico. Esa historicidad produce chispazos a partir de la reunión del tiempo del Ahora con el del Otrora en esa constelación que, entonces, nos permite captar la imagen de lo que, se otro modo, se fuga. Es contemporizar a Albers en Mitla y a Mário de Andrade en el Amazonas y escribiendo *Macunaíma*. La constelación aquí propuesta, sin embargo, no se acerca a la reinterpretación que hiciera Adorno de ese concepto al proponer que toda inmanencia (interna, individual) se expresa como objetividad histórica sedimentada a la que se ha de hacer consciente para transformarla, si se quiere, que manifiesta los pares oposicionales externo/interno, universal/individual y define por faltas, ausencias, progresos o repliques. El concepto de constelación benjaminiano deja oír lo simultáneo, la sensibiliza a las porosidades y, también, encuentra la barbarie en el progreso. No es un modelo, en todo caso es un método o un paradigma, tal como lo concibe Agamben (2010).

Sobre lo simultáneo y lo poroso, escribió Benjamin en lo que podríamos llamar sus crónicas o miniaturas (*Dirección única, Denkbilder*). Recordemos el Nápoles donde afuera y adentro nunca se distinguen completamente, se está afuera y adentro al mismo tiempo, se está en un tiempo y en otro, se ve y se es visto, como en las constelaciones:

CIELO. En sueños salí de una casa y alcé la mirada al cielo nocturno. Un violento resplandor emanaba de él. Pues, al estar constelado, las figuras según las cuales se agrupa a las estrellas se hallaban ahí, físicamente presentes. Un León, una Virgen, una Balanza y muchas otras, compactos

cúmulos de estrellas, miraban fijamente hacia la Tierra. De la Luna, ni trazas. (Benjamin, 1987: 68).

El Nápoles que Benjamin describe se despliega en la porosidad que impide delimitar, pues “nada se termina ni se concluye” (2011: 27), cuya presentación espacial más evidente es la proliferación de construcciones, la arquitectura que no separa público y privado, que “evita lo definitivo, lo acuñado” (26), expresión de la simultaneidad que seduce y sorprende al caminante-narrador. La música y la “magia atmosférica en forma de cohetes que imitan dragones” subrayan la presencia constante y la vida que bulle en cada punto de la ciudad. Y el cielo explota en colores que superan a la “pompa telúrica”, entre el cielo y la tierra, las calles de Nápoles que parecen galerías de tránsito y mercancías de todo tipo. La ciudad entreverada. Los fragmentos de “Moscú” presentan descripciones afiladas de los cambios que se vivencian en el día a día. Dos conceptos-imágenes (Benjamin destaca la “nueva óptica que se adquiere” en Rusia) nos interesan aquí: la noción de *remonte* y la superposición de tiempos y espacios: en puntos oscuros u ocultos de la ciudad se esconden aldeas. En Moscú “todas las ideas, todos los días y todas las vidas parecen estar puestos sobre la mesa de un laboratorio”, es un “método de ensayo” que Benjamin llama *remonte* o renovación, es un “método ruso” (46). “En esta pasión imperante hay tanto una voluntad ingenua para el bien como una curiosidad y un jugueteo desmesurados. Se trata de uno de los fenómenos más característicos de Rusia en la actualidad” (46). Es imperativo pensar ese *remonte* con el montaje de tiempos disímiles –aún más si pensamos que el cronista se encuentra en las tierras del gran teórico del montaje, Eisenstein–, de simultaneidades provocadas, de imágenes en fricción, que dan a ver, visualmente, aspectos de otro modo inadvertidos, como las luces que, en la noche de Moscú, Benjamin describe y que remiten a la constelación –no como fijeza, no como mapa de la inmovilidad, sino como apariencias, luces y oscuridades móviles, desplazadas, que reúnen disímiles puntos brillantes y, sobre todo, revelan inúmeros espacios vacíos o negras zonas levemente iluminadas por halos efímeros.⁸

La actividad teórica y crítica del intelectual alemán es, en diversas modulaciones, la que sostiene las elaboraciones en torno a las propuestas constelares que circulan en nuestro presente. En su obra inconclusa, en la que pretende ejercitar el montaje crítico, Benjamin se preocupa por las constelaciones, las estrellas y los astros. Tal es así que una referencia fundamental al respecto será *La eternidad por los astros* de Blanqui.⁹

⁸ “No es sólo la nieve con su brillo de estrellas, de noche, y sus cristales parecidos a flores, de día, lo que provoca nostalgia de Moscú. También la provoca el cielo. Porque, entre los techos bajos, siempre penetra en la ciudad el horizonte de las amplias llanuras. Sólo de noche se vuelve invisible. Pero, en ese momento, la escasez de viviendas que afecta a la ciudad produce un efecto asombroso. Si se recorren las calles cuando apenas anocheció, se ven iluminadas casi todas las ventanas de las casas (...). Si el resplandor de la luz que sale de ellas no fuera tan irregular, se podría pensar que se trata de una iluminación decorativa” (Benjamin, 2011: 68-69).

⁹ Remito a la sección “D7; D7 a” y subsiguientes de “D. El tedio, eterno retorno”, en *Libro de los pasajes* de Walter Benjamin.

Imperativo es, asimismo, reconocer los puntos de contacto con la magnífica e interminable/ada obra de Aby Warburg: su *Bilderaltas Mnemosyne*.¹⁰

Atlas, que tanto espacio ocupó en las teorizaciones, las imágenes, las lecturas de Aby Warburg, reaparece revestido de una “advocación cristiana” entre los “Objetos desterritorializados” pertenecientes al escritor Severo Sarduy que nos presenta Silvana Santucci. Esta colección, que es convocada bajo la firma del escritor, también se dispone constelacionalmente en una “tensión dialéctica entre orden y desorden” para que haga emerger o advenir el sentido.

Una constelación puede, asimismo, asimilarse a la figura-imagen de la biblioteca. De ella nos habla Josimar Ferreira en una triple relación y relectura expansible entre Borges, la artista chilena Patricia Osses y Walter Benjamin, en clave de una fantasmagoría que activa la memoria trayendo a un primer plano (a través de la biblioteca y de la ciudad borgeana), en relámpagos, lo que quedó perdido o ausente, los vacíos, los agujeros negros de las constelaciones.

Siguiendo los pasos de las diversas territorialidades borgeanas, María Elena Legaz nos recuerda nuevamente que éste es producido mediante la marca, las incisiones y los devaneos de la escritura. Además de los cronotopos borgeanos de las orillas y el Sur, la autora revitaliza otros territorios como la frontera, ese confín o ese umbral que se habita y que es la literatura misma, y los mapas, que nos reconducen nuevamente al Atlas. Al respecto, nos dice Didi-Huberman:

Atlas, guerrero vencido, obligado a inmovilizar su potencia, héroe desdichado y oprimido por el peso de su pena, acaba siendo algo inmenso y moviente, fecundo y rico en enseñanzas. En adelante, dará su nombre a una montaña (el Atlas), a un océano (el Atlántico), a un mundo submarino (la Atlántida), a toda suerte de estatuas monumentales destinadas a sustentar nuestros palacios (los atlantes), y pronto *a una forma de saber que plasma en imágenes la dispersión –y la secreta coherencia– de nuestro mundo todo*. De nuevo comprobamos aquí la pertinencia de las nociones aportadas por Émile Durkheim y Marcel Mauss, por Claude Lévi-Strauss después,

¹⁰ En la presentación de la exposición *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Didi-Huberman presenta el *Atlas Mnemosyne* de este modo: “No âmbito das artes visuais, o atlas de imagens, *Atlas Mnemosyne*, composto por Aby Warburg entre 1924 e 1929, que restou inacabado, constitui para todo historiador da arte – e inclusive para todo artista hoje – uma obra de referência e um caso absolutamente fascinante. Aby Warburg transformou o modo de compreender as imagens. Ele é para a história da arte o equivalente a que Freud, seu contemporâneo, foi para a psicologia: incorporou questões radicalmente novas para a compreensão da arte, e em particular a da memória inconsciente. *Mnemosyne* foi sua paradoxal obra prima e seu testamento metodológico: reúne todos os objetos de sua pesquisa em um dispositivo de “painéis móveis” constantemente montados, desmontados, remontados. Aparece também como uma reação de duas experiências profissionais: a da loucura e a da guerra. Pode-se vê-lo, então, como uma história documental do imaginário ocidental (herdeiro, nestes termos, dos Disparates e dos Caprichos de Goya), e como uma ferramenta para entender a violência política nas imagens da história (comparável, nesse ponto, a um compêndio dos Desastres)” (Didi-Huberman, 2010: 5. Traducción de Alexandre Nodari en *Revista Sopro*).

sobre la fecundidad epistémica de los mitos, su notable función heurística y clasificatoria. (2010: 69. El destacado es nuestro).

El portante y soportante Atlas, su *pathos*, se presenta en ese imposible mapa borgeano que dada su “rigurosidad” aspira al control total, a la manera del peso portado y subordinante del Atlas que se revela en sus rodillas en tensa flexión, a punto de caer. La amenaza de un saber absoluto y de un conocimiento de dimensiones tales que inmoviliza y, en la escritura de Borges, llega a confundir mapa y territorio, es decir, que nos conduce a sospechar que podemos ser, como el primero, ficción, es el abismo de la indiferenciación. Se trata de una experiencia inquietante, semejante a la que describe el Atlas en Warburg, según Didi-Huberman: “Una manera de decir que la ‘fórmula de *pathos*’, en la figura de Atlas, atañe sin duda a la inmovilización –y también a la repetición indefinida, la eternización inconsciente– de un conflicto, su forma superviviente expuesta en todo momento al peligro de derrumbamiento” (70). Los momentos en que esa supervivencia se expresa como una memoria o una reminiscencia, presente y espectral, revisten ese carácter de *inquietante extrañeza*. (74).

Los artículos del Dossier van urdiendo así un Atlas en tanto que trama de preguntas a partir de diferentes recorridos textuales. Mientras Nancy Calomarde interroga los modos en que una antología de la última década disloca los contenidos y procedimientos con los que el proyecto de modernización crítica latinoamericana de la segunda mitad del siglo pasado abordó la territorialidad en el contexto de nuestras literaturas y culturas, María Fernanda Libro ausculta las formas en que el “nosotros mapuche” configura una territorialidad donde se conjugan el reclamo por la identidad en la diferencia y la reivindicación de una nación mapuche. Diversas formas de una ficción territorial que discute los contenidos asignados y el imaginario territorial que fundó la modernidad.

Javier Mercado aborda las representaciones de la Tierra Misteriosa en la literatura argentina, trazando un recorrido por diferentes momentos del siglo XX y XXI, que revela la importancia de esta imagen arquetípica y la conceptualización de una territorialidad sagrada en modulaciones diversas. Por su parte, César Correa nos conduce al siglo XIX para presentar un Sarmiento contemporáneo que se instituye en fundador de un proyecto geobiopolítico. Abrevando en los desarrollos foucaultianos, el autor analiza el proyecto sarmientino como la imbricación de la producción territorial y producción subjetiva en el diseño de la nación, orientada a su inserción en la matriz occidental y capitalista.

Cerrando esta sección, Florencia Donadi analiza las paradojas y aporías que la territorialidad amazónica produce en la configuración de la comunidad nacional a partir del concepto de *contagio* y mediante la puesta en funcionamiento de una operatoria espectral en la novela *Nueve noches* del escritor brasileño Bernardo Carvalho.

Grito y distancia, cuerpo y ausencia rodean las series fotográficas incluidas en este Dossier: las de Cirenaica Moreira y las de Lela Martorano. Las fotografías de Cirenaica Moreira, presentadas por el escritor Ahmel Echevarría, sugieren en su blanco y negro escenas e historias -incluso en movimiento- en las que el cuerpo femenino y sus territorios adquieren la potencia de un grito. En una sutil anacronía evocada por los *atezjos* (polvo de arroz, espejos, guantes de encaje, volados), las fotografías comportan

trazos de lo efímero que, sin embargo, retintinea su peso metálico hacia el espectador: como una perla, que es “la enfermedad de una tumba” (como escribe Piñera en “Los desastres”).

Además de la sección “Imágenes a la intemperie”, el Dossier incluye “Notas”, un género híbrido que se mueve entre la crónica y el ensayo breve que aborda producciones artísticas heterogéneas como es el caso del libro *Hábitat* de Elian Chali, comentario escrito por Florencia Rossi y Amilcar Cantoni, y “Fragmentos de una trama ambivalente” de Marcelo Silva Cantoni. Ambas se concentran en las interrelaciones entre imagen y discurso, fotográfico en el caso de la obra de Elian y una escritura fragmentaria que se deja guiar por el caminar por las ciudades; imagen cinematográfica en el segundo caso, en el que se analiza la serie documental realizada por Julio Ramos en *Tierra blanca*, en la cual se hilvanan las historias de los centroamericanos que pasan por el Albergue Guadalupano para el Migrante, próximo a las vías del tren que los transporta en la ruta hacia el “norte” y los voluntarios que allí trabajan, en un tejido común. Santiago Esteso Martínez, por su parte, narra la experiencia migrante frente a la exposición *Subversiones* con curaduría de Didi-Huberman ofreciéndonos una reflexión en torno a las articulaciones entre subjetividad, experiencia y procesos de desterritorialización en la cultura del presente.

Este Dossier invita, asimismo, a adentrarse y atravesar el universo de las ficciones/escrituras de Marta Aponte y Ahmel Echevarría en su propia pluma y en las palabras de escritores por su propia voz, en la sección de entrevistas: Katia Viera conversa con el cubano Ahmel Echevarría; Florencia Rossi, en un encuentro durante la Feria del Libro de Buenos Aires, con el puertorriqueño Eduardo Lalo y Nicolás Jozami, en merecido homenaje, en el año que lo vio partir, escribe su diálogo con Abelardo Castillo.

Ahora bien, ¿qué tipo de constelación hay aquí? Una que da cuenta de las fuerzas, de las multiplicidades, de las heterocronías o anacronías, que no se asienta en un modelo histórico-literario cronológico lineal, sino que se sostiene en la memoria, que es anacrónica, puesto que el pasado de la memoria presenta una organización impura, es un efecto de montaje de tiempos, además de inconsciente (y por eso, se pauta por síntomas, que son supervivencia, latencia y, al mismo tiempo, aparición repentina). Como sostiene Didi-Huberman (2005), no hay historia (fuera del modelo de continuidad o progreso) sin una teoría de la memoria y sin inconsciente del tiempo. Esas serán las dos coordenadas que organizan las constelaciones, en sus brillos y sus opacidades.

El método constelacional, que benjaminianamente se aproxima al montaje, produciendo conocimiento por montaje, es decir, desmontando la historia lineal y montando el conjunto de tiempos y espacios heterogéneos, nos conduce a lo contemporáneo. Porque ser contemporáneos es no sólo percibir las galaxias y los cuerpos luminosos de las constelaciones, sino sus oscuridades, sus agujeros negros, “esta luz que viaja velocísima en torno a nosotros y, sin embargo, no puede alcanzarnos” (Agamben, 2008: 4). Es contemporáneo, nos dice Agamben, quien “no se deja enceguecer por las luces del siglo y alcanza a vislumbrar en ellas la parte de sombra, su íntima oscuridad” (4).

(...) Filho da diáspora
e dos encontros fortuitos, o poema
me esclarece: toda origem é forjada
no caminho cujo destino é o meio.
(Cicero, 2012: 34)

El medio, como sugiere el poema de Antonio Cicero, es la emergencia, la intempestividad, lo que “urge dentro del tiempo” (Agamben) en el que se convocan otros tiempos que resplandecen y fulguran en un umbral inaferrable. Ni origen ni destino o bien origen y destino en cada emergencia, en cada tiempo que urge (*ur*: hacia arriba, *gen*: origen).

El dossier que presentamos aborda la literatura y el arte contemporáneos desde una perspectiva que no se sostiene en la mera idea de actualidad, de aquello temporalmente inmediato, a lo que Jean Luc Nancy denominaría “arte hoy”, sino desde una mirada que se coloca en el medio, en la encrucijada –de tiempos, de escrituras, de espacios, de lecturas.

Retomando la pregunta de Giorgio Agamben y las respuestas que ensaya en “¿Qué es lo contemporáneo?” (2008), diremos que la contemporaneidad es un *tempo*, en el sentido rítmico –y, por lo tanto, no necesariamente melódico, melodía de la que Cage intenta escapar constantemente– que pone en contacto las matrices afrocubanas y caribeñas en la interpretación que Cage realiza de las *Rítmicas* de Roldán, instalando en el meollo de lo moderno la disonancia, la no-coincidencia que, justamente, por ello permite “a través de este desvío y este anacronismo” percibir el “propio” tiempo. Todo tiempo está, en hamletianas palabras, “out of joint”, descoyuntado, y, por lo tanto, en ese despedazamiento emerge la irrupción del tiempo que más nos pertenece. Lo contemporáneo, desde esta perspectiva, y como también señala Ramos en su artículo, no remite a la “actualidad”, a un tiempo cronológico y lineal, sino más bien a aquello que Benjamin llamaría el “tiempo del ahora” ese que reúne en una irrupción, en una imagen dialéctica, “tiempos múltiples y asincrónicos” (Ramos), una emergencia que reúne Otrora y Ahora, revelando sentidos ocultos, no dichos o que permanecían silentes, y que el montaje (crítico) permite advenir o aparecer (Didi-Huberman).

Referencias

Albers, Josef (2014). *Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo*. Fundación Juan March, Madrid, 28 marzo – 6 julio 2014.

Agamben, Giorgio (2008) “¿Qué es lo contemporáneo?”. Disponible en: <http://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

---- (2010) *Signatura rerum. Sobre el método*. Anagrama, Barcelona.

Barthes, Roland (2003) *O Neutro*. Martins Fontes, Sao Paulo.

---- (2007). *Variaciones sobre la escritura*. Paidós: Buenos Aires.

Benjamin, Walter (1987) *Dirección única*. Alfaguara, Madrid.

---- (2011) “Nápoles” y “Moscú”, en *Denkbilder. Epifanías en viajes*. Cuenco de Plata, Buenos Aires.

---- (2016). *Libro de los pasajes*. Akal, Madrid.

Burucúa, José Emilio y Mario H. Gradowczyk (2003) “¿Constelaciones o paranatelonta? Modelos y caprichos en la crítica del arte latinoamericano”. En *Revista ramona*, n° 31 de abril, pp. 4-16. Disponible en: http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH012a/d7f7fab6.dir/r31_05nota.pdf. Consultada en: 10 de julio de 2017.

Butor, Michel (1972) “Le voyage et l’écriture”, en *Romantisme*, n°4, «Voyager doit être un travail sérieux». pp. 4-19.

Campos, Haroldo de (2011) *galáxias*. Editora 34, Sao Paulo.

Cicero, Antonio (2012). “Amazônia”, en *Porventura*. Record, Rio de Janeiro.

Deleuze, Giles y Guattari, Felix (2006) *Mil Mesetas*. Traducción de José Vázquez Pérez, José (trad.). Pre-Texto, Valencia.

Didi-Huberman, Georges (2005) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.

---- (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* TF Editores/Museo Reina Sofía, Madrid.

--- (2010) *Atlas. Como levar o mundo nas costas?* Texto de apresentação da exposição homônima em cartaz no Museu Reina Sofía (Traducción de Alexandre Nodari), en *Revista Sopro*, n° 41, Desterro, diciembre, pp. 3-7.

Fay, Brendan (2007). “Recent Museum of Art Acquisition: *Structural Constellation* Drawing by Josef Albers”. *Bulletin of the University of Michigan Museums of Art and Archaeology*, Vol. 17. [University of Michigan Museum of Art, Kelsey Museum of Archaeology, Department of the History of Art](https://quod.lib.umich.edu/b/bulletinfront/0054307.0017.109/--recent-museum-of-art-acquisition-structural-constellation?g=bulletin;rgn=main;view=fulltext;xc=1). Disponible en: <https://quod.lib.umich.edu/b/bulletinfront/0054307.0017.109/--recent-museum-of-art-acquisition-structural-constellation?g=bulletin;rgn=main;view=fulltext;xc=1>. Consultado el 10 de julio de 2017.

Fox Weber, Nicholas (2014) “Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo”, en *Josef Albers: medios mínimos, efecto máximo*. Fundación Juan March, Madrid, 28 marzo – 6 julio 2014.

Nancy, Jean Luc (2008) *La declosión. Deconstrucción del Cristianismo*. La Cebra, Buenos Aires.

----- (2007) *Ego sum*. Anthropos, Barcelona.

----- (2016) *La comunidad revocada*. Mardulce, Buenos Aires.

Pritchett, James (2000) “Notes on John Cage's Winter music/Atlas eclipticalis and 103”. Disponible en: <http://rosewhitemusic.com/cage/texts/Atlas103.html>

Rancière, Jacques (2009) *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM, Santiago.

TERRITORIO NO ES OBJETO

Raúl Antelo*

RESUMEN

Un lugar no es materia ni forma. Es múltiple, no sólo porque puede ser o devenir, sino también en relación a su duración. Es una dimensión osmótica del espacio que no funciona como manifestación sino como cambio y flujo. Es un territorio en movimiento. Sus continuas traducciones e inscripciones consolidan un valor que es fluido y flotante en la medida en que un lugar no designa una substancia sino que expresa la relación entre fuerzas.

Palabras clave: Espacio – Modernidad – Selva tropical

ABSTRACT

A place is neither a substance nor a form. It is multiplicit, not only because it can be or become, but also concerning its duration. It is an osmotic dimension of space functioning not as manifestation but as currency and flooding. It is a place on the move. Their continuous translations and inscriptions contract value, value that in itself is fluid and floating in as far as the place does not designate substance, but that it expresses the relationship between forces.

Keywords: Space – Modernity – Rainforest

* Catedrático de la Universidad Federal de Santa Catarina e investigador del CNPq, en Brasil. Presidió la ABRALIC y fue distinguido con la Beca Guggenheim y el doctorado *honoris causa* por la Universidad de Cuyo. Es autor, entre otros, de *Crítica Acéfala* y *Archifilologías latinoamericanas*.
[antelo@iaccess.com.br]

Recibido: 30-05-2017 Aceptado: 6-06-2017

A Antonio Candido, *in memoriam*.

A veces un campesino perdido buscaba las raíces de las aguas...
aguas tan solicitadas,
tierras tan queridas,
los ojos dormitaban al no toparse con nada,
el espacio de sí mismo engendró el espacio,
el tiempo inflado y desinflado,
la noche, el día, la misma mar tranquila, lisa –
¿hemos llegado pronto a las costas de América?

Benjamin Fondane - *Ulysses* (1929).

El lugar no es forma ni materia. Eso nos dice Aristóteles en la *Física* (1995). En el fragmento 209b, argumenta, en efecto, que si el lugar es lo que inmediatamente contiene a cada cuerpo, entonces sería un cierto límite. Se definiría como la configuración y forma de cada cuerpo, nociones de las que derivan su magnitud o la materia de su magnitud, ya que la forma es el límite de cada cuerpo. Así, desde ese punto de vista, el lugar de una cosa sería su forma. Para cada morfología, un *sitio*. Pero, por otra parte, como el lugar parece ser la extensión de la magnitud, no es sino materia, ya que esta extensión, contenida y determinada por la forma, es distinta de la magnitud. Esa sería justamente la materia; por eso Platón dice en el *Timeo* que la materia y el espacio son lo mismo, porque lo participable y el espacio son una y la misma cosa. En vista de todo esto es verosímil que parezca difícil averiguar qué es el lugar, concluye Aristóteles, si es alguna de estas dos cosas, o la materia o la forma; pues, visto de otro modo, el examen presenta mayor dificultad aún y no es nada fácil averiguar qué es el lugar, si consideramos la materia y la forma separadamente. Pero no es difícil ver también que el lugar no puede ser ninguna de estas dos cosas, ya que la forma y la materia no son separables de la cosa, mientras que el lugar sí puede serlo. De ahí que el lugar de una cosa no es, para el filósofo, ni una parte ni un estado de la cosa, sino algo que deriva de ella. El lugar parece ser semejante a un recipiente, que es un lugar transportable, pero el recipiente no es una parte de su contenido. Así pues, en pocas palabras, el lugar, en la medida en que es separable de la cosa, no es la forma, y en cuanto la contiene, es distinto de la materia.

A partir de estos conceptos aristotélicos, Werner Hamacher da pasos decisivos para transformar todo espacio cerrado, íntimo, en algo expuesto, extraño, aquello que la teoría lacaniana conocería como *éxtimo* y así postula a la Cosa como un Sí-mismo (*Ding an sich*). Es decir, Hamacher (2012a) iguala espacio y parataxis. En efecto, espacio quiere decir sin origen y sin orientación. El lugar no es extensivo sino intensivo.¹ Está hecho de tensiones, separaciones, alejamientos, diferencias y

¹ En ensayo posterior, Hamacher deriva el concepto de intensividad de las elaboraciones benjaminianas acerca de la historia y la traducción. “The concept of history that Benjamin seeks to work out through his

diferimentos; por ello se manifiesta a través del *ictus* o golpe, la diéresis, la síncopa, el trema, el circunflejo. En una palabra, el espacio no es un objeto. No posee límite para separarlo de otro espacio o de un no-espacio. Por lo tanto, no siendo ni materia ni forma de algo y tampoco confundándose como la distancia entre dos cosas, el espacio no es el límite de lo que sería la Idea de la cosa, sino el límite del límite, el horizonte de los mismos cuerpos (Hamacher, 1993: 40-41).

Siguiendo los pasos de Aristóteles, Hamacher concibe el espacio como un barco vacío, un vaso, un ánfora. No es un lugar discreto; es la discreción ella misma. Es el silencio o secreto de la literatura, que podemos reconocer en los yelmos de Shakespeare, las cajas y portafolios de Goethe, los jarros de Kleist, Simmel, Bloch y Adorno, la urna de Keats, los cajones de Kierkegaard, la *cineraire amphore* de Mallarmé, las marmitas doradas de Hoffmann o Henry James, los cuencos de Rilke o Celan, *la valise y la cruche* de Ponge, la maleta de Kafka, *la vase* de Lacan, *el cántaro roto* de Octavio Paz, la lámpara de Aladino y tantas otras vasijas. Como los archivos, los libros y hasta las bibliotecas. Como los paréntesis y corchetes. Son *topoi* de la literatura, *l'espace littéraire*, y de todas las otras artes, además. Entonces, si el espacio es una superposición de espacios, una especie de espacio, diría Georges Pérec, si no hay "continuidad de los parques", sino contigüidad de las partes, diríamos, entonces, que los lugares, los espacios, los territorios, al ser finitos, desaparecen en su sintaxis y libre combinación.²

Pero si es verdad que “el espacio no es un objeto”, como nos dice Hamacher, ¿en qué momento se convierte el lugar en un concepto? En nuestra tradición occidental, probablemente en una obra del Marqués de Girardin, “De la composition des paysages” (1777), cuando además aparece, al menos una de las primeras veces, en francés, el término *romántico*, en el sentido de novelesco. Allí se funde algo que Jean-Luc Nancy se ha obstinado en separar *pays / paysage*, términos ambos derivados del *pagus* latino, la comarca, y que generarían pagano y paisano. Pero ese equívoco tiene una larga historia, que llega a Heidegger y a nociones como lo *abierto* que, según el filósofo, no se confunden con la naturaleza. ¿Cuándo surge entonces para los griegos la noción de

notion of translation eliminates all characteristics of a formal, homogenous series, which the concept of history had taken on under pressure from the idea of progress in the eighteenth and nineteenth centuries. He replaces the characteristic of extension—and thereby of quantity—with that of qualitative, intensive fulfillment [*Erfüllung*]. History proceeds in translations; it is nothing other than translation; and the linguistic essence of history, not only that of cognition, plays its part in the language of translation. Just as this language is intensive anticipation, so history must be structured as anticipation. Indeed, history must be the intensive ‘synthesis’ of an instant with one to come that cannot be produced through history”. (Hamacher, 2012a: 509-510).

² Ver también Taussing, Michael - “Culture of Terror-Space of Death. Roger Casement's Putumayo Report and the Explanation of Torture” en *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 26, n° 3, jul. 1984, p. 467-497; Idem, “Zoology, Magic, and Surrealism in the War on Terror” en *Critical Inquiry*, Vol. 34, n° 5, 2008. Número dedicado a W. J. T. Mitchell.

naturaleza, la *physis*? Naturaleza, digamos de paso, que desde Nebrija significa en castellano patria, tierra de uno. Remontemos pues a la *Odisea*, canto X:

302 Cuando así hubo dicho, el Argifontes me dio el remedio [*pharmakon*], arrancando de tierra una planta cuya naturaleza me enseñó [καὶ μοι φύσιν αὐτοῦ ἔδειξε]. Tenía negra la raíz [ρίζη] y era blanca como la leche su flor [ἄνθος], llamándola moly los dioses, y es muy difícil de arrancar para un mortal; pero las deidades lo pueden todo. (Homero, 1927: 378)

En otras palabras, la emergencia de un lugar canónico como el de naturaleza se da, en el poema homérico, enmarcada por una palabra dañina y envenenada, *pharmakon*, derivada de *pharma*, que a su vez viene de *phero* [φέρω], planta que crece en la tierra, aclara el diccionario etimológico, que pronto baraja de nuevo las cartas para decirnos que significa tanto remedio como veneno. En efecto, después de Derrida e incluso de Silviano Santiago, sabemos que la palabra *pharmakós* [φαρμακός, aguda en ómicron] es un buey expiatorio, mientras *phármakos* [φάρμακος, esdrújula en alfa] es quien envenena, un brujo. De allí es fácil conjeturar que el discurso o *logos* [λόγος], aquello que nos hace sufrir o gozar, también puede causarnos terror o estimular nuestro coraje.

Roger Caillois, habiendo aprendido, con Marcel Mauss, la circularidad de los valores simbólicos (1942: 109- 145),³ aplicado en sus estudios a desentrañar desdoblamientos y vértigos varios, escrituras pétreas e imaginarios de terror, decidió poner su vida entre paréntesis, en el “ánfora” de Hamacher y, al redactar sus memorias, las denominó *El río Alfeo*, porque habiendo ya sorteado el naufragio, la escritura le permitía separar sus propias aguas y, tal como el río Alfeo, naciendo en el mar, circulaba también allí, a contracorriente, como “un fleuve inverse et pour ainsi dire symétrique”, lo que le permitía imaginar que hasta la lectura obedecería a esa práctica, “comme un film qu'on déroule à l'envers” (Caillois, 1978 :10). Del mismo modo, el viaje de Mário de Andrade por el Amazonas, en vísperas de publicar su *magnum opus*, la rapsodia *Macunaíma* (1928), podría también leerse como una película a contrapelo, una *descartografía*, la formulación de una singular utopía territorial, es decir,

reencontro do espaço, da cultura e do projeto nacionais no deslocamento, no desvio, na diluição, em seus vícios e possibilidades latentes. E nessa utopia –geográfica, cultural, política– talvez viéssemos a reencontrar nova potência

³ Caillois, Roger – “Teoría de la fiesta”. *Sur*, n° 64, Buenos Aires, enero 1940, más tarde integrado a *El hombre y lo sagrado*. Trad. Juan José Domenchina. México, Fondo de Cultura Económica, 1942, p. 109-145.

do patrimônio cultural, não tanto como plataforma de fixação de identidades, nem apenas como polo de resistência à devastação de territórios, paisagens, populações, valores, práticas e imaginários vulneráveis. Mas como instância privilegiada de interpelação do futuro, nas incertezas, riscos e probabilidades que ele coloca às múltiplas formas de existência (Lira, 2015: 391).

Destaco, en ese relato de viajero bisoño, la entrada del 7 de junio de 1927, texto anticipado por la revista *Verde*, en mayo de 1929, pero que recién leeríamos en libro en 1976, en la primera edición (póstuma) de *O turista aprendiz*. Es un fragmento que, a través del lenguaje de las flores,⁴ medita sobre la cultura popular, acción y reparto de *daiomai* [δαίωμα], dividir el territorio o nación.

Às vezes a água do Amazonas se retira por detrás das embaúbas, e nos rincões do silêncio forma lagoas tão serenas que até o grito dos uapés afunda n'água. Pois é nessas lagoas que as vitórias-régias vivem, calmas, tão calmas, cumprindo o seu destino de flor.

Feito bolas de caucho, engruvinhadas, espinhentas as folhas novas chofram do espelho imóvel, porém as adultas mais sábias, abrindo a placa redonda, se apoiam n'água e escondem nela a malvadeza dos espinhos.

⁴ En el texto homónimo, Georges Bataille argumenta que la morfología no puede ser traducida intensivamente por medio del lenguaje; sin embargo, no es recomendable desatender, como generalmente se hace, esa inexpresable presencia real y rechazar ciertas tentativas de interpretación simbólica como un absurdo pueril. Un análisis más detallado nos mostraría que las formas exteriores, ya sean seductoras u horribles, revelan en todos los fenómenos algunas opciones capitales que las decisiones humanas se limitan a amplificar, de modo tal que se debería renunciar inmediatamente a la posibilidad de sustituir la palabra por el aspecto, como elemento del análisis filosófico. El lenguaje sólo permite considerar en las cosas los caracteres que determinan una situación relativa, es decir, las propiedades que permiten una acción exterior. No obstante, el aspecto introduciría los valores decisivos de las cosas y, en lo que concierne a las flores, se advierte que su sentido simbólico no deriva necesariamente de su función, de tal suerte que el lenguaje de las flores tiene un carácter fortuito, conectado con su noción de dispendio, por la cual Bataille llegaba a atribuir relevancia teórica a una empalagosa banalidad sobre la cual trabajaría en *El erotismo*: que el amor tiene el aroma de la muerte. Bataille concluye así que la sustitución de las abstracciones generalmente empleadas por los filósofos por formas naturales puede parecer no sólo extraña, sino absurda. No importa que esos mismos filósofos a menudo hayan recurrido, aunque con repugnancia, a términos que toman su valor de la producción de esas formas en la naturaleza, como cuando hablan de *bajeza*. Ninguna obcecación estorba cuando se trata de defender las prerrogativas de la abstracción. Esa sustitución provocaría una sensación de libertad, de libre disponibilidad de uno mismo en todos los sentidos, absolutamente insoportable para la mayoría; y un escarnio perturbador de todo aquello que, gracias a miserables eufemismos, aún es elevado, noble, sagrado. Lo bello correría así el riesgo de verse reducido a una extraña puesta en escena destinada a consumir los sacrilegios más impuros, como el del marqués de Sade, encerrado con los locos, que se hacía llevar las más bellas rosas para deshojar sus pétalos sobre el estiércol de una letrina. Es, por lo tanto, del lenguaje de las flores que Bataille deriva su concepto de *bajo materialismo*, un materialismo fuera de escala y de propósito. Retomaremos la cuestión del *afuera* más adelante (Bataille, 2003: 21-8). Ver también Coccia (2016)

Tempo chegado, o botão chofra também fora d'água. É um ouriço espinhento em que nem inseto pousa. E assim cresce e arredonda, esperando a manhã de ser flor. Afinal numa arraiada o botão da vitória-régia arreganha os espinhos, se fende e a flor enorme principia branquejando a calma da lagoa. Pétalas pétalas vão se libertando brancas brancas em porção, em pouco tempo matinal a flor enorme abre um mundo de pétalas pétalas brancas, pétalas brancas e odora os ares indolentes.

Um cheiro encantado leviano balança, um cheiro chamando, que deve inebriar sentido forte. Pois reme e pegue a flor. Logo as sépalas espinhentas mordem raivosas e o sangue escorre em vossa mão. O caule também de espinhos ninguém poderá pegar, carece cortá-lo e enquanto a flor boia n'água, levanta-la pelas pétalas puras, mas já estragando um bocado.

Então, despoje o caule dos espinhos e cheire, cômodo, a flor. Mas aquele aroma suavíssimo, que encantava bem, de longe, não sendo forte de perto, é evasivo e dá náuseas, cheiro ruim...

Já então a vitória-régia principia roseando toda. Roseia, roseia, fica toda cor-de-rosa, chamando de longe com o aroma gostoso, bonita cada vez mais. É assim. Vive um dia inteiro e sempre mudando de cor. De rósea vira encarnada e ali pela boca da noite, ela amolece avelhentada os colares de pétalas roxas.

Em todas essas cores a vitória-régia, a grande flor, é a flor mais perfeita do mundo, mais bonita e mais nobre, é sublime. É bem a forma suprema dentro da imagem da flor (que já deu a ideia Flor).

Noite chegando, a vitória-régia roxa toda roxa, já quase no momento de fechar outra vez e morrer, abre afinal, com um arranco de velha, as pétalas do centro, fechadas ainda, fechadinhas desde o tempo de botão. Pois abre, e lá do coração nupcial da grande flor, inda estonteado pelo ar vivo, mexe-mexe ramelento de pólen, nojento, um bando repugnante de besouros cor de chá. É a última contradição da flor sublime...

Os nojentos partem num zumbezumbe mundo fora, manchando de agouro a calma da lagoa adormecida. E a grande flor do Amazonas, mais bonita que a rosa e que o lótus, encerra na noite enorme o seu destino de flor. (De Andrade, 2015: 98-8).

Al leer esta página, una auténtica “teoría de la flor”, como diría Emanuele Coccia, el poeta Manuel Bandeira no se contiene y le censura a Andrade, en carta de 3 de septiembre de 1927, una cierta mezcla de ciencia y literatura que, a su juicio, constituía

“um capítulo de história natural, como os de [Jean-Henri] Febre”, uma suerte de Ur-fenómeno, que funciona como superación de la dialéctica sujeto-objeto, ley atemporal al interior de la observación histórica, hecho aislado que sin embargo provoca una teoría general del conocimiento. Ese concepto, postulado inicialmente por Georg Simmel, alimentaría simultáneamente la técnica de montaje y la lógica del *onirokitsch* de Walter Benjamin, pero, ensayándolo de una manera cada vez más laxa, es decir, menos intensa y más extensa, Mário de Andrade lo retoma en otra versión, que se publica ahora como crónica de viaje, en el *Diário Nacional* de San Pablo, el 7 de enero de 1930.

A primeira vez que vi a vitória-régia no seu habitat verdadeiro, foi na lagoa do Amanium, formada por um dos igarapés do rio Negro, na vizinhança de Manaus. Tive uma impressão que não se apaga mais. Primeiro foi a boniteza que me idealizou. Nunca imaginei lugar de tamanha calma. Aquele lagoão fechado em pleno mato, sem um risco de vento, ao Sol branco do norte, na modorra mortífera do calor, Campos Elíseos... Ou Águas Elíseas, se quiserem. O passarinho cacauê, pernaltinha manso, de vez em longe abria o vôo, riscando a vida em branco do lugar e no chato da água pesadíssima o folheado escarrapachado da vitória-régia. Era prodigioso. Fazia já um pouco mais que manhã e as flores abertas estavam também dum branco finíssimo. Não achei possível se comparar essa flor com outra nenhuma. Perfeição absoluta de forma, e principalmente flor que é declaradamente flor. A gente olha e diz: É flor. Não evoca imagem nenhuma. Não é que nem a rosa que às vezes parece repolho. Ou evoca repolho. Nem feito o cravo que evoca espanador. E muito menos ainda é que nem as parasitas que evocam aeroplano, mapas e o Instituto do Café. Atualmente há um senador por S.Paulo, que apesar de não ser paulista é parecidíssimo com o amor-perfeito. Essa é pelo menos a opinião duma senhora das minhas relações.

A vitória-régia é imediatamente flor. E apresenta todos os requisitos da flor. O colorido é maravilhoso, passando, à medida que a flor envelhece, do branco puro, quase verde, ao róseo-moça, ao vermelho-crepúsculo para acabar no roxo-sujo desilusório. E tem aroma suave. Forma perfeita, cor à escolha, odor. Toda a gente diante dela fica atraído, como Saint-Hilaire ou Martius ante o Brasil. Mas vão pegar a flor para ver o que sucede! O caule e as sépalas, escondido na água, espinham dolorosamente. A mão da gente se fere e escorre sangue. O perfume suavíssimo que encantava de longe, de perto dá náusea, é enjoativo como o que. E a flor, envelhecendo depressa, na tarde abre as pétalas centrais e deixa ver no fundo um bandinho nojento de besouros, cor de rio do Brasil, pardavascos, besuntados de pólem. Mistura de mistérios, dualidade interrogativa de coisas sublimes e coisas medonhas, grandeza aparente, dificuldade enorme, o melhor e o pior ao mesmo tempo,

calma, tristonha, ofensiva, é impossível a gente ignorar que nação representa essa flor... (Andrade: 1930).

En su escritura de 1927, Andrade explora el espacio como *topos*, pero también como *khora*, el espacio finito-infinito del cosmos, al que reemplaza por el vértigo del afuera desierto. Un espacio, como el ámbito amazónico, es algo a lo que se le franquea espacio al interior de una frontera, que no es, como se podría suponer, donde algo termina (Brasil), sino, aquello a partir de lo cual algo empieza a ser lo que es, es decir, allí donde comienza su destino. Lo espaciado es ensamblado, es decir, coligado por medio de un lugar, un nexos, una sintaxis. Por eso decía Friedrich Schlegel que un fragmento al igual que una pequeña obra de arte tiene que estar completamente aislado del mundo que lo rodea y cerrado en sí mismo como un erizo (Schlegel, 2012: 164).

Pero el erizo alemán se vuelve así, a los ojos tropicales de Andrade, unas “bolas de caucho, engruvinhadas, espinhentas”, efectivamente, “um ouriço espinhento em que nem inseto pouosa” y así permanece esperando despertar (es decir, leer y analizar). Jacques Derrida, que ya nos había alertado sobre la retirada de la metáfora (1998: 63-93), al pensar a la propia poesía como un erizo, reitera la fórmula de la retirada del erizo (“le retrait du hérisson”), como algo vivo, un animal, hecho un ovillo al borde del camino (del transporte, de la metáfora). No más la metáfora sino la ánfora. Derrida no piensa pues la poesía como un fénix, ni como un águila renacientes, sino como el erizo, algo muy bajo, bien abajo, cercano a la tierra y que no es sino el nombre más allá del nombre, es decir, un erizo catacrético (“un hérisson catachrétique”), todo flechas hacia afuera (Derrida, 1992: 303- 308, 309- 336), y esto desliza una peculiar noción de espacio, la de que, aun siendo algo despejado, el espacio es también aquello que está entre las cosas, aquí como allá, “*Ick bünn all hier*”, “*Ick bünn all da*” (Derrida y Ferraris, 1989/90: 171, 190).

Es así entonces que, en un despertar (“numa arraiada”), ese erizo, la hermética cuenca amazónica, se desborda y su flor blanquea (el espacio vacío) la calma de la laguna: “Pétalas pétalas vão se libertando brancas brancas em porção, em pouco tempo matinal a flor enorme abre um mundo de pétalas pétalas brancas, pétalas brancas e odora os ares indolentes”. La diseminación de disponibilidades, replicada por las iteraciones asindéticas, se desliza entonces de lo visual a lo táctil, lo háptico-óptico, que se impone pues en el aire parado (“um cheiro encantado leviano balança, um cheiro chamando, que deve inebriar sentido forte”). Pero allí está la cuestión. Quien piensa que, finalmente, en ese lugar habita y reposa, fija, una identidad (la flor, la nación, el espacio propio), trate de agarrarla (“pois reme e pegue a flor”). Todo es movimiento. Lo que, de lejos, atraía, de cerca, se vuelve nauseabundo, irritante, lo cual completa el círculo de ascensión y caída del poder (“roseia, roseia, fica toda cor-de-rosa, chamando de longe com o aroma gostoso, bonita cada vez mais. É assim. Vive um dia inteiro e sempre mudando de cor.

De rósea vira encarnada e ali pela boca da noite, ela amolece avelhentada os colares de pétalas roxas”. Moradas, finales). Del centro inaccesible de lo primigenio virginal, el mismo Amazonas (“lá do coração nupcial da grande flor”), no emerge una promesa de felicidad, la misma que habita lo moderno, sino su contracara, el bajo materialismo, en medio a un movimiento vertiginoso de la mirada cubierta por costras o lagañas (“estonteado pelo ar vivo, mexe-mexe ramelento”) de polen. Surge allí en efecto un bando repugnante de abejorros color té, que nos prueban la familiaridad entre amor y hálito de muerte. La vida misma lanzada y abandonada sin escrúpulos en su indefensión. En su ensayo sobre Hawthorne, Borges nos dice que, para la razón, la variabilidad de valores puede constituir un escándalo, no así para los sueños, que tienen su álgebra singular y secreta, y en cuyo ambiguo territorio una cosa puede ser otras muchas (Borges, 1974: 683).

Pero veamos, en cambio, el discurso de la crónica de viaje de 1930, un texto de memoria disciplinada por el verismo costumbrista. Allí, la mirada de Andrade se atiene a lo que sería incontestable y no-literario, el “habitat verdadeiro”. Necesita entonces darnos coordenadas geográficas inequívocas (“na lagoa do Amanium, formada por um dos igarapés do rio Negro, na vizinhança de Manaus”) o invocar autoridades científicas incuestionables (“Saint-Hilaire ou Martius”), para que el nominalismo se confunda con la “perfeição absoluta de forma” y pueda así enunciar, tal y cual, es Flor, estamos en Brasil. En otras palabras, la propia indecibilidad de la experiencia amazónica (“mistura de mistérios, dualidade interrogativa de coisas sublimes e coisas medonhas, grandeza aparente, dificuldade enorme, o melhor e o pior ao mesmo tempo, calma, tristonha, ofensiva”) se vuelve contenido alegórico (“é impossível a gente ignorar que nação representa essa flor...”), lo cual, lejos de intensivamente desplazar los lugares de enunciación y recepción, los estereotipa hasta convertirlos en observación desinteresada, kantiana, o bien creación estética inútil.

Con su escritura (mucho más que con su memorialística crónica de viaje, algo grotesca), Mário de Andrade construye de hecho un territorio, de lo que se concluye que el concepto de territorio presupone ciertamente el de espacio, pero no consiste, absolutamente, en la delimitación objetiva de un lugar geográfico preciso. En efecto, Deleuze y Guattari nos han mostrado que el territorio no es anterior a la marca cualitativa; al contrario, es la marca lo que produce un territorio. Tampoco las funciones en un territorio son fundantes; presuponen una expresividad que decanta territorio. Por lo tanto, la territorialización es el acto mismo del ritmo hecho expresión o componentes de medios tornados cualitativos y, en ese sentido, el territorio sería el efecto mayor del arte (Deleuze y Guattari, 1988: 322).

Heidegger pensó el lenguaje como la morada del ser, el lugar en el que habita el hombre, lo cual supone siempre concebir al lenguaje como una construcción gramatical, una dimensión *arqui-tectónica* de una casa. Sin embargo, la liberación de los vínculos sintácticos de la construcción común transforma esa casa de la lengua en una nube de

palabras (Guimarães Rosa)⁵ y el hombre se queda lingüísticamente sin hogar. En vez de ser un territorializado pastor de las palabras, a la manera heideggeriana, el ser contemporáneo se ha transformado en un curador del lenguaje, alguien que rescata antiguos contextos lingüísticos (lugares o territorios), creando otros nuevos. No es el hombre, en última instancia, quien por ellos habla, sino que son las palabras que aparecen o desaparecen, en diferentes contextos, aboliendo la diferencia entre posiciones afirmativas y críticas (Groys, 2016: 172-3). En su ensayo sobre la tarea del traductor, Walter Benjamin nos advierte que la traducción sirve para poner de relieve la íntima relación que guardan los idiomas entre sí. No revela ni crea por sí misma esta relación íntima, pero sí puede representarla, realizándola en una forma *intensiva* (Benjamin, 1971: 131).

El Amazonas es donde el diablo pierde el poncho, pero donde el diablo pierde el poncho es donde se le ve el culo. En *El erotismo*, Georges Bataille nos dice que el deseo de inmortalidad supone una preocupación por asegurar la supervivencia en la discontinuidad, pero estando la continuidad del ser en el origen de la humanidad, la muerte no la afecta. Más aún, la continuidad del ser es independiente de la muerte o incluso, al contrario, es la muerte que dicta la sobrevivencia. Tal es *El origen del mundo* (*L'origine du monde*), el famoso cuadro pintado en 1866 por Gustave Courbet, cuyo propietario, antes de engrosar la colección del Museo de Orsay, fue un íntimo amigo de Bataille, Jacques Lacan, quien lo leía como *L'Origyne du monde*, tomando su étimo del latín *os / oris*, entrada, apertura, y del griego *gyne* [γυνή], mujer. La entrada de la mujer está en el lugar en el que el mundo tuvo su origen. La hipótesis nos lleva a pensar pues en el lenguaje como una emergencia. Pero a partir del momento en que esa emergencia es captada en su propia lógica, resulta absolutamente imposible especular sobre aquello que la precedió, porque los nuevos lugares (los nuevos lenguajes) surgen como diseminación extensiva-intensiva a perpetuidad y esto se aplica también al origen del mundo: donde hay uno, se lee el otro. En efecto, hay un episodio en *Macunaíma*, que se conecta con la heliotropía de la victoria-regia recién analizada. Lo transcribo:

Macunaíma se puso recontra-contrariado porque no sabía cómo se llamaba ese agujero de la máquina ropa donde la cuñataí le enjaretó la flor. El agujero se llamaba ojal. Imaginó averiguando bien en la memoria, pero nunca de los nunca había oído en verdad el nombre de aquel agujero. Quiso llamar aquello de agujero pero luego vio que se confundía con los otros agujeros de este mundo y quedó con vergüenza ante la cuñataí. “Orificio” era palabra que las gentes escribían pero nunca a nadie se le oía decir “orificio”. Después de mucho piense y piense supo que no había medios para descubrir el nombre de aquello y se dio cuenta que de la Rua Direita

⁵ Ver la discusión sobre el estado nuboso en “El gesto en el nombre”, ensayo *Lingua amissa* de Werner Hamacher (2012b: 23-32).

donde se topó con la cuñataí ya había ido a parar adelante de São Bernardo, pasandito nomás de la morada del Maese Cosme. Entonces se volvió, pagó a la joven y le dijo jetón jetón:

—Usté me anda preparando un día como la piel de Judas! No me vuelva a poner flor en este... en este manchaypuito, doña!

Macunaíma era desbocado de una vez por todas. Había dicho un palabron muy puerco, hartó! La cuñataí no sabía que puito era una leperada y mientras el héroe volvía de luna con lo sucedido pa la pensión, se quedó riendo, encontrándole la gracia a la palabra. “Puito...” decía ella.

Y repetía rechistoso: “Puito... Puito... Pensó que era moda. Entonces se puso a decirle a toda esa gente que si querían que les botara una rosa en el puito. Unos querían y otros no quisieron, la otras cuñataís escucharon la palabrita, la repitieron y “puito” pegó. Nadie más decía ojal o boutonnière por ejemplo; solo puito y puito se escuchaba (Andrade, 1976: 55).⁶

Todo el enigma macunaímico gira en torno al nombre que daremos al vacío: ojo, ojal, orificio, puító.⁷ Así pasaron los días hasta que llegó el domingo (“chingolingo pie-de-cachimbolimbo”, traduce Héctor Olea, pero podríamos decir, “se casa Peringo”). Era el día de la Cruz del Sur, “nuevo día de fiesta inventado por los brasileños para descansar un poco más”, pero es también el nombre más allá del nombre, pues Brasil fue conocido, en la colonia, como Tierra de la Santa Cruz. Asistimos, pues, a una fiesta, al estilo de las teorizadas por Caillois, que instituye una ritualidad institucional. De mañana hubo desfile en el barrio de los inmigrantes italianos, la Mooca, al mediodía, hora aciaga, una misa al aire libre en el Corazón de Jesús, es decir, los Campos Elíseos, barrio aristocrático que nos evoca las Aguas Elíseas en que Andrade sitúa el ciclo de la flor (“na modorra mortífera do calor, Campos Elíseos... Ou Águas Elíseas, se quiserem”). Allí, como en un ensueño nuboso, contempla el héroe un desfile de carros

⁶ Ver también Lopez, Telê Porto Ancona – *Macunaíma: A Margem e o Texto*. São Paulo, Hucitec, 1974 e Andrade, Mário de – *Macunaíma. O Herói sem Nenhum Caráter*. Paris, Association Archives de la Littérature latino-américaine, des Caraïbes et africaine du XXe Siècle; Brasilia, CNPQ, 1988.

⁷ Sobre el particular, ver Brook, Peter - *The Empty Space*. New York, Touchstone, 1996; Castro, Eduardo Viveiros de - *Araweté: os deuses canibais*. Rio, Jorge Zahar, 1986; DENIS, Ferdinand - *Os Maxacalis*. Trad. Maria Cecília de Moraes Pinto. São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1979; Hudson, William Henry - *Green Mansions*. Ed. Ian Duncan. Oxford - New York, Oxford University Press, 1998; Nimuendaju, Curt - *As Lendas da Criação e Destruição do Mundo como Fundamentos da Religião dos Apapocúva- Guarani*. Trad. Charlotte Emmerich y Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo, Hucitec/Edusp. 1987; Pratt, Mary Louise - *Ojos imperiales*. Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 1997; Rangel, Alberto. *Inferno Verde. Scenas e Scenarios do Amazonas*. Rio, Arrault, 1927; Ribeiro, Darcy - *Os Índios e a Civilização*. Rio, Civilização Brasileira, 1970; Sá, Lúcia - *Rain Forest Literatures: Amazonian Texts and Latin American Culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004; Souza, Eneida Maria de - *Macunaíma: A Pedra Mágica do Discurso*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1988.

alegóricos y, tras las manifestaciones por el centro, a la noche fue a ver los fuegos artificiales en el barrio de Ipiranga, donde se declaró la independencia de Brasil.

Entonces para solaz y esparcimiento Macunaíma se fue al parque a ver castillos y toritos de fuegos artificiales. No había terminado de salir de la pensión y ya se había topado con una cuñá clarísima, rubita, pura hijita-de-la-mandioca, toda de blanco y sombrero de jipijapa rojo cubierto de margaritas. Se llama Fraulein (Andrade, 1976: 55-56).

Bien puede ser ésta la institutriz que inicia al adolescente de *Amar, verbo intransitivo* (1927), el idilio de Mário de Andrade. Pero puede asimismo ser Theodor Koch-Grünberg, de quien Andrade toma el mito originario del puito, en la leyenda 25 de *Von Roraima zum Orinoco* (1917), “Puító. Como los animales y el hombre recibieron el ano”. O puede incluso ser el director del Museo de La Plata, Roberto Lehmann-Nitsche. En efecto, en el desenlace de la rapsodia, Macunaíma, con todo el tendal de la territorialización, es decir, “gallo gallina jaula reloj y revólver”, se convierte en una nueva constelación, la de la Osa Mayor. “Dicen que un profesor, por supuesto que alemán, anduvo desperdigando por ahí que por causa de la pierna sola la Ursa Mayor era el Sací pernimocho” y, de hecho, Lehmann-Nitsche describe al héroe *sgambatto*, en que confluyen Sací con la Osa Mayor (Lehmann-Nitsche, 1922). En otra carta del escritor a Manuel Bandeira, también de noviembre de 1927, Andrade atestigua que “la constelación de la Osa Mayor se refiere, según un profesor *deutsch*, al sací, a causa de la pierna única que éste tiene. Me parece, realmente, muy bien elegida. Y, como es sabido, se ve desde cualquier ángulo de nuestro cielo. Yo pude verla tanto en el Amazonas como en São Paulo”, agrega Andrade, lo cual, intensivamente, podemos traducir como “yo pude verla tanto en el Amazonas como en La Plata”. Espacio es parataxis. Volviendo, pues, al paseo dominguero de Macunaíma, el descanso sabático,⁸ allí leemos que

la alemancita llorando conmovida se viró y le preguntó a él si la dejaba clavar aquella margarita en el puito suyo. Primero el héroe quedo muy aturdido, hartó! y quiso enojarse pero después ato cabos y se dio cuenta que había sido muy inteligente. Macunaima dio una carcajadota.

⁸ En su arqueología de la gloria, Agamben explica que “l'uomo si è votato alla produzione e al lavoro, perché è nella sua essenza afatto privo di opera, perché egli è per eccellenza un animale sabatico”(Agamben, 2007: 269).

Pero el caso es que “puito” ya había entrado hasta en revistas que estudiaban a conciencia los idiomas escritos y hablado y ya estaba más aceptado que por las leyes de la catalepsia elipsis síncope mentonimia metafonía metátesis próclisis prótesis aféresis apócope haplología etimología popular y todas esas leyes; la palabra “ojal” vino a dar “puito” por medio de una palabra intermediaria, la voz latina “raboenitius” (ojal-raboenitius-puito) de forma tal que rabonito, aunque no encontrada en los documentos medioevales, afirman los doctos que en verdad existió, siendo de uso corriente en el sermo vulgaris (Andrade, 1976: 56).⁹

El retiro de la metáfora se traduce así en un avance de la *mentonímia*, una forma de la posverdad, que atestigua la creciente territorialización de los saberes académicos. Escribir, en cambio, es curar al lenguaje, pero de manera disparatada, no como ejercicio de comunicación, sino como experiencia en que las palabras aparecen o bien desaparecen, mostrando, en esa diseminación intensiva de *nomina sacra*, la íntima relación que conservan las lenguas entre sí. *Puíto* guarda alguna concomitancia con el *pujés* castellano, que proviene del catalán (moneda de poca importancia) y equivale también a *higa* (la superstición de cruzar el dedo como forma de espantar los males, que por su morfología se asemeja a un fallo). Esparcidas por todos los ámbitos, en “vibrante suspensión” de su contexto sintáctico, las palabras, restituidas a su condición sagrada y sacrificada, se exhiben, tal como en Mallarmé, como aquello que en la lengua resiste al discurso del sentido. “En esa irrecitable doxología, nos dice Agamben, en referencia al *Coup de dés*, pero podemos proyectarlo a la rapsodia de Andrade, el poeta, con gesto al mismo tiempo iniciático y epilógante, ha constituido la lírica moderna como liturgia ateológica (o mejor, teológica), y con relación a la cual la intención celebrativa rilkiana se nos presenta decididamente postergada” (Agamben, 2007: 260-2).

⁹ Andrade injerta en *O turista aprendiz* una serie de fragmentos de antropología especulativa y utópica, describiendo la inexistente cultura de los indios Do-Mi-Sol, quienes, ignorando el lenguaje, se expresaban por sonidos musicales. Es una suerte de suplemento al episodio macunaímico del puíto. Leemos en un fragmento: “É curioso constatar como, mesmo entre concepções tão diferentes de existência que nem as da gente e desses índios dó-mi-sol, certas formas coincidem. É assim que também esses índios usam se enfeitar com flores e cultivam grandes jardins trabalhados por jardineiros sapientíssimos. As cunhãs, que sempre foram muito mais sexuais que os homens, se enfeitavam, atraindo a atenção dos machos para as partes mais escandalosas delas, que como já sabemos, são cara e cabeça. E assim, enfeitavam o pescoço com mururês e vitórias-régias. Tempo houve mesmo que lançaram a moda de enfeitar diretamente a cabeça, apesar desta continuar coberta. Mas foi tal o escândalo, os próprios homens se sentiram repugnados com tamanha sem-vergonhice. E a moda se acabou, não, aliás, sem terem sido devoradas na praça pública umas quatro ou cinco senhoras mais audazes que, de cabeças floridas, tinham resolvido enfrentar a opinião pública. As outras se acomodaram logo, se reservando o direito de enfeitar o pescoço. Já os rapazes, porém, se floriam sem a menor sexualidade. Preferiam uma espécie de lírio sarapintado de roxo e amarelo que dava na beira dos brejos, e tinha uma haste muito fina e comprida. Cortavam a flor com haste e tudo e a enfiavam no... no assento – o que lhes dava um certo ar meditabundo” (Andrade, 2015: 171).

Bataille tendía a pensar todo territorio como una *arealidad*, término con el que Jean-Luc Nancy alude no sólo a su área, sino a su ausencia de Real, de objeto-causa del deseo, lo cual, en otras palabras, reduce el territorio a su condición de aire, de espacio formado, que, al fin de cuentas, se desmiente como territorio, para situarse como la arealidad de un éxtasis, o recíprocamente formulado, diríamos que la forma de un éxtasis no es otra cosa sino la de su comunidad. La literatura encuentra así su confín, que no es un límite sino una instancia liminar, un umbral, donde se recogen sombras de otros espacios y otros tiempos. Agamben llama la atención para el hecho de que el *afuera* es dicho, en muchas lenguas indoeuropeas, por palabras que significan “a las puertas”, ya que, en latín, *fores* es la puerta de la casa y, en griego, *thyrathen* significa en el umbral. “Il fuori non è un altro spazio che giace al di là di uno spazio determinato, ma è il varco, l'esteriorità che gli dà accesso - in una parola: il suo volto, il suo *eidos*” (Agamben, 2001: 56). A partir de este punto, en su último libro Roberto Esposito (2016) realiza una discusión con la German Philosophy y la French Theory, discriminándolas del Italian Thought. Esta alternativa, de una biopolítica afirmativa, se instala en el *afuera*, porque para Esposito solo el afuera, entendido como afirmación, alcanza efectividad política y, en ese punto, ni los “alemanes” ni los “franceses” llegan a comprender la lógica de la acción. La negatividad frankfurtiana es tan políticamente idealista, ilusa y civilizatoria como la elegante neutralización francesa, que se extravía en lecturas impolíticas. En cambio, la politicidad afirmativa del Italian Thought se reconocería, en el mismo Esposito, a partir de desarrollos previos de Deleuze y Foucault, en torno a la “vida” y a las nociones de “excepción” o “comunidad” que, a pesar de todas las críticas contundentes, recogemos también en Agamben. El lugar no es forma ni materia, tampoco es un objeto, pero bien puede ser un umbral al partir del cual repensar de nuevo vida y lenguaje.

Bibliografía

Andrade, Mário de (1976) *Macunaíma* en *Obra escogida. Novela - cuento - ensayo - epistolario*. Prof. Gilda de Melo e Souza. Biblioteca Ayacucho, Caracas.

_____ (2015) *O turista aprendiz*. Ed. Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo, IPHAN, Brasília.

Agamben, Giorgio (2007) *Il Regno e la Gloria*. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer II, 2. Neri Pozza, Vicenza.

_____ (2001) *La comunità che viene*. Bollati Boringhieri, Torino.

- Aristóteles (1995) *Física*. Trad y notas de Guillermo R. de Echandía. Grados, Madrid.
- Bataille, Georges (2003) "El lenguaje de las flores". En *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*. Ed. Silvio Mattoni. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, pp. 21-28.
- Benjamin, Walter (1971) "La tarea del traductor". En *Angelus Novus*. Trad. H. A. Murena. Edhasa, Barcelona.
- Borges, Jorge Luis (1974) *Obras Completas*. Emecé, Buenos Aires.
- Caillois, Roger (1942) "Teoría de la fiesta". *Sur*, n° 64, Buenos Aires, enero 1940, más tarde integrado a *El hombre y lo sagrado*. Trad. Juan José Domenchina. México, Fondo de Cultura Económica, p. 109-145.
- _____ (1978) *Le fleuve Alphée*. Gallimard, París.
- Coccia, Emanuele (2016) [*La vie des plantes: une métaphysique du mélange*](#). Paris, Rivages.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1988) *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Trad. José Vázquez Pérez. Pre-textos, Valencia.
- Derrida, Jacques (1998) "Le retrait de la métaphore". En *Psyché: Invention de l'autre*. Galilée, París.
- _____ (1992) "Che cos'è la poesia?" e "Istrice 2. Ick bünn all hier", En *Points de suspension*. Galilée, Paris, pp. 303-308, 309-336.
- Derrida, Jacques y Ferraris, Maurizio (1989-1990) "Ick bünn all hier. 'Ya estoy aquí'". En *Er, Revista de Filosofía*, año VI, n° 248, Sevilla, pp.171-190.
- Esposito, Roberto (2016) *Da fuori. Una filosofia per l'Europa*. Einaudi, Turín.
- Groys, Boris (2016) *Arte en flujo*. Trad. Paola Cortes-Rocca. Caja Negra, Buenos Aires.
- Hamacher, Werner (1993) "Amphora". Trad. Dana Hollander. En *Assemblage*, n° 20, Violence, Space, abr., pp. 40-41.
- _____ (2012a) "Intensive languages". En *Modern Language Notes*, n° 127, pp.509-510
- _____ (2012b) *Lingua amissa*. Trad. Laura Carugati et al. Miño y Dávila, Buenos Aires.
- Homero (1927) *Obras Completas*. Vol. II. Trad. Luis Segalá y Estalella. Montaner y Simón, Barcelona.
- Lehmann-Nitsche, Roberto (1922) "Mitología sudamericana IV: las constelaciones del Orión y de las Híadas". En *Revista del Museo de La Plata*, t. XXVI. Buenos Aires.

Lira, José Tavares Correia de (2015) “O estranho patrimonial: Mário de Andrade e o (des)Brasil”. En Andrade, Mário de *O turista aprendiz*. Ed. Telê Ancona Lopez e Tatiana Longo Figueiredo. IPHAN, Brasília.

Schlegel, Friedrich (2012) “Fragmento 206 del *Athenaeum*”. En Lacoue- Labarthe, Philippe y Nancy, Jean-Luc (2012) *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Trad. Cecilia González y Laura Carugati. Eterna Cadencia, Buenos Aires.

DISONANCIA AFROCUBANA: AMADEO ROLDÁN Y JOHN CAGE¹

Julio Ramos*

RESUMEN

Una reflexión sobre la interpretación de John Cage de dos piezas para percusión del compositor cubano Amadeo Roldán en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en 1943. La interpretación de Cage lleva a cuestionar la relación entre la experimentación musical y el ritmo en la historia racializada de dos piezas afrocubanistas de Roldán: las *Rítmicas V* y *VI* (1930), en el contexto de una reflexión más amplia sobre los intraducibles del cosmopolitismo divergente y la circulación mundial de la música afrocubana.

Palabras clave: Amadeo Roldán – John Cage – *Rítmicas V* y *VI* – disonancia – Afrocubanismo – Carpentier – ritmo – percusión – experimentación – vanguardias – raza – ruido

ABSTRACT

A study of John Cage's interpretation of Amadeo Roldán's music for percussion, the *Rítmicas V* and *VI* (1930), at the MoMA in 1943. Cage's interpretation of Roldán's Afro-Cuban inspired music lead to a critical discussion of the tensions between experimental music and the racialized history of rhythm in the context of the diverging maps of cosmopolitanism traced by the global circulation of Afro-Cuban music.

Keywords: Amadeo Roldán – John Cage – *Rítmicas V* y *VI* – Afro-Cubanism – dissonance – noise – avant-garde – rhythm – percussion ensemble – experimental – race

* Julio Ramos. Profesor Emérito de la Universidad de California en Berkeley. [ramosjuliox@gmail.com]

Recibido: 20-04-2017 Aceptado: 30-05-2017

¹ Una versión anterior de este trabajo se publicó en la revista *Revolución y Cultura*, n° 1, enero-marzo 2014, parte de un dossier sobre Roldán que coordiné para dicha revista. Mi agradecimiento a Jesús Gómez Cairo, Director del Museo Nacional de la Música en Cuba (MNMC) y a su equipo, por el generoso apoyo que me brindaron durante mi trabajo con el Fondo Amadeo Roldán en el archivo del Museo durante octubre y noviembre del 2012, y abril y junio del 2013. Quiero agradecer especialmente a Roberto Núñez por sus atenciones en el Museo.

Sobrecarga sonora

En esta foto, tomada el 17 de febrero de 1943, John Cage se prepara con los once músicos de su Conjunto de Percusión para presentar un concierto de *música nueva* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).² Las dos piezas que Amadeo Roldán escribió para percusión en 1930, las *Rítmicas V* y *VI*, cerraron aquel concierto con una descarga de clave, quijada de burro, güiro, maracas, bongó, marímbula y cencerro. La sobrecarga pone en juego los límites de la música, la porosidad de sus fronteras, así como las cambiantes condiciones históricas o protocolos de un régimen de la escucha.

Este extraordinario concierto despliega la temprana afinidad de Cage con las exploraciones del ritmo en el afrocubanismo, a la vez que registra los límites de su interpretación.³ Si interpretar la música implica un modo sensible de leerla, entonces es posible considerar el concierto de Cage como un performance de las dificultades de la traducción intercultural.

Pensaríamos que el concierto fue el estreno mundial de las dos piezas iconoclastas de Roldán aquella noche en el MoMA, donde Cage estrenó también una rara pieza afrocubanista de José Ardévol, si no fuera porque, según parece, ya había interpretado las *Rítmicas* antes, en 1940, con Lou Harrison en el Mills College de Oakland, California. (Hall: 35).⁴



² Foto publicada en la revista *Life* de fotógrafo anónimo (15-III-1943: 42). Sobre el concierto del MoMA véase en particular el volumen de materiales documentales y comentarios críticos editado por R. Kostelanetz (1970). También la entrevista de Nelson Rivera (2011) donde Cage comenta sobre el memorable concierto de 1943 y donde menciona a Roldán, Caturla y Ardévol. En el dossier de entrevistas que incluimos en el número de *Revolución y Cultura* hay una versión abreviada de la entrevista de N. Rivera a Cage. Recientemente, John R. Hall, en una valiosa tesis doctoral (2008), comenta sobre la importancia de estas piezas de Roldán u otras de Caturla y de Ardévol en la historia de los conjuntos de percusión en los EE.UU.

³ La referencia básica al afrocubanismo musical sigue siendo Carpentier (1946, 2012). Véase también el magnífico libro de Zoila Gómez (1977) sobre Amadeo Roldán y el estudio general de Robin Moore (1997). Sobre Carpentier y los debates musicales del afrocubanismo, también resultan fundamentales los trabajos de Anke Birkenmaier (2006) y Mareya Quintero (2000).

⁴ No he encontrado referencia alguna a estos conciertos en el Fondo de Amadeo Roldán del archivo del Museo Nacional de la Música. En cambio, la correspondencia publicada de Ardévol (2004) incluye una carta donde Cage le pide una colaboración para el concierto del MoMA y donde además menciona sus audiciones anteriores del *Preludio* y una *Suite* de Ardévol. Le agradezco a Nisleydis Flores la referencia a la correspondencia entre Cage y Ardévol. Tampoco he encontrado en la bibliografía cubana constancia de la audición de Cage de las *Rítmicas V* y *VI* en el MoMA. Hemos consultado, además del clásico estudio de Zoila Gómez (1977) sobre la vida y producción musical de Amadeo Roldán y las discusiones que generó su recepción nacional e internacional entre 1926 y 1939, los trabajos de L. Neira Betancourt (1997, 2006), Radamés Giro, J. Ardévol (1966) y Argeliés León (1974), así como la guía preparada por José Piñero (1980). Agradezco particularmente las conversaciones con Radamés Giro y con Gómez Cairo sobre el concierto y otra pieza de Roldán, la “Danza negra”, basada en el poema afroantillano de Luis Palés Matos, un antecedente de las *Rítmicas V* y *VI* y de la musicalización de su musicalización de los *Motivos de son* (1932).

Puede que el evidente reconocimiento que implicaba la presentación de las *Rítmicas V y VI* al final de aquel concierto nos sorprenda hoy en día, acaso porque no estamos acostumbrados a recordar los experimentos de Cage en diálogo con los ritmos del afrocubanismo. Pero seguramente el programa de aquel primer concierto de Cage en NY, aunque polémico, no tuvo el mismo efecto en 1943, cuando Amadeo Roldán era reconocido en los circuitos de la música experimental como uno de los creadores del género de música sinfónica para percusión. De hecho, varias de sus obras fueron un punto de referencia en los experimentos y las *construcciones* rítmicas del Cage de los años cuarenta, así como antes habían inspirado varias obras de Henry Cowell, B. Russell, L. Harrison o del mismo Edgar Varèse, quien presenció y comentó el estreno en París de la “Danza negra” de Roldán y mantuvo con él una intensa correspondencia desde el concierto parisino de 1929.⁵

El concierto de Cage en el MoMA es un punto de intersección transcultural que incita a repensar la relación entre estética experimental e inscripción racial en las poéticas divergentes de la modernidad. Sin llegar nunca a anular las tensiones ni a soslayar sus desencuentros, estas poéticas interactúan en las rutas desiguales, accidentadas, de la mundialización de la música cubana a partir de la década de 1920.⁶ Por cierto, estas dinámicas y tensiones no son simplemente un efecto de las rutas de circulación cosmopolita de la música. De hecho, conforman una de las contradicciones distintivas del propio afrocubanismo como instancia de nacionalismo cultural y musical, en la medida en que sus inscripciones de la cultura local se encuentran ineluctablemente implicadas en las rutas y redes materiales de la universalización a la que Carpentier, Amadeo Roldán o Alejandro García Caturla someten sus interpretaciones de los ritmos cuando se ubican en la compleja red de mediaciones y tráfico entre centros y periferias. En otro contexto, Ángel Rama identificó esas relaciones con los procesos de transculturación de las formas regionales o vernáculas identificadas con los proyectos modernizadores de las vanguardias históricas latinoamericanas (Rama, 1982; Ochoa, 2006; Garramuño, 2007). Me parece, sin embargo, que el mismo Rama no insiste lo suficiente en las paradojas de ese sistema de mediaciones o en las aporías de la traducción. En las prácticas transculturadoras, la referencia a la cultura vernácula (de los ritmos populares, por ejemplo) no se reduce simplemente al registro sensorial de un mundo subalterno que hasta el momento de su inscripción musical permanecía fuera de los límites de la representación. Habría que añadir que la referencia a las formas vernáculas es también un *recurso* que –si bien se inscribe como el registro de una “fuente” originaria– resulta inseparable de la pugna por el poder simbólico sobre la “verdad” cultural que recorre las inscripciones y los traslados mismos. A su vez, estas disputas cobran intensidad durante la circulación que supone la nueva modalidad

⁵ Significativamente, Cage no audicionó la clásica pieza de Edgar Varèse, *Ionization* (1933), en el concierto del MoMA. Es posible que esta notable ausencia se deba a que Cage solo se proponía incluir a compositores «panamericanos»; y, segundo, acaso también porque intenta enfatizar la anterioridad de las *Rítmicas V y VI* (1930), mucho menos celebradas que la pieza *Ionization* (1932) de E. Varèse. Cage traza así la genealogía de un canon percusivo alternativo con la referencia a la historia cubana. Sobre la relación entre Varèse, Roldán, Carpentier y el mundo cultural latinoamericano, véase el trabajo indispensable de Graciela Paraskevaïdis, donde se discute la correspondencia entre ambos y debate sobre la exclusión frecuente de Roldán de la historia euroamericana de la vanguardia musical, donde Roldán aparece demasiado próximo al trabajo con el folclore nacional, lo que menoscaba la proyección de su experimentación en un marco eurocéntrico.

⁶ Sobre la mundialización de la música cubana son muy importantes las crónicas parisinas de Alejo Carpentier de aquellos años, varias de ellas sobre Roldán, incluidas en Carpentier (2012); véase el trabajo de Viviana Gelado sobre estas crónicas (2008). Gelado explora el papel legitimador que cumplió el periodismo de Carpentier. En otro registro, véase también Jairo Moreno (2004) sobre la incorporación de los ritmos populares afrocubanos en el jazz neoyorquino, donde también considera los límites de la incorporación cosmopolita del ritmo.

universal o mundial del mercado y de lo que Benjamin llamó la crisis del aura bajo el impacto de la reproductibilidad técnica en la materia sensible de mediación estética y de la percepción misma. Si en su conocido texto sobre la reproductibilidad Benjamin hablaba sobre las transformaciones de un “inconsciente óptico”, las discusiones recientes sobre la escucha apuntan al peso de un “inconsciente auditivo” en la historia cultural.

El viaje de la música de Roldán a los Estados Unidos y, de manera particular, el concierto o *performance* del MoMA que analizaremos en este ensayo nos sitúan ante el campo de las paradojas del afrocubanismo y del nacionalismo musical, y de su recepción en los Estados Unidos por parte de Cage y otros compositores y artistas de la vanguardia norteamericana entre los años 1930 y 1945.⁷ Nos interesa aquí precisar algo más: ese tránsito o circulación desencadena un diálogo tenso en el que las postulaciones de la experimentación estética, más allá de Cuba, se topan con la inscripción racial y la pregunta por la identidad que suscita el afrocubanismo. Al reconstruir aquí, dentro de lo posible, el concierto en que Cage audiciona a Roldán en Nueva York, exploraremos los *tensores* de una relación entre estética y racialidad que sería posteriormente negada u ocluida tanto por la historia eurocéntrica de la modernidad cultural en los Estados Unidos⁸, como por las inflexiones testimoniales de los regímenes de la representación racial identitaria. Incluso cuando estos regímenes de representación identitaria reconocen un importante antecedente en los movimientos de vanguardia como el afrocubanismo, rara vez se discuten las tensiones que para el discurso representacional-identitario suponía el evidente compromiso afrocubanista con la experimentación y la mediación estética.⁹ El concierto de John Cage en el MoMA despliega así algunas de estas paradojas y contradicciones a la vez que nos da una idea del tipo de intercambios desiguales, jararquizados, que constituyen la circulación *panamericanista* de aquellos años.¹⁰ No hay que ignorar las relaciones de poder que atraviesan los mapas de las apropiaciones “interculturales” en las relaciones entre Norte y Sur, para reconocer en estos materiales ciertos aspectos que complican el significado de Cage en la historia de la música contemporánea. Su aproximación al afrocubanismo explicita una elaboración de materiales sonoros históricamente racializados que complica la identificación muy reducida que suele atribuírsele a Cage como la figura emblemática de un “whitecoded experimentalism”, de una “experimentación blanca”, al decir del compositor y musicólogo afroamericano George Lewis (2009). De ahí que las interpretaciones que escenifica Cage en sus interpretaciones del afrocubanismo (y su relieve

⁷ Sobre las paradojas del nacionalismo musical y su relación con las vanguardias ver los libros de Florencia Garramuño y de José Miguel Wisnik (1983). Garramuño (2007) condensa estas paradojas del nacionalismo musical bajo el oxímoron de “modernidades primitivas” en la Argentina y el Brasil. Wisnik trabaja la relación entre Villa-Lobos y el Estado Novo de G. Vargas.

⁸ Véase el importante libro de Fred Moten (2003) sobre el legado experimental de la cultura afroamericana y sobre cómo ha sido excluida de la historia habitual de las vanguardias euroamericanas. Un ejemplo de la oclusión de la contribución afrodescendiente y de la participación caribeña en la historia de la modernidad musical se encuentra en Carol Oja (2000), quien al comentar sobre la importancia de las elaboraciones rítmicas de Cage y sus antecedentes no menciona a Roldán, Caturla ni al mexicano Carlos Chávez, otra figura muy próxima a Henry Cowell, a la Asociación Panamericana de Compositores, como antecedentes de Cage.

⁹ En un trabajo reciente sobre experimentación y representación racial en el cine de Guillén Landrián he discutido críticamente el evolucionismo implícito en la distinción que propone J. Rancière (2011) entre un régimen representacional y un régimen estético (ver Ramos, 2013). Los usos de la poesía de Nicolás Guillén en varias películas de Guillén Landrián vuelven a poner de relieve la dimensión experimental de la poesía social de Guillén y nos llevan a cuestionar cualquier esquema fácil de oposición entre estética y representación identitaria.

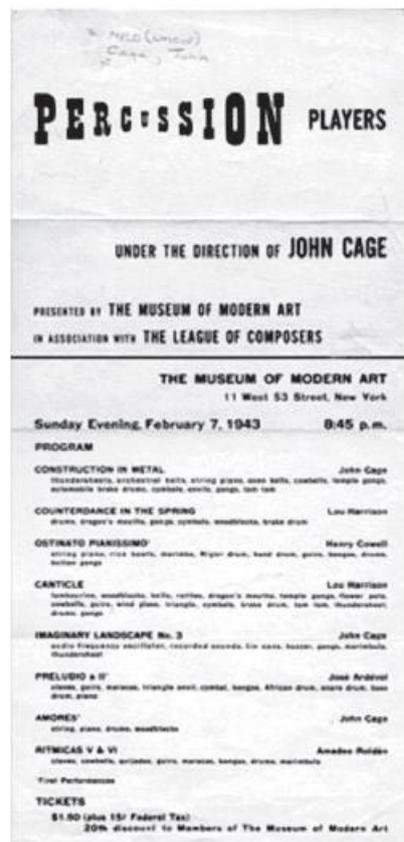
¹⁰ Como señala Zoila Gómez, las redes panamericanistas tendidas por Cowell y sus colegas de la Asociación Panamericana de Compositores promovieron la obra de Roldán y de Caturla en los círculos vanguardistas musicales en los EE.UU. a partir del 1929 y 1930, cuando Roldán entra a la Asociación.

rítmico) permiten cuestionar la frecuente identificación de la experimentación como atributo de la cultura blanca hegemónica.

La relevancia de las *Rítmicas V y VI*

¿Cuál es la relevancia histórica de estas piezas y de su innovación rítmica?¹¹ Inseparable de esta pregunta básica, surge otra más compleja que apenas podremos sugerir en este ensayo: ¿qué nos dice la escucha de estas piezas sobre el papel fundamental de la música –en tanto forma de creación *a la vez* sensible e intelectual– en la historia de los tensores de un campo cultural? ¿Cómo se relaciona la música con los síntomas, traumas o conflictos históricos? Digamos, primeramente, que estas dos breves piezas del destacado compositor mulato, compuestas para un conjunto sinfónico de once percussionistas, presionan los límites de lo que se entendía por música “cultura” o “erudita” en 1930, durante una época de profundas luchas políticas y raciales. La irrupción allí de la percusión popular suscitaba tensiones sobre el papel de la raza y del racismo en la formación de la cultura nacional cubana. Su intensidad no pasó inadvertida en Cuba, donde la obra de Roldán había desencadenado importantes debates sobre los “auténticos” contenidos de la música nacional y su relación con la experimentación desde el estreno de la *Obertura sobre temas cubanos* en 1926.

Por otro lado, aunque fueron escritas en 1930, es muy significativo que las *Rítmicas V y VI* no se hayan estrenado en La Habana hasta el histórico concierto de Argeliés León en la Biblioteca Nacional José Martí de 1960 (Gómez, 1977; Neira Betancourt, 1997). Durante aquellos años inaugurales, la revolución estimuló, en varias de sus emergentes instituciones, la discusión sobre el cruce anticolonial entre modernidad alternativa y racialidad que el afrocubanismo había comenzado a explorar ya en los años veinte y treinta. La coreografía de las *Rítmicas V y VI* del Conjunto Nacional de Danza Moderna dirigida por Ramiro Guerra Suárez en 1961 –así como su estreno de los ballets de tema afrocubano de Roldán y Carpentier, *La rebambaramba* y *El milagro de Anaquillé*– comprueban el carácter emblemático que gradualmente cobran las *Rítmicas* y la obra de Roldán (y de Caturla) en



En la página de la izquierda: Concierto de percusión dirigido por John Cage en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (1943). Foto aparecida en la revista *LIFE* (15 de marzo 1943). Al lado de estas líneas, programa de dicho concierto en el MOMA (1943).

¹¹ Un análisis detallado de la percusión en las *Rítmicas V y VI*, y de la notación que crea Roldán en las partituras para los instrumentos populares, es el de Lino Neira Betancourt. Véase también la lúcida nota introductoria que escribió Ardévol para acompañar la grabación de estas dos piezas por la Orquesta Sinfónica Nacional de Cuba en 1970.

aquellas discusiones revolucionarias que conjugaban la experimentación artística con una reinterpretación anticolonial de la historia y del pasado esclavista.¹²

Por cierto, es muy probable que el propio Roldán contribuyera en vida al silenciamiento de las *Rítmicas V* y *VI*: rechazó varias ofertas de N. Slonimsky, el afamado director y miembro de la *Pan American Association of Composers*, quien quiso estrenar las piezas en NY en 1934, sin respuesta de Roldán, quien en cambio sí le cedió a Slonimsky varias de las *Rítmicas* anteriores (compuestas para piano, instrumentos de viento y percusión), aunque postergara indefinidamente el envío de las *Rítmicas V* y *VI*, piezas dedicadas exclusivamente a la percusión popular.¹³ ¿Tendría esto que ver solo con las dificultades técnicas que implicaban las dos piezas escritas para instrumentos vernáculos como la quijada de burro, la marímbula o las maracas, de cara a cuya incorporación Roldán tuvo personalmente que elaborar un sistema bastante práctico de notación musical, según ha comprobado con lucidez L. Neira Betancourt? En efecto, la entrada de la percusión afrocubana a la música sinfónica trastocaba los límites de la escritura y la interpretación musical. A esta pregunta habrá que volver luego, porque, de hecho, cuando Paul Price acompañado por el mismo John Cage graba las *Rítmicas V* y *VI* con la *Manhattan Percussion Ensemble* en 1961, su interpretación de la descarga percusiva de Roldán delata una tendencia al ruido que es distintiva de la búsqueda de Cage y sus seguidores.¹⁴ La tendencia al ruido contrasta de manera significativa con la meticulosa interpretación del timbre agudo de la clave y de los otros instrumentos típicos que se escuchan con precisión en la versión grabada por la Orquesta Sinfónica Nacional de La Habana bajo la dirección de Manuel Duchesne Cuzán en 1970. Por otro lado, tampoco está de más recordar que mientras la interpretación clásica de Duchesne Cuzán sustituye discretamente la marímbula por el contrabajo (tomando una opción que la partitura de Roldán dejaba abierta), Price y Cage, en cambio, en su grabación de las piezas de 1961, se deciden por la marímbula, instrumento de origen afrocubano distintivo de los conjuntos típicos del son.

No toda la obra de Amadeo Roldán –celebrado Director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, quien había sido entrenado en Francia y en Madrid como un virtuoso joven violinista– se ajusta a la imagen estereotipada de una iconoclasta pose de vanguardia. Está claro que no interesa subordinarlo a lo que representa Cage en la historia musical de siglo XX, aunque sí nos interesa considerar, en cambio, cómo el punto de intersección de las *Rítmicas V* y *VI* con la experimentación de Cage contribuye a elucidar aspectos poco conocidos de ambos compositores y su divergente cosmopolitismo. Me parece que al ser interpretada por Cage, la obra de Roldán cobra relieves disonantes inusitados; y, a la vez, el antecedente de Roldán permite repensar a Cage fuera del contexto de la vanguardia euroamericana al que habitualmente se suscribe.

¹² En 1959, Ramiro Guerra Suárez escribió un trabajo sobre “Roldán y la danza cubana” para el semanario *Lunes de Revolución*, donde reevalúa el papel histórico de la obra experimental de Roldán y renueva la discusión sobre el afrocubanismo (ver R. Guerra Suárez, 2010). Véase también la entrevista que le hicimos a Ramiro Guerra Suárez sobre sus coreografías basadas en las *Rítmicas* y en la obra colaborativa de Roldán y Carpentier en el número citado de *Revolución y Cultura*.

¹³ Véase las cartas de Slonimsky a Roldán fechadas en 1934 en el Fondo Amadeo Roldán del MNMC de La Habana.

¹⁴ Hay varios trabajos de Cage sobre la relación entre ruido y percusión incluidos en *Silence* (Cage 1961, 1973); y luego, en la antología editada por R. Kostelanetz (1970). Ver también la nota de Virgil Thomson, “Expressive Percussion” (en Kostelanetz 1970, 70-2). En “The Future of Music: Credo” señala Cage: “la música de percusión es la transición contemporánea para pasar de una tradición influenciada por el teclado a la futura música inclusiva de todo tipo de sonoridades” (Kostelanetz, p. 56, traducción nuestra).

Estas dos piezas de 1930 dislocan el horizonte de inteligibilidad de la música sinfónica nacional mediante el diálogo y la incorporación de ritmos y de un saber musical proveniente

de mundos subyugados y excluidos. Inspirada, en parte, por la contramétrica de ritmos de variado origen afrocubano, las *Rítmicas* sacuden los principios convencionales de la armonía y anulan la prioridad melódica que dominaba en la tradición sinfónica de Occidente y de Cuba. Las *Rítmicas V* y *VI* potencian la dimensión radical de un experimento compuesto para un conjunto sinfónico que aparece ahora *sin instrumentos melódicos*. El colapso de la melodía suscita en primera instancia la pregunta sobre el relieve cultural del ritmo como principio ordenador de cultura y de vida. Pero, también, surge ahí otra pregunta sobre el papel que cumple en esta irónica pieza la *huella* o fantasma de la melodía. Veremos luego cómo el

Concierto de la Asociación Panamericana de Compositores donde se audiciona a Roldán, Caturla y Varèse. Fondo Amadeo Roldán del MNMC.

Pan American Association of Composers, Inc.
 Founded by IGAR VARESE

TWO SUBSCRIPTION CONCERTS
 Conducted by

NICOLAS SLONIMSKY with ALBERT STOESSEL
 with MARTHA GRAHAM
 JUSTIN LITANTE CARLOS SALZEDO JOSEF WISSOW LYDIA DE RIVERA

SUN. EVE. APRIL 19, 1931	TOWN HALL 119 West 43rd Street	\$20 \$10	SUN. EVE. APRIL 22, 1931	ALVIN THEATRE 230 West 52nd Street	\$20 \$10
--------------------------	-----------------------------------	--------------	--------------------------	---------------------------------------	--------------

RUGGLES — Men and Mountains
for Chamber Orchestra

JORDAN — Three Six Minutes
for Soprano

CATURLA — Instrumental Ensemble and Percussion
Lyric in Rumba

SALZEDO — Concerto
for Harp and Seven Wind Instruments

WISSOW — New River
Pavane

VARESE — for Instrumental Ensemble and Chorus
(Soprano and Bass)

VARESE — for Chamber Orchestra
Nocturne

VARESE — for Thirteen Percussion Players
Nocturne

WISSOW — Concerto for Piano and Wind Chorus
Josef Weiss

MARTHA GRAHAM and Group

MUSIC for Chamber Orchestra by

COWELL
BERG
JOHST
RIBBON
VARESE
VILLA-LOBOS
CHAYNE
WISSOW
REVULTAS
STILL

Soloist: Judith Litante

The latter is the Official Place of the Pan American Association of Composers, Inc.

APPLICATION FORM FOR TICKETS

Enclosed please find \$_____ for _____ Tickets for the
TWO P. A. A. C. Subscription Concerts for both Town Hall and Alvin Theatres,
 as follows: Prices are for both Concerts (tax exempt)

Orchestra — \$1.00
 Gallery—Town Hall & Alvin Theatres — \$1.00
 Gallery—Town Hall & Alvin Theatres — \$1.00

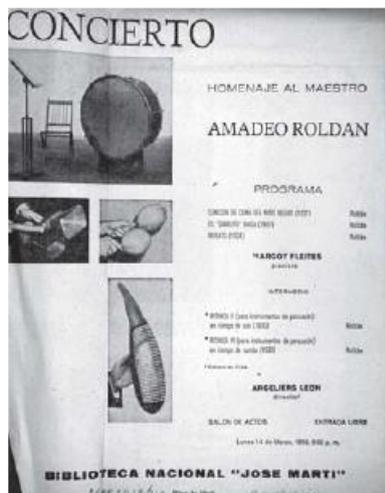
Name _____
 Address _____

Kindly make checks payable to "P. A. A. C., Inc." (do not bother to write name in full—
 tickets are sufficient) and mail to Pan American Association of Composers, Inc.,
 118 Sullivan Street, New York City.

ritmo de la clave en ambas piezas elabora una aproximación a la huella melódica, lo que se relaciona con todo un discurso sobre el ritmo nacional y su condensación en el pequeño instrumento cubano de la clave que ha ocupado la reflexión de diversos intelectuales cubanos y caribeños. La reflexión sobre la clave y su relación con el tiempo es fundamental para un análisis de la ideologización del ritmo en los discursos caribeños. En la reflexión sobre la clave coinciden tanto Fernando Ortiz como José Lezama Lima, entre muchos otros, que han postulado el ritmo como una especie de condensación o esencia donde convergen los tiempos múltiples y heterogéneos de la historia cultural antillana.

Baste por ahora decir que nos equivocariamos si pensamos que se trata meramente de una inversión rápida, esquemática, de la clásica jerarquía entre ritmo y melodía: no solo la melodía, sino también la estructura métrica/contramétrica del ritmo, como parámetro musical, ha sido trastornada en estas dos piezas de Roldán. Como señala Alejo Carpentier, más que formas rítmicas orgánicas o codificadas bajo el modelo de alguna tradición identificable, Roldán elabora *modos rítmicos* (Carpentier, 1946/2004: 200). Aunque mantienen la referencia a células o compases reconocibles (por ejemplo, el compás de la clave del son y de la rumba), estos modos rítmicos no siguen un patrón métrico continuo o predeterminado. Los cambios abruptos en la frecuencia y en la velocidad del pulso en el *tempo* de las *Rítmicas V* y *VI* añaden complejidad a la categoría clásica del “ritmo”, al menos si pensamos el ritmo como un *parámetro* musical orgánico capaz de regular el devenir continuo del pulso métrico identificado con medidas (entre los acentos débiles y fuertes) codificadas culturalmente. Roldán trabaja incluso los timbres particulares de los distintos instrumentos de percusión, estableciendo, sobre todo, un contraste entre la agudeza de la madera y la vibración de la quijada. Llamarle “síncopa” a la saturación que ahí escuchamos nos deja insatisfechos: revela

una inefectiva reintegración de la sobrecarga sonora en el régimen normativo de la métrica occidental, cuando se define la divergencia rítmica como una (sincopada) excepción, irregularidad o anomalía en un marco normativo occidental. La saturación sonora que produce Roldán mediante la multiplicidad de los repiques simultáneos, levemente desacompañados en el tempo cambiante de los once percusionistas, también dificulta que hablemos en este caso de una “polirritmia”, concepto tan caro al caribeñismo de A. Benítez Rojo. Por eso Carpentier se ve obligado a recurrir al concepto de *modos rítmicos*, nominación que comprueba asimismo una lucha por transformar el vocabulario de los “saberes” en pugna que se disputan el sentido de la música, ya sea para sancionar la innovación o para desautorizarla y excluirla de su campo normativo.¹⁵



Afiche del estreno cubano de las *Rítmicas V y VI* dirigidas por el maestro Argeliérs León en la Biblioteca Nacional (Fondo Amadeo Roldán, cortesía del Museo Nacional de la Música).

La historia de la musicología cubana a partir de los trabajos fundadores de Fernando Ortiz y Alejo Carpentier registra –en varias de sus zonas más productivas– el devenir de una pugna por sacudir la musicología de su eurocentrismo, creando estrategias para transformar la configuración misma del archivo, y así dar cuenta de prácticas musicales legadas de la conflictiva historia de la esclavitud y del colonialismo. Hasta las reflexiones de Leo Brouwer la musicología cubana no cesa de buscar modos de entender la porosidad de los límites entre la música culta y la popular que descuadra los protocolos

habituales y las fronteras establecidas por las disciplinas e instituciones musicales distintivas de otras sociedades (Ortiz, 1969; Carpentier, 1946; Brouwer, 1982). En este sentido, no es casual que el *revival* de Roldán a partir del concierto de 1960 –que implicaba asimismo un replanteo del debate sobre la experimentalidad del afrocubanismo musical– se diera en parte por el estímulo del músico y musicólogo Argeliérs León, figura de relevo de la transculturación del saber musicológico en los años sesenta. A partir de ese momento, Roldán estuvo una vez más en el centro de una crítica sobre la historia eurocéntrica del saber musicológico.

El problema de las «fuentes» vernáculas

Pero a su vez la radicalidad de la obra de Roldán problematiza cualquier ilusión de un reencuentro simple de la fuente o recurso popular percusivo. No cabe duda de que Roldán, al subtítular las piezas “en tiempo de son” y “en tiempo de rumba”, introduce una especie de guía o de instrucción para la escucha de las obras. Esa guía insiste en identificar o fundamentar la experimentación con los *dos* géneros paradigmáticos de la música popular nacional en 1930. Pero no hay porqué aceptar los subtítulos como un marco único o definitivo

¹⁵ La elaboración de Carpentier del concepto de “modos rítmicos” introduce la problemática de las limitaciones del saber musicológico occidental ante la cuestión de la textura sonora de piezas experimentales o transculturales que Pablo Feissel (2010) ha identificado con la problemática de la simultaneidad y su corolario en la *heterofonía* que recorre el régimen musical europeo, y la crisis de la noción misma de música autónoma ante el ruido y la confrontación gradual o reconocimiento de las músicas no occidentales. También me ha resultado clave el análisis de la epistemología de la tonalidad y sus límites coloniales en los trabajos de Ana María Ochoa sobre los “aullidos” de los bogas y las políticas de la escucha en el siglo XIX en *Aurality*.

para la interpretación; podríamos tomar sus indicaciones, más bien, como una *estrategia* de autorización y control de la *música nueva*. Así parecería que el compositor responde a la marcada resistencia de algunos sectores del público, tras la audición de las primeras *Rítmicas* (por Pedro de Sanjuan) poco antes de que escribiera las V y VI en La Habana aquel mismo año de 1930. En las palabras de un reseñista anónimo: “Las (primeras) ‘Tres Rítmicas’ de Amadeo Roldán, por su carácter futurista, nos resultaron incomprensibles [...] Nuestra percepción forjada en viejos moldes no se acomoda a esos acrobatismos imaginativos que crisan los nervios”.¹⁶ Hay indicios de cómo Roldán intenta apaciguar la perplejidad que su obra causa entre algunos críticos, incluido Jorge Mañach. Remite la experimentación al horizonte *reconocido* de los dos géneros populares, aunque no cabe duda de que la referencia a estos ritmos en una sala sinfónica también levantaba ronchas. En efecto, en una zona significativa del público cubano, norteamericano y europeo de aquellos años, la experimentación produce perplejidad y sorpresa por un aspecto ininteligible de estas obras estimuladas por una tendencia al quiebre de las convenciones socio-musicales, ruptura de las pautas canónicas que aseguran el reconocimiento efectivo de la obra artística en un marco institucional. Está claro que la estética moderna no funciona a partir de la reproducción de las convenciones o protocolos del reconocimiento “artístico”. Todo lo contrario; esta música elabora modos para desnaturalizar la dimensión convencional o reconocible de su arte, lo que por momentos produce una tendencia al experimento antimusical (bastante atenuado, por cierto, en el caso de Roldán). Entonces, no es casual que la dimensión *negativa* (como la llamaría T.W. Adorno) de la experiencia estética, estimule en una figura como Roldán, al mismo tiempo, la búsqueda interna de rearticulaciones, tematizaciones de un sentido social restaurado, como esas mismas que surgen en los discursos afrocubanos sobre el folclor y las formas populares.

Aunque no puedo comentar aquí, con la atención que ameritan, los problemáticos argumentos de T.W. Adorno (2008) contra las tendencias “regresivas” de Stravinsky en *La consagración de la primavera*, conviene, aunque sea de paso, mencionar que Adorno critica el retorno artificioso del compositor de origen ruso a formas “heterónomas”, arcaicas o sacrificiales (tematizadas en el segundo movimiento del ballet), donde la “regresión” se manifiesta a través de la disrupción rítmica. Por otra parte, es muy conocida la relevancia que esta pieza tuvo en Carpentier, quien señala, en cambio, una diferencia fundamental entre la búsqueda de Stravinsky y las maneras en que los afrocubanistas cubanos se aproximan al folclor como un acervo *vivo*:

La presencia de ritmos, danzas, ritos, elementos plásticos tradicionales, que habían sido postergados durante demasiado tiempo en virtud de prejuicios absurdos, abría un campo de acción inmediata que ofrecía posibilidades de luchar por cosas mucho más interesantes que una partitura atonal o un cuadro cubista. Los que ya conocían la partitura de *La consagración de la primavera* –gran bandera revolucionara de entonces– comenzaban a advertir, con razón, que había en Regla, del otro lado de la bahía, ritmos tan complejos como los que Stravinsky había creado para evocar los juegos primitivos de la Rusia pagana. (Carpentier, 2004: 204).

El argumento de Carpentier sobre la presencia *contemporánea* de los ritmos de afrocubanos de Regla es paralelo a su discurso sobre lo real maravilloso y su crítica del artificio retórico de

¹⁶ Firmado por F.G.A., Heraldo de Cuba, 4-VIII-1930.

los surrealistas en el Prólogo a *El reino de este mundo* (1949), novela contemporánea de *La música en Cuba*. Sin duda las investigaciones sobre el folclor afrocubano y la música popular implicaban una crítica frontal del racismo de otras versiones de la cubanidad que le negaban a los hombres y mujeres afrodescendientes su participación en la historia nacional. Por ejemplo, no cabe duda del estímulo polémico que tuvo en Carpentier y en Roldán la visión del folclor nacional que promovía Sánchez de Fuentes (1928) en su postulación de los orígenes indígenas e hispánicos de la cultura nacional. En palabras de esta otra figura fundacional de los estudios etnomusicológicos en Cuba: “cometemos el *delito de extranjerismo* cuando trasplantamos íntegros a nuestras producciones diseños melódicos monótonos y rutinarios de cualesquiera de las sectas africanas conocidas en nuestra Isla” (Sánchez de Fuentes: 80).

Sin embargo, a la vez que constatamos la crítica del racismo en el discurso afrocubanista de Roldán, Carpentier, Guillén y otros (frecuentemente inspirados por los estudios críticos de F. Ortiz) quisiera sugerir que su versión alternativa de la cultura nacional es inseparable de las pugnas por el poder simbólico y la legitimidad intelectual de los que la investigan y la escriben, incluso cuando sus discursos busquen dar cabida a los sujetos subalternos que constituyen el fundamento o el recurso “local” de los modulantes pactos del nacionalismo popular.

La interpretación habitual del nacionalismo musical (y de la música vanguardista) como una elaboración culta de formas populares con frecuencia esquematiza y homogeniza los términos “culto” y “popular”; y corre el riesgo de naturalizar o confundirse con las propias explicaciones que elaboraron los afrocubanistas mismos –el propio Roldán, por ejemplo– para *autorizar* el valor social o político de su compleja y experimentadora práctica musical, y su relevancia social como un acto de *mestizaje*. En este sentido, no está de más enfatizar la cuestión del efecto performativo y político de la *mediación* intelectual que inscribe el nacionalismo musical cuando redefine la relación entre lo popular y lo culto, entre lo local y lo universal. En la jerarquía de valores que renuevan estas dicotomías, lo “local” es finalmente sometido a un proceso de estilización, de depuración o traducción que posibilita su inteligibilidad en términos “universales”. El estado universal de la música presupone la previa estilización del cuerpo popular, el traslado o conversión de lo popular de acuerdo con un recorte culto, lo que comprueba asimismo un *disciplinamiento* de la práctica popular o su sublimación “estética”. Por ejemplo, en su extraordinaria carta a Henry Cowell, incluida por Cowell en su *American Composers on American Music* (1933), volumen colectivo y especie de manifiesto del *panamericanismo* musical (que incluyó también sendos trabajos de Chávez y de Caturla), Roldán explica la urgencia de incorporar los instrumentos locales, pero a la vez insiste en “depurarlos” y “desnacionalizarlos”; es decir, en transformar su particularidad vernácula para asegurar su sentido o valor universal. A pesar de su tono indudablemente crítico y alternativo, este discurso sugiere que lo local y lo universal son dos extremos de un mismo mapa, puntualizado por la circulación y los intercambios transnacionales. La mediación del *estilo*, o sea, de la *evidencia* estética en tanto elaboración de la materia sensible de sustrato popular, es un requisito para garantizar el proceso de traducción o conversión del valor local en valor universal. Desde las primeras reseñas de Jorge Mañach y Carpentier de la *Obertura sobre temas cubanos*, hasta el escrito de Carpentier tras la prematura muerte de Roldán en 1939 (Carpentier, 2012: 611-617), los comentaristas insistieron en el valor universal que la estilización mediante la elaboración de las formas locales o populares. Así expone Carpentier la transubstanciación del folclor en las *Rítmicas* de Roldán: “Roldán trabaja ahora en profundidad, buscando, más que un folclor, el espíritu de ese folclore” (Carpentier, 1946: 210). Jorge Mañach (1926) había señalado en su reseña: “convendría oponer el parecer de estos cultos musicales nuestros que afirman el cubanismo de la *Obertura* de Roldán con un

cubanismo ‘estilizado’. El distingo es evidentemente muy serio. Amadeo Roldán no se propuso agraviarnos los oídos con una chambelona o con un son sublimizado. Su obra es una obra no solo artística, sino de arte superior, y los elementos formales de la expresión artística no pueden menos que revestir un carácter universal: son comunes al arte de todos los países” (Mañach, 1926). La discusión es seguramente con el propio Carpentier, quien, por su parte, lejos de cuestionar el valor de la estilización, también la afirma como la condición requerida de un arte a la vez moderno y cubano. La respuesta a Mañach que Carpentier publica en la revista *Carteles* en 1927, titulada “Amadeo Roldán y la música vernácula” insiste en la estilización como transformación de lo local a la vez que proclama que “Europa está sedienta de ritmos” (Carpentier, 2012: 602).

La relación entre la obra de Roldán y las fuentes populares es compleja, e inseparable, no solo del carácter crítico y polémico de su obra, sino también de las dinámicas internas del poder y de la autoridad que transitan los discursos del nacionalismo popular y del afrocubanismo. Las *Rítmicas V* y *VI* de Roldán son el producto de un doble movimiento. Por un lado, desarticulan la noción rígida de la estructura musical, y cuestionan la posibilidad de una resolución superior de la disonancia de las partículas sonoras puestas en movimiento. Por otro, elaboran una serie de mecanismos formales y discursivos (los subtítulos) para integrar el experimento estético en el marco reconocido del sentido social. Es indudable que Roldán comienza a desdibujar los límites de lo musical, las garantías de su inteligibilidad en sus obras más radicales, cuando expone o abre la forma a la sobrecarga percusiva; pero, al mismo tiempo, no cesa de reestablecer estrategias musicales de *reintegración* formal, modos de contener musicalmente la tendencia a la dispersión sonora. Conviene entonces contrastar sus búsquedas con las ideologías de la ruptura en Cage, particularmente el Cage de las investigaciones sonoras sobre la indeterminación aleatoria. Roldán vuelve una y otra vez a recrear formas de reincorporación cultural o rescate de las sonoridades al borde de la dispersión.

Esta será, por ejemplo, como veremos pronto, la función del extraordinario contrapunto en la *fuga a cuatro claves* que multiplican el compás de tres por dos en una secuencia rítmica que Roldán ubica en el centro de la *Rítmica V*. Pero antes de llegar allí, conviene ahora retomar el viaje de las *Rítmicas V* y *VI* a Nueva York y al histórico concierto del MoMA en 1943 donde Cage las interpreta.

El (des)concierto de Cage y los objetos sonoros

¿Cómo pensar el paso de la *sobrecarga rítmica* de Roldán a la exploración del ruido en la obra de Cage? ¿Qué nos dice la interpretación de las *Rítmicas V* y *VI*, puestas de relieve al final del concierto de 1943, sobre la relación entre Cage y las dimensiones históricas del ritmo en los extremos caribeños de la modernidad?

El programa de Cage en el MoMA respondía más a una lógica *performativa* que a los protocolos de un concierto tradicional. Los instrumentos percutores y objetos sonoros que Cage puso en escena –láminas de acero, marímbula, aros de rueda de auto, quijada, latas de conserva vacías, tazas de porcelana china, bongós– manifiestan un trabajo con una heterogeneidad de materiales que desborda el concepto del instrumento y de la autonomía musical. La participación de varias mujeres percusionistas acentúa el elemento iconoclasta de la performance.

Instrumentos y objetos sonoros en el MoMA 1943 (Reproducido de la revista *LIFE*, 15 de marzo de 1943, p.62).



Detengámonos brevemente en esta importante dimensión de la innovación de Cage en la década del 1940: la creación de objetos sonoros y su mezcla con los instrumentos tradicionales de culturas asiáticas, y caribeñas. La contigüidad de los objetos sonoros en el concierto del MoMA en 1943 implica la problemática de la contemporaneidad o “coetaneidad” (J. Fabian) de sonoridades ligadas a la era industrial, por un lado – correspondientes al tiempo segmentado del ensamblaje y la repetición fordista–; y, por otro, a los contenidos antropologizados de los instrumentos tradicionales, frecuentemente relacionados con la función ritual de la música en otros contextos. ¿No será este uno de los sentidos de la música *contemporánea*, es decir, de su contemporaneidad, no sólo ya en el sentido de su actualidad como en el de la coetaneidad de los tiempos múltiples y asincrónicos que objetos como el aro descartado de un carro Ford comparten con una quijada de burro?

La selección de los instrumentos y objetos sonoros de por sí es reveladora. Su lógica responde más a la de una colección de objetos encontrados (*objets trouvés*) que a las necesidades convencionales de la orquestación musical. Como le habría gustado a Duchamp y a los primeros surrealistas, los objetos sonoros, provenientes de la vida diaria, son materiales resignificados –liberados de la lógica instrumental de la producción industrial o del consumo doméstico– y transformados en dispositivos musicales. La operación selectiva de los objetos responde a un principio paralelo de incorporación de instrumentos de percusión provenientes de los extremos de Occidente. Cage estaba muy consciente de esta genealogía múltiple de sus instrumentos y objetos sonoros:

Los instrumentos que se usan son en muchos casos los mismos de la sección de la percusión de una orquesta sinfónica, de conjuntos típicos orientales, cubanos o de jazz caliente. Otros objetos no habían sido creados con fines de uso musical, como por ejemplo partes de automóviles, tubería de hierro o láminas de metal que usamos. En algunos casos la palabra percusión es un modo equivocado de nombrarlos, porque el sonido no siempre se produce mediante el golpe de un

objeto sobre otro (“For More New Sounds” en ed. Kostelanetz, 1970: 62. Traducción nuestra).

Cage re-ensambla esos objetos y sus temporalidades múltiples con la meticulosa y lúdica audacia de un *bricoleur*. Tal como comprueba la división de los movimientos o secuencias de *Amores*, la composición propia que Cage estrenó en el MoMA, el ensamblaje frecuentemente responde menos a una pregunta por la procedencia de sus objetos que a una selección de acuerdo con el material del que están hechos: madera, cuero, metal, lo que tiende a reducir el efecto de los códigos musicales a un estado material de la sonoridad. Como si una motivación central de su intervención performativa, con la venia de los surrealistas, fuera emancipar la sonoridad reprimida en estos objetos mediante el corto circuito de su circulación habitual, utilitaria, y su resignificación por medio de las técnicas del montaje o del *collage* sonoro. Se trata evidentemente de un procedimiento paralelo al principio de *reciclaje* artístico que aparece teorizado de manera fragmentaria por Walter Benjamin en los apuntes de *El libro de los pasajes*, donde el tema de la colección y del montaje de fragmentos empalma con la cuestión de la memoria y la investigación del pasado en la modernidad. (También está claro que conviene salvaguardar las distancias entre el Benjamin de aquellos apuntes y la tendencia a la pose juguetona, algo mediática, que supone el vanguardismo performativo de Cage).

El concierto de 1943 desplegaba las posiciones de Cage en el disputado campo de las políticas de la escuchapero también cierto posicionamiento suyo en discusiones más amplias sobre la relación entre la cultura norteamericana y el mundo, sobre todo el mundo no occidental que cobraba cada vez más importancia en aquellos años de crisis del viejo orden imperial europeo que culminan en la Segunda Guerra Mundial y las consiguientes guerras anticoloniales. No por casualidad el concierto se celebró en el MoMA y no en una de las salas habituales del *establishment* musical. Aunque está claro que el museo no era un espacio “marginal” en términos estéticos ni sociales, al menos desde la exitosa exhibición individual de Diego Rivera en 1931, las curadurías del MoMA manifestaban la relativa apertura de un cosmopolitismo alternativo que había cobrado auge en Nueva York en 1930 y que llegaba a un límite durante la Segunda Guerra Mundial (la misma época del concierto), cuando comienzan a clausurarse las fronteras y a ampliarse las distancias de un país encaminado al régimen de la sospecha macartista y a la xenofobia de la Guerra Fría. La lógica performativa de Cage se comprendía mejor en el escenario de aquel cosmopolitismo que a su vez empalma, artísticamente, con los cruces formales e inter-disciplinarios distintivos de la cultura de vanguardia.

Pero tampoco allí, en el MoMA, pasó por alto el sentido polémico de la percusión en el concierto. De hecho, las reacciones que provocó el concierto de Cage en el MoMA pueden cotejarse en la mezcla de fascinación y repudio que manifiestan las crónicas sobre el evento publicadas en la prensa de la época. Por ejemplo, el reseñista (anónimo) de la revista *Life* que cubrió el evento titula su artículo “Percussion Concert: Band bangs things to make music [Banda golpea objetos para hacer música]” (15 de marzo de 1943: 42). Llamarle “banda” al conjunto de percusión de Cage era un modo de desautorizar el carácter musical y conceptual del concierto, aunque decir que la banda golpeaba objetos no era del todo un desacierto: la pieza del propio Cage que abre el concierto, titulada *Construction in Metal* —una de sus primeras en la línea percusiva abierta por E. Varèse, H. Cowell y el propio Roldán— convertía en instrumentos percutores unos aros de rueda de automóvil colocados entre otros instrumentos provenientes de tradiciones asiáticas, caribeñas o africanas: gongos, cencerros, tam tam, claves, platillos, etc., además del piano que Cage usaba para percutir sobre las

cuerdas, activando, mediante el *shock* percusivo, el potencial rítmico del instrumento ejemplar de la hegemonía melódica europea del siglo XIX.

No habría que reincidir en una *esencialización* del ritmo, en su identificación con una naturaleza o con una especie de origen reprimido de la música occidental, para poder leer allí, en el gesto de Cage, el redescubrimiento moderno de la percusión que había proliferado en la misma Europa a partir de *La consagración de la primavera* de Stravinsky. Sin negar la importancia del ritmo como un parámetro musical, conviene repensar el proceso interpretativo y valorativo mediante el cual el ritmo se transforma en un símbolo o tropo cultural, sometido al tipo de idealización que encontramos en la difusa “cierta manera” del cuerpo afrocubano que rítmicamente conjura el apocalipsis nuclear cifrado en la mirada y la escucha de Benítez Rojo en *La isla que se repite* (1998, 2010), influyente ejemplo de una difusa *metafísica del ritmo* que atraviesa el discurso caribeñista contemporáneo (ver Ramos, 2010).

Ruido y percusión

Significativamente, en su reseña del concierto, el periodista de la revista *Life* identifica a Cage como un percusionista. Esto desliza de inmediato la reseña a un relato evolucionista, donde la percusión es manifestación de un mundo primitivo o salvaje:

La música de percusión se remonta a la época primitiva del hombre, cuando los salvajes incultos obtenían un deleite estético al golpear tambores muy crudos o troncos ahuecados. Cage piensa que cuando la gente de hoy entienda y aprecie su música, que es producida por medio del choque de un objeto con otro, encontrarán una nueva belleza en la vida diaria moderna que está repleta de ruidos producidos por objetos que chocan unos con otros (*Life*: 42. Traducción nuestra).

El carácter divulgador de esta nota no le resta ni relevancia ni proyección a lo que dice. Por el contrario, esta reseña del concierto nos da una idea bastante clara de las disputas con que se enfrentaban la música nueva y las investigaciones del ritmo y de las sonoridades no occidentales en el campo de la cultura musical neoyorquina de la primera mitad del siglo XX, donde las referencias caribeñas, sobre todo afrocubanas, tuvieron un papel fundamental. A pesar de que el periodista intenta desautorizar el concierto, su reseña registra una conexión entre la percusión y el ruido con la que el propio Cage probablemente habría estado de acuerdo. A la vez está claro que la aproximación de Cage a la sobrecarga rítmica como fuente de ruido desdibuja la procedencia (frecuentemente ritual) de la percusión, al convertirla en un dispositivo antimusical y antiestético, lo que supone un proceso de apropiación que da pie a la consabida discusión anticolonial sobre la autenticidad. Pero tampoco hay que perder de vista de manera apresurada la complejidad del gesto iconoclasta de Cage, quien, como para añadirle leña al fuego de los debates sobre los protocolos de la institución musical, había creado y llevado al MoMA una “banda” integrada mayormente por mujeres. Está claro que las percusionistas en la tradición sinfónica eran escasas. Según vemos en los detalles de las fotos de *Life*, una mujer toca la quijada, otra unas latas vacías, otra percute unas tazas de porcelana china. Los músicos de la “banda” de Cage aparecen vestidos de traje formal, tanto los hombres como las mujeres de frac, lo que a su vez contrasta con la procedencia heteróclita y popular de los instrumentos.

Cage *interviene* lúdicamente los protocolos de escenificación de la música culta o erudita. Por eso mismo este tipo de conciertos –probablemente un antecedente vanguardista de los *happenings* de los años sesenta– inspiraba en sus reseñistas y seguramente en muchos de sus

contemporáneos la duda que había expresado unos años antes Arnold Schönberg sobre la obra temprana de su alumno de Los Angeles, a quien Schönberg consideraba “un inventor de genio” más que un compositor (ver Hicks, 1990). Le reprochaba, entre otras cosas, la introducción de nuevos instrumentos u objetos sonoros de procedencia irreconocible. A lo que Cage respondía que los nuevos instrumentos –que bien podían ser materiales descartados de la sociedad industrial– no buscaban simplemente ampliar la escala tonal de la música, sino que intentaban emancipar la materia sonora del régimen de la tonalidad y de la estructura de las “notas musicales”. De tal modo, su trabajo implicaba un cuestionamiento radical de un modo de entender la música que para Cage era inseparable de una moderna programación sensorial inscrita en la historia del poder.

De su irónica investigación de los límites convencionales de la inteligibilidad del objeto y de los parámetros musicales se desprende la distinción entre la música y el nuevo arte de exploración sonora. En los propios términos de Cage: “si esta palabra, música, es sagrada, y reservada a los siglos XVIII y XIX, nosotros podemos sustituirla por otro término más significativo: la organización del sonido” (Cage, “Credo”: 56, trad. nuestra). Asimismo: “si en el pasado el punto del desacuerdo había sido entre la disonancia y la consonancia, en el futuro inmediato la disputa será entre el ruido y los llamados sonidos musicales” (p. 55). Está claro que bajo “ruido” Cage confunde las referencias a fuentes sonoras múltiples, incluidas las músicas asiáticas, africanas y caribeñas, con cuyos instrumentos y, en ocasiones, células rítmicas trabaja. De hecho, esa indiferenciación descontextualiza las fuentes y las transforma en objetos de una marcada pulsión exotista.

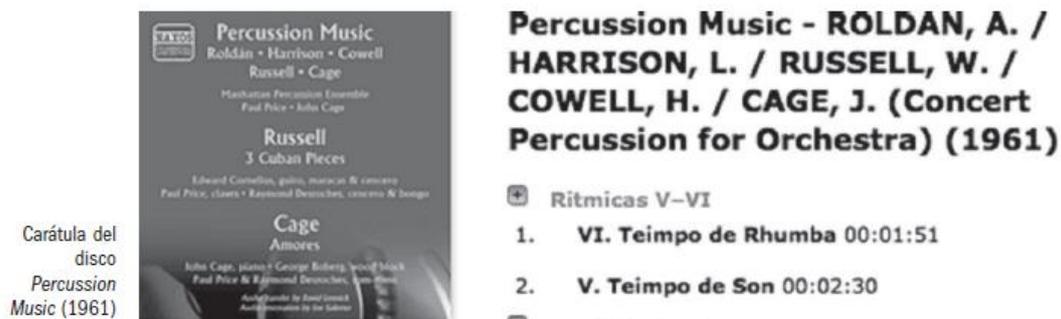
Por otro lado, tal como nos recuerdan Jacques Attali (1995) y José Miguel Wisnik (1989), no hay que tomar superficialmente la irrupción del ruido en la música del siglo XX. Para Attali, “si con el ruido nació el desorden y su contrario, el mundo”, entonces queda claro por qué la demarcación del ruido es una operación clave de la territorialización del poder. Por eso “una teoría del poder exige una localización del ruido y de su formación” (Attali: 16). En cambio, Wisnik insiste en “la lucha cósmica entre el sonido y el ruido” cuya “desorganización interferente” adquiere un papel clave en el arte, donde permite transformar los “códigos cristalizados” y provocar la creación de nuevas formas o lenguajes (Wisnik, 1989: 32). Ambos aspectos del ruido fueron importantes para Cage.¹⁷ Y añadimos algo más: el trabajo con el ruido inscribe la huella de lo que históricamente había sido un exterior alborotoso, el afuera indómito de la música, para ubicarlo ahora en el espacio de la elaboración sonora, produciendo así una tematización irónica del proceso del corte y exclusión que históricamente había hecho posible la constitución del “adentro” y del “afuera” en el ámbito musical, su principio de autonomía y sus instituciones.¹⁸ Esa frontera no estaba marcada solo por los ruidos de la sociedad industrial, sino también por las sonoridades de las músicas no-occidentales. Creo que este aspecto del trabajo de Cage y su gradual y problemática aproximación a la cuestión de la heterogeneidad sonora de la música moderna explica en gran medida su interés por Roldán y por el género de la música para conjunto de percusión que Roldán había contribuido a fundar con las *Rítmicas V* y *VI*.

¹⁷ En un lúcido trabajo para una historia del ruido, el compositor Marcelo Toledo (2004) identifica la relación entre ruido y percusión, aunque no problematiza la amplitud del ruido como categoría. Sobre todo cuando se refiere a la percusión y al ritmo, el ruido frecuentemente es el nombre que se le da a una dimensión *intraducible* de una experiencia antropológica “otra”.

¹⁸ P. Fessel (2010) relaciona el desdibujamiento de las fronteras de la autonomía musical con la cuestión de la heterofonía y el descubrimiento de la “textura” sonora.

Las *Rítmicas V y VI* y la cuestión de la racialidad del ritmo

En los archivos del MoMA no hay indicio de que el concierto de Cage se haya grabado en 1943. Sin embargo, en 1961 Cage colaboró con Paul Price en la dirección de la *Manhattan Percussion Ensemble* durante la grabación de un *LP* de música para percusión que retoma varias de las piezas que Cage había dirigido en el histórico concierto del MoMA.



Entre ellas se encuentra la grabación de las *Rítmicas V y VI*. Y todo parece indicar que esta fue la primera grabación de ambas piezas en los Estados Unidos. La grabación nos permite hacer la pregunta sobre la interpretación de la sonoridad de los instrumentos vernáculos fuera del contexto cubano. Al respecto, sería interesante trazar con detenimiento la historia de la incorporación de los instrumentos cubanos en la obra de compositores experimentales como Henry Cowell, Varèse, Russell y Lou Harrison anteriores a Cage o contemporáneos suyos. Todos ellos tuvieron contacto directo o indirecto con Roldán, cuyas obras más audicionadas en los Estados Unidos fueron probablemente los *Tres Toques*, la suite de *La Rebambaramba*, varias piezas de *Motivos de son* y las primeras cuatro *Rítmicas*. Las piezas de relieve afrocubanista de Roldán se convirtieron en los Estados Unidos en una fuente de musicalidad “folclórica” caribeña y muestrario de instrumentación “no occidental”. Es decir, vuelve a reinscribirse ahí una *división del trabajo* y la jerarquía entre la fuente folclórica y experimentación. Lo mismo ocurrió con las múltiples interpretaciones de Caturla; pero el punto de enlace más consistente en los 1930 fue la obra de Roldán.¹⁹

Nos interesa insistir aquí en los testimonios sobre los problemas técnicos que suponía la interpretación intercultural y la incorporación de los instrumentos vernáculos. Es importante señalar que esa incorporación en los espacios sinfónicos fue contemporánea (seguramente un poco anterior) de la entrada de la percusión afrocaribeña en el mundo del jazz analizada Jairo Moreno en su trabajo sobre Dizzie Gillespie y Chano Pozo (2004). Ahí constata Moreno la jerarquía y disputa entre dos nociones del ritmo afrodescendiente, así como la subordinación del inmigrante caribeño bajo el régimen interpretativo e institucional del jazz afroamericano. Por otro lado, al recalcar el desplazamiento que sufre la música durante su viaje del Sur al Norte, el propósito de Moreno no era interrogar los tensores que también atraviesan el lugar del origen del viaje. No hay que suponer un origen nacional estable que “luego” será sometido a esa dislocación viajera que expone la cultura considerada “propia” a la traducción y a la apropiación “ajena”. El origen al que remite el nacionalismo musical, como hemos sugerido

¹⁹ La participación de Amadeo Roldán como representante antillano electo de la Asociación Panamericana de Compositores dirigida por Cowell (co-fundada por Cowell y Varèse); contribuyó a promover las interpretaciones de la música cubana y latinoamericana en los círculos experimentales de los Estados Unidos y Europa, tal como ha demostrado Zoila Gómez (1977).

aquí sobre el caso del afrocubanismo, también implica fracturas, escisiones, mediaciones jerarquizadoras “entre cubanos” y sus postulaciones de la verdad nacional.

Pero, a la vez, cuando escuchamos el alboroto al que tiende la interpretación de las *Rítmicas V y VI* de la *Manhattan Percussion Ensemble* dirigida por Price y por Cage en 1961, y la contrastamos con la precisión percusiva de la interpretación de la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Manuel Duchesne Cuzán en 1970, no podemos evitar la pregunta sobre la efectividad de unas interpretaciones y la ineffectividad de otras. A propósito de esto, es particularmente revelador el contraste entre sus interpretaciones de la clave en la *Rítmica V*. Este contraste pone sobre la mesa la pregunta sobre la identificación de las tradiciones vernáculas con un *saber* que no tienen ni buscan obtener Cage y Price. ¿Se tratará de un saber del ritmo, de ese juego entre *saber* y *sabor* que Ángel Quintero Rivera (2009) ha identificado con las epistemologías cimarronas del ritmo en la historia de las músicas mulatas caribeñas? ¿Un saber pegado al cuerpo? Esto nos deja ante el espinoso problema de la relación entre la particularidad del ritmo, la raza y el nacionalismo musical.

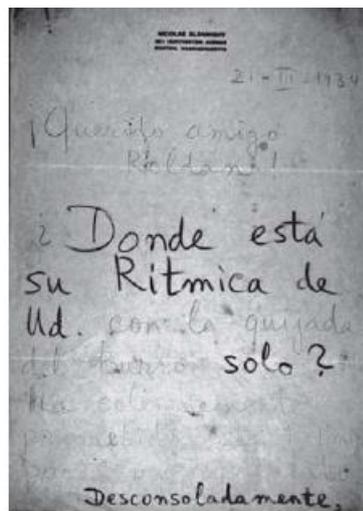
Digamos de entrada que la paradoja del nacionalismo cultural y musical se traba en el lugar ambivalente que la particularidad y la *physis* del ritmo ocupa en sus elaboraciones musicales y discursivas. Lo particular del ritmo define una forma nacional (o caribeña y caribeñista) a contrapelo de la norma universal occidental; pero a la vez se topa con la necesidad de “depurar” nacionalmente lo que del ritmo aparece ligado a una particularidad de historia racial intraducible a la universalidad que busca para sí la cultura moderna. Esa es, por cierto, la historia del trauma y de la violencia histórica. La historia de la noción de las formas culturales mulatas, a partir del afrocubanismo, constata distintos intentos de superar esa tensión o aporía interna que nunca logra resolver bien la relación entre cultura nacional moderna y racialidad. A su vez, la particularidad, procesada ya en una primera instancia por la función simbólica o metafórica que cumple el ritmo en los discursos nacionales o caribeños – en tanto encarnación sonora de los tiempos múltiples de la desigual modernidad caribeña y su constitutivo legado colonial y esclavista– impone una necesidad de *traducir* lo particular (racializado) que define al discurso nacional tanto hacia “adentro” del territorio “propio” (el viaje mediador entre Regla y la Filarmónica, por ejemplo), como hacia “afuera” en la proyección “universal” del ritmo en las rutas de los intercambios y las transacciones (no solo simbólicas, sino mercantiles) del mundo musical.

Volvamos, entonces, al problema del alboroto en la interpretación de las *Rítmicas* por la *Manhattan Percussion Ensemble* dirigida por Price y Cage en 1961. Acaso esto explique la decisión de Roldán de no permitir que N. Slonimsky audicionara las *Rítmicas V y VI* en 1934. “Querido Amigo Roldán: ¿Dónde está su Rítmica de Ud. con la quijada de burro solo? [sic]. Me ha prometido esta Rítmica para el concierto. Desconsoladamente. N.S.” (Fondo Amadeo Roldán, MNMC). Y acaso la respuesta está implícita en la carta de otro importantísimo director de música nueva, Leopold Stokowski, quien tras ensayar los *Tres Toques* de Roldán en 1932 señala su frustración:

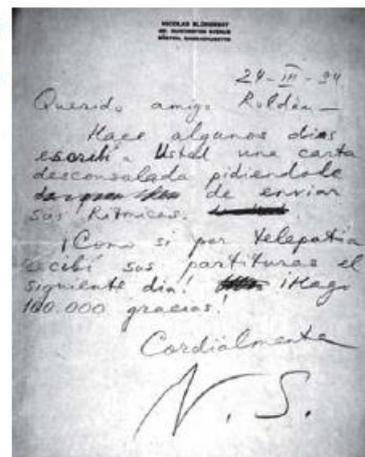
Hemos interpretado sus “Tres Toques” con la orquesta en varios ensayos y me he dado cuenta que las partes de la percusión presentan un problema tremendo. *Tenemos buenos músicos pero tocan como hombres blancos*. Aunque tocan todas las notas, el espíritu del ritmo no está en ellos. Como no sienten ni viven el ritmo, éste no es para ellos lo Real que realmente es. Voy a buscar algunos músicos negros que realmente entiendan la música porque creo que no estamos captando su verdadero espíritu. ¿Tiene usted actualmente alguna pieza más corta y sencilla, alguna que exprese la intensidad y el fanatismo de los rituales negros? Me interesa

mucho su música, pero me resulta muy difícil tocarla con mi orquesta, que por su origen europeo, no puede comprender el espíritu de su música. (Carta de L. Stokowski, 1932-11-16, Fondo Amadeo Roldán, MNMC).

La racialización del ritmo no puede ser más evidente. Los músicos blancos pierden el espíritu del ritmo, según Stokowski, quien no ve otra posibilidad que la de ampliar la demografía de la orquesta y buscar más músicos negros. Esta carta explicita con candor una serie de preguntas que rebasan, por cierto, cualquier atisbo de racismo que se desprenda de la carta. Remite a una especie de *división racializada del trabajo musical* que reaparece, aunque con signo inverso, en las habituales oposiciones entre melodía y ritmo que prevalecen tanto en las historias europeas que identifican el ritmo como la función prevalente de las músicas llamadas primitivas, como en las historias alternativas postuladas por el nacionalismo cultural que invierten la oposición entre ritmo y melodía, cuerpo y mente, para luego idealizar o esencializar el ritmo como atributo esencial de la africanía de la música caribeña.



Cartas de Nicolás Slonimsky a Roldán pidiendo y agradeciendo el envío de las *Rítmicas*. (Fondo Amadeo Roldán, MNMC).

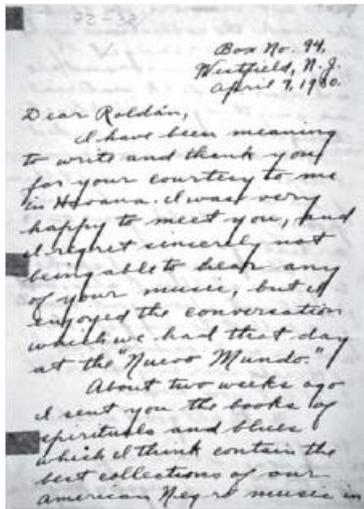


Contrapunto y clave

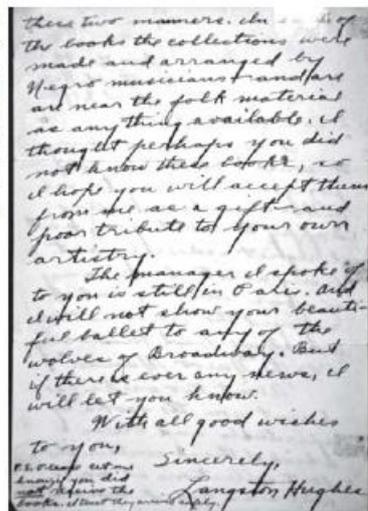
Para concluir quisiera retomar el papel de la clave en la *Rítmica V* y *VI*, sobre todo en la *V*, en “tiempo de son”, donde encontramos, casi en el centro de la pieza, una magnífica *fuga* de cuatro claves cuya estructura contrapuntística atisba el papel que las formas barrocas cumplirían en los debates sobre modernidad y tiempos múltiples unos años después (en el propio Carpentier de los años 40, por ejemplo). El pulso de las cuatro claves contrapunteadas que repican simultáneamente introduce en la pieza la cuestión de la polirrítmica; es decir, del polirritmo en tanto forma de *ordenamiento* y regimentación de la multiplicidad temporal y sonora, como estrategia para contener la dispersión.

La *Rítmica V* comienza con el registro de breves unidades mínimas de dos y tres notas dispersas. Estas notas se reiteran en una serie de repeticiones de acuerdo con la variación de diversos instrumentos de percusión (madera, metal, cuero). Comienzan con dos pares de claves casi superpuestas, seguidas de las mismas dos notas percutidas por tambores, quijada de burro y metales que gradualmente cobran movimiento y pasan de la dispersión inicial a intervalos rítmicos más complejos, regulados por cierta coherencia armónica que llega a su máxima expresión en el contrapunto de las cuatro claves en la secuencia rítmica que Roldán ubica en el centro de la pieza. Las notas iniciales sueltas, que los varios instrumentos repican en unidades de dos y tres, son fragmentos o restos del compás de la clave cubana. Es decir,

son las notas fracturadas de una unidad musical y cultural. A partir de ese momento de corte o fractura inicial, la pieza gradualmente procede a juntar y a reunir las notas dispersas, a recomponer los fragmentos bajo una reconocible estructura contrapunteada que distribuye los acentos de acuerdo con el metro del pulso clásico del son (tres por dos) en una simultaneidad armónica donde también juega un papel importante, además del metro, el *timbre* agudo de la madera en contraste con la vibración de la quijada y el cuero grave de la batería. Pero, a la vez, en el centro de la pieza, el cinquillo se *multiplica* por cuatro, lo que sin duda nos impide especular sobre un centro orgánico, estable, en esta pieza cuyo devenir evidentemente *motiva* la relación entre la multiplicidad de las partículas sonoras y una estructura cultural.



Carta de Langston Hughes a Roldán, en la que agradece su encuentro en La Habana, celebra su música y le anuncia el envío de un libro con la mejor colección de música negra norteamericana. (Fondo Amadeo Roldán, MNMC).



El paso de la fragmentación inicial a la estructura del contrapunto excede su función musical y comprueba una instancia en que la articulación de las partículas de sonido deviene gradualmente en modelización cultural. Es decir, la pieza contiene una dimensión conceptual-sensorial, donde su propia estructuración de la materia sonora implica un trabajo que motiva la relación entre forma y fragmentación. Porque está claro que fragmentación y unidad no son exclusivamente problemas de la articulación sonora, sino que a la vez son dos aspectos opuestos de una lógica del sentido cultural. Podríamos decir, parafraseando a Lezama Lima –quien en *Paradiso* también convirtió al ritmo en la figura de un orden superior, es decir, en una *metafísica del ritmo* (“ritmo hesicástico, podemos empezar”)–²⁰ que en la pieza reordenadora de Roldán los fragmentos van hacia el imán de la función estético-musical. Fernando Ortiz, quien escribió el ensayo *La clave* (1929, 1995) hacia los años de las innovaciones rítmicas del afrocubanismo, acaso añadiría que en el caso de la *Rítmica V* los fragmentos no vuelven a cualquier imán estético-musical, sino al imán de las cuatro claves en contrapunto. Decimos, entonces, que la

²⁰ No ignoro los debates sobre Lezama Lima y los estereotipos raciales (ver A. Cruz Malavé, 1994). Pero precisamente en el contexto de la resistencia criolla (blanca) de Lezama al afrocubanismo, cobra relevancia la siguiente aparición de la clave musical que introduce el tema del ritmo y el cuerpo en *Paradiso*. Recordemos la estrategia de Baldovina, trabajadora doméstica a cargo de Cemí: durante un terrible ataque de asma del niño, “[s]e acordó de que en su aldea había sido tamborilera. Con dos amigas percutía dos grandes tambores. [...] En la madera exterior de la cama [de Cemí] comenzó a golpear con sus dos índices y notó que de la talla se exhalaban fuertes sonoridades en un compás simplote de dos por tres [...] El niño comenzó a dormir” (p. 13). Nótese cómo la madera “exhala” sonido, lo que condensa metafóricamente respiración y compás de la clave. Luego en *Paradiso* reaparece la referencia a la clave, pero sublimada, en el triángulo pitagórico y el “tintineo” del ritmo marcado en una taza en las palabras finales de la novela. “Tintineo” es la mismísima palabra que utiliza Fernando Ortiz para referirse al timbre agudo y metálico de la clave en su clásico ensayo sobre este instrumento.

estructuración del sonido en la pieza está *motivada* culturalmente (e ideológicamente) porque tanto la clave, como el contrapunto, son formas que reconocen una densa historia cultural. La música interviene en esos debates culturales. Y, desde esta perspectiva, más que como un fundamento “ontológico” de la música cubana o caribeña, la clave opera como el instrumento ordenador de una poderosa interpretación cultural que proyecta en la particularidad del ritmo la resolución de profundas contradicciones históricas.

Referencias

- Acosta, Leonardo (1982) *Música y descolonización*. Editorial Arte y Literatura, Cuba.
- Adorno, Theodor W. (2003) *Filosofía de la nueva música*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz, ed. Rolf Tiedemann con Gretel Adorno. Akal Ediciones, Madrid.
- Ardévol, José (1966) *Música y Revolución*. Ediciones Unión, La Habana.
- _____ (1970) *Nota introductoria*, grabación de las *Rítmicas* de Amadeo Roldán. EGREM, La Habana.
- _____ (2004) *Correspondencia cruzada*. Ed. Clara Díaz. Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Attali, Jacques (1995) *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI Editores, México.
- Benítez Rojo, Antonio (1990, 2010) *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Ed. Rita Molinero. Plaza Mayor, San Juan.
- Benjamin, Walter (2005) *El libro de los pasajes*. Ed. R. Tiedemann, trad. L. Fernández Castañeda. Ediciones Akal, Madrid.
- Birkenmaier, Anke (2006) *Alejo Carpentier y la cultura del surrealismo en América Latina*. Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- Brouwer, Leo (1989) *La música, lo cubano y la innovación*. Letras Cubanas, La Habana. (Esta edición incluye el valioso ensayo de Brouwer sobre los “Motivos de son” de Amadeo Roldán).
- Cage, John (1973) *Silence. Lectures and Writings*. Wesleyan University Press, Middletown. (Los volúmenes editados por Kostelanetz (1970) y N. Rivera (2012) también contienen textos por Cage).
- Carpentier, Alejo (1946, 1998) *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- _____ (1977, 2012) “América Latina en la confluencia de coordenadas históricas y su repercusión en la música”. En R. Giro (ed.), *La música en Cuba y Temas de la lira y del bongó*, Museo de la Música, La Habana: pp. 269-283.
- _____ (1927, 2012) “Amadeo Roldán y la música vernácula”. En R. Giro (ed.), *La música en Cuba y Temas de la lira y del bongó*, Museo de la Música, La Habana: pp. 589-602.
- _____ (1939, 2012) “El recuerdo de Amadeo Roldán”. En R. Giro (ed.), *La música en Cuba y Temas de la lira y del bongó*, Museo de la Música, La Habana: pp. 611-617.
- Colón Montijo, César (inédito), “Esto fue lo que trajo el barco: An Ontological Take on la clave”.
- Cowell, Henry, ed. (1933) *American Composers on American Music. A Symposium*. Stanford University Press, Stanford.
- Cruz Malavé, Arnaldo (1994) *El primitivo implorante*. Rodopi, Amsterdam.
- Fabian, Johannes (1983) *Time and the Other. How Anthropology Makes its Object*. Columbia University Press, New York.

- Fessel, Pablo (2010) “El unísono impreciso. Contribución a una historia de la heterofonía”. En *Acta musicológica*, vol. 82, Zurich, pp. 149-171.
- Garramuño, Florencia (2007) *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Gelado, Viviana (2008) “La legitimación de la música afrocubana en la crítica periodística de Alejo Carpentier”. En *Aletria*, enero-junio, Belo Horizonte, pp. 67-71.
- Giro, Radamés (2007) *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. Tomo 4 (entrada sobre Amadeo Roldán). Editorial Letras Cubanas: La Habana.
- Gómez, Zoila (1977) *Amadeo Roldán*. Editorial Arte y Literatura, La Habana.
- Guerra Suárez, Ramiro (2010) *Siempre la danza, su paso breve...* Ediciones Alarcos, La Habana.
- Hall, John R. (2008) “Development of the Percussion Ensemble Through the Contributions of Latin American Composers Amadeo Roldán, José Ardévol, Carlos Chávez, Ginastera”. Tesis Doctoral, Ohio State University.
- Hicks, Michael (1990) “Cage’s Studies with Schoenberg”. En *American Music*, vol. 8, 2, pp. 125-40.
- Kostelanetz, Richard (ed.) (1970) *John Cage*. Praeger, New York.
- León, Argeliés (1974, 1984) *Del canto y del tiempo*. Letras Cubanas, La Habana.
- Lewis, George (2009) *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*. The University of Chicago Press, Chicago.
- Lezama Lima, José (1968) *Paradiso*. Biblioteca ERA, México.
- Life Magazine*, 15-III-1943, p. 42. Fotos y reseña del concierto del MOMA.
- Manach, Jorge (1926) “Reseña de la Obertura de temas cubanos” (1-XII-1926). *El País*.
- Moore, Robin (1997) *Nationalizing Blackness: afrocubanismo and artistic revolution in Havana, 1920-1940*. University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- Moreno, Jairo (2011) “Bauzá-Gillespie-música latina/Jazz: diferencia, modernidad y el Caribe Negro” (trad. M. Cuellar Gempeler). En *Revista A contratiempo*, N° 16, abril. La versión original del trabajo fue publicada en *South Atlantic Quarterly* en 2004.
- Moten, Fred (2003) *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. The University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Neira Betancourt, Lino (1997, 2007) “Las Rítmicas V-VI: Amadeo Roldán y la percusión cubana”. En *Cúpulas*, año 2, n° 5, pp. 33-42. Reproducido luego en *Clave*, año 1, núm. 8, 2007, pp. 12-17.
- Ochoa Gautier, Ana M. (2006) “Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America”. En *Social Identities*, vol. 12, pp. 803-25.
- _____ (2014) *Aurality: Listening and Knowledge in 19th Century Colombia*. Duke University Press, Durham.
- Oja, Carol (2000) *Making Music Modern: New York in the 1920's*. Oxford University Press, London.
- Ortiz, Fernando (1965) “Los ritmos y melodías en la música africana”. En *Africanía. De la música folklórica de Cuba*. Universidad Central de las Villas, Las Villas.
- _____ (1929, 1995) *La Clave*. Editorial Letras Cubanas, La Habana.
- Paraskevaídis, Graciela (2002) “Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo”. En *Revista Musical Chilena*, 198, julio-diciembre, pp. 7-20.
- Quintero Herencia, Juan Carlos (2010) “La escucha caribeña de un cuerpo”. En *Papel Máquina. Revista de Cultura*, año 2, n° 4, pp. 181-7.
- Quintero Rivera, Angel (1998) *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música «tropical»*. Siglo XXI, México.

- _____ (2009) *Cuerpo y cultura: Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Iberoamericana, Madrid.
- Quintero Rivera, Mareya (2000) *A cor e o som da nação: A idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe Hispânico Insular e o Brasil (1928-1948)*.
- Piñero, José (editor) (1975) *Amadeo Roldán (1900-1939). 75 aniversario de su nacimiento*. Consejo Nacional de Cultura, La Habana.
- Rama, Angel (1982) *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI Editores, México.
- Ramos, Julio (2010) “Descarga acústica”. En *Papel Máquina*, n° 4, Chile, número especial sobre música y teoría cultural.
- Ramos, Julio (2013) “Los archivos de Guillén Landrián: cine, poesía y disonancia”. En *La Fuga*, septiembre, Chile.
- Rancière, Jacques (2011) “Políticas de la estética”. En M.A. Petrecca (trad.), *El malestar en la cultura*, Editorial Capital Intelectual, Buenos Aires.
- Rivera, Nelson (editor) (2012) *Centenario John Cage. Museum Circle*. Museo de Historia, Antropología y Arte, San Juan, Universidad de Puerto Rico. (Este valioso catálogo incluye los Diarios de Cage en Puerto Rico, dos ensayos de Rivera y su extensa entrevista a Cage de 1984).
- Roldán, Amadeo (1933) “Carta a Henry Cowell”. En Zoila Gómez (1977), pp. 167- 69.
- Sánchez de Fuentes, Eduardo (1928). *Folklorismo*. La Habana.
- Slonimsky, Nicolas (1934) Cartas manuscritas a Amadeo Roldán en el Fondo Amadeo Roldán, MNMC.
- Stokowski, Leopold (1932) “Letter to Amadeo Roldán”, manuscrito en el Fondo Amadeo Roldán, MNMC.
- Toledo, Marcelo (2004) “Mapa del ruido en la música del siglo XX”, en *Perspectiva Interdisciplinaria de Música*, año 1, n° 1, septiembre 2004, pp. 40-53.
- Wisnik, José Miguel (1989) *O Som e O Sentido. Uma outra história das músicas*. Companhia das Letras, São Paulo.
- _____ (1983) “Getúlio da Paixão Cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)”. En *Música*. Brasiliense, São Paulo.

LA IDENTIDAD EN DISPUTA

María Fernanda Libro*

RESUMEN

Uno de los interrogantes más frecuentes en la crítica de la poesía mapuche contemporánea, es la pregunta por la identidad. Frente a una clara heterogeneidad de poéticas que evidencia los procesos de transculturación atravesados por las comunidades indígenas, el debate en torno a nociones como identidad, nación y territorialidad, parece, a primera vista, reflatar concepciones esencializantes tendientes a cristalizar la diversidad. Sin embargo, el reconocimiento de un “nosotros mapuche” constituye un sema constante en estas poéticas, más allá y más acá de los trazos poéticos divergentes que conforman lo que hoy llamamos poesía mapuche. Entrampada entre las denominaciones identitarias globalizadas y el multiculturalismo ornamental de los estados nacionales, la poesía indígena exige nuevas acepciones de la reflexión en torno a la identidad. Este artículo se centra en las formas en que ese “nosotros mapuche” configura una territorialidad en la que se conjugan el reclamo por la identidad en la diferencia y la reivindicación de una nación mapuche que rechaza el asimilacionismo y brega por el reconocimiento cultural.

Palabras clave: Ch’ixi – Fricción – Identidad – Nación – Sustituto – Territorialidad

ABSTRACT

One of the most frequent question in the critique of contemporary Mapuche poetry is the question of identity. Faced with a clear heterogeneity of poetics that shows the processes of transculturation traversed by indigenous communities, the debate around notions such as identity, nation and territoriality seems, at first glance, to reflect essentialist conceptions tending to crystallize diversity. However, the recognition of a “mapuche us” is a constant sign of these poetics, beyond and beyond the divergent poetic lines that make up what we now call Mapuche poetry. Encased between globalized identity denominations and the ornamental multiculturalism of national states, indigenous poetry demands new meanings of reflection on identity. This article focuses on the ways in which this "mapuche us" configures a territoriality in which the claim for identity in the difference and the claim of a Mapuche nation that refutes the assimilationism and struggle for cultural recognition are conjugated.

Keywords: Ch’ixi – Friction – Identity – Nation – Substitute – Territoriality

* Doctoranda en Letras, becaria de CONICET. Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidad, UNC. [fernandalibro@gmail.com].

Recibido: 29-05-2017 Aceptado: 11-07-2017

Una alteridad históricamente constituida

“En mi argumento, la complicidad entre, por un lado, etnicidades congeladas por una política de identidades globalizadas y afín al neoliberalismo y, por el otro, el universalismo inherente al Estado moderno, impide que las tramas históricas particulares urdan creativamente el tiempo heterogéneo y rico de la Nación”. (Segato, 2007: 21)

La reflexión en torno a la identidad indígena -o india- convoca múltiples voces y posicionamientos. El derrotero de esta reflexión se manifiesta cuando retomamos categorías que, habiendo intentado designar la complejidad que atraviesa a estas identidades, fueron posteriormente impugnadas por su carácter reduccionista o, muchas veces, totalitaristas. Así, nociones como las de mestizaje, hibridez o, incluso, el mismo multiculturalismo, fueron agotando su capacidad heurística frente al abigarrado entramado constitutivo de estas identidades.

El epígrafe que antecede a estas líneas muestra la objeción que la antropóloga Rita Laura Segato realiza de nociones que, aun cuando proveen categorías que visibilizan identidades alternas, producen nuevamente el gesto que las fija en una esencia común, sin contemplar las especificidades históricas, políticas y sociales que las fueron forjando como tales. Así, la categoría “pueblos originarios”, por ejemplo, habilita una nominación que permite hacer visibles problemáticas comunes a, en este caso, los indígenas de América y, en esta globalización de la identidad, es posible evidenciar reivindicaciones comunes como lo es el reclamo por la tierra. Sin embargo, cada una de estas alteridades se constituyeron como tales al interior de lo que Segato denomina como el horizonte de sentidos de la Nación, es decir, en relación al Estado-nación dentro del cual quedan insertas y ante el cual reclaman reconocimiento. En este sentido, la autora opone la “formación nacional de alteridad” a las “identidades políticas globalizadas” (2007: 28). Estas últimas tienen la capacidad de nombrar e inscribir el sufrimiento común de sujetos que no conforman una comunidad, o, en todo caso, crea una comunidad global a partir de un soporte nominativo para el reconocimiento de un sufrimiento. Pero es al interior de las fronteras nacionales y de su específica organización de la alteridad que las diferencias raciales cobran sentido. Por ello propone la noción de alteridades históricas: aquellos perfiles humanos resultantes de los procesos de identificación, racialización y etnitización propios de la construcción de los Estados Nacionales, que se fueron formando a lo largo de las historias nacionales como formas de interrelación idiosincráticas.

En *Recado confidencial a los chilenos*, Elicura Chihuailaf reconstruye el universo cultural mapuche escogiendo como enunciatarios a los chilenos que, aclara, no necesariamente son “winka”.¹ Mientras el “winka” representa a “los no mapuche invasores, los usurpadores, que no serán desde luego nuestros amigos” (1999: 69), el chileno a quien se dirige es un interlocutor capaz de entablar un diálogo bajo los preceptos de la interculturalidad. Así, su reclamo por el reconocimiento va dirigido a un Estado nacional cuyos representantes, bajo el lema de la civilización, tomaron por la fuerza un territorio que nunca fue un desierto.

¹ “Winka”, “wingka”, “wigka” o “wigkvn” en mapuzugun significa extranjero, hombre blanco, opresor, ladrón. Para las traducciones del mapuzugun al español, utilizaremos el diccionario del Equipo de Educación Mapuche Wixaleyn, disponible en <https://sites.google.com/site/wixaleyn/>. (Consultado 29-05-17).

Yo civilizo, nosotros civilizamos', dijeron. Así los Selknam, los aoniken desaparecieron; los kawáshkar, los yámanas, algunos sobrevivieron. Del escudo de armas del Estado de Chile, ¿como presagio?, en 1819 fueron borrados también los indígenas y la razón de la espada y la evangelización fue trocada por una advertencia: 'por la razón² o por la fuerza. (1999: 41)

Los mapuche conforman un perfil humano que, siguiendo a Segato, podemos entender como una alteridad histórica. Es posible incorporar su reclamo por el reconocimiento en una nominación que los agrupe con otras alteridades igualmente no reconocidas -llámese "pueblos originarios" o incluso el mismo genérico de "subalternidades"- pero es a partir del horizonte de sentidos de la nación que lograremos discernir la configuración y especificidad de su ser alterno.

Esta primera afirmación corre el riesgo de ser leída como un reduccionismo de la identidad a "lo mapuche", acaso como si todos los sujetos y sus prácticas se redujeran a la reivindicación de dicha mapuchidad/alteridad. Reducir la identidad a su carácter de alteridad no dista demasiado de la "reducción"³ a la que fue sometida el pueblo mapuche tras los procesos de Pacificación de la Araucanía y Conquista del Desierto. La lectura más fugaz de las poéticas mapuche entendería que la heterogeneidad de experiencias por las que la comunidad atravesó y de las cuales las poéticas dan cuenta, hace que éstas no se correspondan necesariamente con el orbe cultural mapuche. Los sucesivos procesos de desterritorialización sufridos por esta cultura deshabilitan la posibilidad de entender la identidad en tanto esencia fija e integral, casi como si se tratara de compartimentos estancos y homogéneos, ajenos a la historia y a las transformaciones que ésta inevitablemente impone. Sin embargo, tampoco podríamos incurrir en posiciones posmodernas, defensoras de una identidad construida, situacional, flexible, móvil y fragmentaria.

Estamos tratando de deconstruir la identidad: como ya dijimos, no se trata de una identidad integral, originaria y unificada. Deconstruir, como señala Stuart Hall, es tachar ciertos conceptos claves. "La línea que los tacha permite, paradójicamente, que aún los siga leyendo" (1996: 13). En este punto de inflexión piensa Hall: una inflexión en la que las concepciones clásicas del sujeto y su identidad ya no alumbran y no acaban de surgir conceptos que echen luz nuevamente. Inflexión entre una noción de sujeto autónomo y homogéneo, ubicado en el centro de la metafísica occidental postcartesiana, y una posmodernidad celebratoria de un yo incesantemente performativo. Hall aporta dos asertos claves que nos permiten introducirnos en nuestra reflexión: el primero, la identidad es procesual y no original: "No el presunto retorno a las raíces sino la aceptación de nuestros derroteros" (1996: 18). El segundo: las identidades se construyen a través de las diferencias y no al margen de ellas, es una construcción a través de la relación con el Otro, con lo que justamente no es, con lo que le falta, con su afuera constitutivo. Identidades procesuales y contrastivas, no esenciales ni puramente

² En mayor tamaño en el original.

³ Se conoce con el nombre de "reducciones" a las parcelas de tierras asignadas a los mapuche una vez que los Estados nacionales expropiaron sus tierras. Dice al respecto Elicura Chihuailaf: "Y usted, seguramente, se preguntará: ¿qué significa una 'reducción'? Significa que mucha de nuestra gente fue asaltada en sus hogares, castigada, torturada y trasladada -"relocalizada"- fuera de sus parajes habituales. (...) Contiene el hecho de que nuestro pueblo fue reducido, 'reubicado', en las tierras generalmente menos productivas de nuestro país." (1999: 25)

performativas. Hasta aquí el aporte de Hall abre la discusión a nuevas nociones/concepciones de la identidad que ya no sean sólo el concepto tachado, deconstruido, sino que promuevan nuevas formas en entender el objeto en cuestión.

Claudia Briones, antropóloga con una larga trayectoria de trabajo con las comunidades mapuche de la provincia de Neuquén, en consonancia con el planteo de Hall retoma una frase de Marx para decir que “los sujetos se articulan como tales a partir de un trabajo de identificación que opera suturando identidades personales y colectivas (para sí y para otros), pero no lo hacen simplemente como a ellos les place, pues su trabajo de articulación opera bajo circunstancias que ellos no han elegido”⁴ (2007: 59). Tanto Briones como Hall están pensando la identidad en la relación establecida entre la estructura -las circunstancias no elegidas- y la agencia -procesos de identificación-.

En este sentido, encontramos cuatro nociones, concebidas en espacios, tiempos y disciplinas diversas, que logran abordar este intrincado pensamiento sin tropezar, otra vez, con la piedra de los esencialismos identitarios ni entender la identidad en términos de la pura agencia. Se trata de la noción de “ch’ixi”, de Silvia Rivera Cusicanqui; la de “heterogeneidad no dialéctica”, de Antonio Cornejo Polar; el concepto de “sustituto” de Hommi Bhabha; y el de “fricción”, de la ya mencionada Claudia Briones. El denominador común de estas cuatro propuestas teóricas consiste en la conformación de imágenes que logran “pensar la coexistencia de elementos heterogéneos que no aspiran a la fusión y que tampoco producen un término nuevo, superador o englobante” (Rivera Cusicanqui, 2010:7). Profundizaremos estas nociones en el apartado que sigue.

¿Cómo inteligir, si no, poéticas tan disímiles como las de Elicura Chihuailaf, basada en gran medida en el repertorio cultural clásico mapuche, y David Aníñir, escritura atravesada por la experiencia de los márgenes de la urbe? ¿O, incluso en un mismo autor, obras tan distantes como lo son *Ceremonias* (1999) y *Puerto Trakl* (2001) de Jaime Huenún? Ninguna de estas obras podría dar cuenta de una identidad esencial, al tiempo que en cualquiera de ellas sería imposible entender que los procesos de identificación puestos a operar son el resultado de una performance ilimitada de los sujetos. El siguiente poema de *Palimpsesto* Paulo Huirimilla ilustra claramente la inflexión planteada por Hall y Briones:

CANTO DE GUERRERO

Yo cazador recolector
urbano de chaqueta ‘e cuero
Peinado a la gomina
nacido de la chingada
De Pedro Eriazo
Con una armónica
música entre dientes
Hablo tartamudo por los muertos

⁴ La frase de Marx es citada por Briones de la siguiente manera: “La preocupación que me acompaña a lo largo de todo el desarrollo es encontrar maneras de trabajar la tensión entre estructura y agencia que atraviesa las Ciencias Sociales desde que Marx la colocara en agenda con su célebre frase de *El Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte* (Marx, 1978: 595): «Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen simplemente como a ellos les place; no la hacen bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo circunstancias directamente encontradas, dadas y transmitidas desde el pasado.» (2007: 59)

de mis antepasados
Con el ceño partido
Parco de palabra
se me ha perdido
El carnet de identidad. (2001: 118)

La experiencia del tráfago de la ciudad es un sema notable en las poéticas mapuche actuales. El desplazamiento forzoso desde las comunidades rurales hacia los barrios periféricos de la ciudad y la puesta en contacto con la cultura urbana, implica un fuerte impacto al interior de las poéticas. El impacto no sólo se produce en relación a la escisión del sujeto respecto al universo cultural sacro de la cosmovisión mapuche, el territorio, sino también a partir de lo que con Ángel Rama (1982) llamamos “transculturación”,⁵ es decir, la interacción entre las tradiciones culturales encontradas.⁶ El siguiente poema de David Aníñir da cuenta de esta circunstancia:

SALMO 1997

A Simón

Padre nuestro que estás en el suelo
Putificado sea tu nombre
Vénganos de los que viven en los faldeos de La Reina
Y en Las Condes
Hágase señor tu unánime voluntad
Así como lo hacen los fascistas en la tierra
-nuestra tierra -
Y los pacos en la comisaria
Danos hoy nuestro pan que nos quitan día a día
Perdona nuestras verdades
Así como nosotros condenamos
A quien no las entiende
No nos dejes caer en esta invasión
Y más líbranos del explotador.
Maaaaaaaaaaaaammeeeeeeén
En el nombre del padre soltero
Del hijo huérfano
And the saint spirit.
Q.E.P.D. (2009: 47)

Aníñir es un referente fundamental de la poesía mapuche urbana y de la generación por él denominada “mapuche de hormigón”, es decir, nacidos en las ciudades. La irascibilidad de su poética escenifica las tensiones que atraviesan esa ciudad, donde la

⁵ No profundizaremos sobre la relevancia de este concepto en esta oportunidad, pero no desconocemos el aporte fundamental que constituye no sólo para el debate en torno a las políticas de identidad, sino también para la crítica latinoamericanista en general.

⁶ Tampoco ignoramos el componente conflictual y tensionante que este encuentro supone. Será analizado a continuación, en el desarrollo de las cuatro nociones propuestas para pensar las identidades.

alteridad histórica se cristaliza en un escenario tan impuesto como ajeno.⁷ En el apartado que sigue nos adentraremos en cuatro nociones, previamente mencionadas, que habilitarán una perspectiva de abordaje del debate en torno a la identidad indígena capaz de contemplar su complejidad sin caer en los reduccionismos que analizamos hasta aquí.

Cuatro nociones para echar luz

Silvia Rivera Cusicanqui en *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, piensa en las identidades indígenas, puntualmente en la identidad aymara en Bolivia, hoy. La primera advertencia clave radica en la palabra “hoy”: “los indígenas somos y fuimos seres contemporáneos, coetáneos. (...) No hay ‘post’ ni ‘pre’ en una visión de la historia que no es lineal ni teleológica” (2010:54-55). La aclaración apunta especialmente a la posición que las hegemonías nacionales asignan al sujeto indígena: aquel “multiculturalismo ornamental” al que refiere la autora, de cuyas variantes más perversas destaca el etno-turismo y el eco-turismo, teatralizaciones ambas de la “condición originaria, anclada en el pasado e incapaz de conducir su propio destino” (Cusicanqui, 2010:58). Es, ni más ni menos, que la orientalización⁸ de las poblaciones indígenas. Contra esta “ciudadanía recortada” (2010:61), subalternizada y ornamental, contra esta teatralización de la identidad originaria es que propone la noción de ch'ixi:

La palabra ch'ixi tiene diversas connotaciones: es un color producto de la yuxtaposición, en pequeños puntos o manchas de dos colores opuestos o contrastados: el blanco y el negro, el rojo y el verde, etc. (...) La noción de ch'ixi, como muchas otras, obedece a la idea aymara de algo que es y no es a la vez, es decir, a la lógica del tercero incluido. (...) La potencia de lo indiferenciado es que conjuga los opuestos: (...): lo ch'ixi conjuga el mundo indio con su opuesto, sin mezclarse nunca con él. (2010: 69-70)

No es la hibridación cultural de la que hablaba García Canclini: hibridez connota esterilidad, e implica una hibridación cultural que Cusicanqui define como “light, conformista con la dominación cultural contemporánea” (2010: 70). Pero, sobre todo, la noción de “hibridez” como la de “mestizaje” suponen la mezcla de los opuestos, del dos del que emerge un tercer término nuevo, inédito y sintético. La noción de ch'ixi, en cambio, “plantea la coexistencia en paralelo que múltiples diferencias culturales que no se funden, sino que antagonizan y complementan” (2010: 70). Esta definición primera de ch'ixi nos permite indagar otras tres nociones que, al igual que la propuesta por la intelectual aymara, construyen una acepción de identidad en términos de una coexistencia abigarrada de elementos que se yuxtaponen sin fundirse, sin generar una identidad “nueva”, resultante de la convivencia de estos. Pero antes de adentrarnos a

⁷ Recomendamos el poema I.N.E. (Indio no estandarizado), del mismo autor. Desde el título, Aníñir ironiza entre las siglas del Instituto Nacional de Estadísticas y los censos poblacionales que realiza y la reversión de la misma sigla. Proponemos principalmente la versión recitada del poema, a la que puede accederse en https://www.youtube.com/watch?v=Uk_s-CVIRHM

⁸ Con este término aludimos a *Orientalismo*, de E. Said (1978): reflexión fundamental para el entendimiento de los procesos de otrificación de las alteridades.

esas nociones, compartamos un fragmento del poema “En la ruka de David”, de *Reducciones* (2012) de Jaime Huenún Villa:

EN LA RUKA DE DAVID
Los posters de mis bandas favoritas
RAMONES/ THE CLASH/ FISKALES AD HOK⁹
Cuelgan ya tiznados de la tibia paja seca
Y mi honda originaria
/el witrúwe ancestral/
Aún me sirve para darle franca caza
A las vacas y avestruces
En los fundos colindantes.
(...)
Aquí cocino/ canto/ hablo
y me emborracho
aquí aprendo/ recitando/ viejos trucos
de los wingkas literaritis
y escribo/ por encargo de la CAM¹⁰/
soñadas lyrics
para el coro de las machis
del futuro Nguillatún cordillerano. (2012: 160-161)

La presencia de elementos centrales de la cosmovisión mapuche como el Nguillatún¹¹ junto con los posters de las bandas favoritas, el uso simultáneo del mapudungún, el español y el inglés sin que medien traducciones, la sigla no explicada de la Coordinadora Arauco-Malleco,¹² no parecen representar una síntesis o una fusión, como plantean los términos de hibridez y mestizaje, sino una coexistencia en simultáneo de términos que se antagonizan y complementan a la vez. En este sentido se orienta la lectura de Sergio Mansilla Torres al poemario de Huenún, en cuyo prólogo advierte:

La polifonía no obedece tampoco a archirrepetido tópico de la fragmentación o la muerte del sujeto, a un juego citacional sustentado en la tesis de que todo es lenguaje y/o que el simulacro ha copado todo el espacio de lo real. Nada de eso. Si hay algo determinante en *Reducciones*, es su poderoso realismo poético que se expresa precisamente en la diversidad textual que viene a evidenciar la diversidad instituyente del sujeto lírico, al que, por otra parte, no hay que ver como *un* sujeto, *un* yo particular, sino como una instancia plural de dialogicidad y romanceo. (2012: 18)

En el artículo “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrante en el Perú moderno” Antonio Cornejo Polar (1996) recrea una escena narrada por Mario

⁹ En mayúscula en el original.

¹⁰ CAM: Coordinadora Arauco Malleco, es una organización política que religa a las comunidades mapuche en conflicto, principalmente en la lucha territorial y en relación al Estado nacional chileno.

¹¹ Ngillatún o gijatvn, según el diccionario del Equipo de Educación Mapuche Wixaleyñ significa ceremonia o rogativa.

¹² La Coordinadora Arauco-Malleco (CAM) es una organización política que reivindica la autonomía del pueblo mapuche respecto al estado de Chile.

Vargas Llosa. Lo que el novelista narra en su autobiográfica novela *La tía Julia y el escribidor* es su estado de ofuscación al salir de la Biblioteca Nacional de Lima y encontrar en las calles de la ciudad la indomable y plebeya invasión de lo serrano, de lo indio. La Biblioteca, epítome aquí de las Letras, queda rodeada por la voz caótica, masiva e invasiva del Otro: el migrante de la sierra. La reconstrucción de la anécdota aquí tiene un doble propósito: en primer lugar, introducir las transformaciones producidas en Lima a partir de los fuertes procesos migratorios de la sierra a la ciudad de los últimos cincuenta años, transformaciones ante las que Vargas Llosa queda ofuscado y evocando, nostálgico, el paisaje perdido de la calle Abancay. Las oposiciones que sugiere la anécdota, como advierte Cornejo Polar, son claras: “el austero silencio de las salas de lectura y el orden escrupuloso de índices y catálogos frente al ruido y al caos de la calle-mercado” (1996: 838). En segundo lugar, tiene el propósito de hacer foco en las auto-representaciones discursivas de los sujetos migrantes, representaciones en las que es posible leer las tensiones que atraviesan al Perú moderno, entre la Costa portuaria, desarrollista y occidentalizada, y la Sierra campesina/india, feudal y orientalizada desde la Costa. En la experiencia del migrante, entonces, se tensionan estos dos sistemas culturales distintos, razón por la cual el autor elige colocar allí una clave de lectura de ese vasto segmento de la literatura latinoamericana al que designa con el nombre de “heterogénea”. El migrante encuentra en la ciudad un espacio hostil, aunque fascinante, a la vez que sitúa el origen campesino como una positividad sin fisuras vinculada a una naturaleza que es signo de plenitud e identidad. La hipótesis planteada por Cornejo Polar es que el discurso migrante es no dialéctico porque no intenta sintetizar las experiencias vitales disímiles, asimétricas y contradictorias que ha atravesado el sujeto. Es decir, no pretende lograr una resolución armónica como lo sugiere la idea de mestizaje:

Mi hipótesis primaria tiene que ver con el supuesto que el discurso migrante es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico. Acoge no menos de dos experiencias de vida que la migración, contra lo que se supone en el uso de la categoría de mestizaje, y en cierto sentido en el del concepto de transculturación, no intenta sintetizar en un espacio de resolución armónica; imagino -al contrario- que el allí y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y -hasta si se quiere, exagerando las cosas- esquizofrénicas. (1996: 841)

Las similitudes con la noción de *ch'ixi* son notables y, si bien no es el propósito aquí forzar coincidencias en categorías teóricas producidas desde disciplinas y contextos disímiles, entendemos que ambos constructos son propuestos para pensar las identidades indígenas desde una perspectiva ni esencializante ni puramente performativa. Lo que nos interesa destacar de estas proposiciones es, en todo caso, la capacidad alumbradora con la que logran abordar la complejidad identitaria de estas producciones discursivas, la sociología de la imagen en el caso de Rivera Cusicanqui y el discurso migrante en el caso de Cornejo Polar. Es desde allí que pretendemos entablar un diálogo con nuestro corpus de poesía mapuche, para no anquilosarlo en concepciones que fijen su discurso en lo “etno”, pero que tampoco desconozcan ese sustrato cultural que está permanentemente activando en las poéticas.

En tercer lugar, proponemos indagar sobre la definición de sustituto brindada por el teórico indio Hommi Bhabha. Bhabha es un sujeto migrante que escribe en los márgenes de la cultura de otros, en un entre-medio de la cultura resultado de la conectividad y la contaminación producida por la migración colonial. El objeto de reflexión de Bhabha es, por consiguiente, la identidad cultural. La noción de sustituto que nos interesa recuperar aquí, es el puerto de arribo de una larga reflexión en torno a la identidad cultural en la tarea común de deconstrucción de la Nación en tanto esencia/símbolo de un tiempo, un territorio, una tradición y un pueblo.

Lo que estoy tratando de formular en este ensayo son las estrategias complejas de identificación cultural y exposición discursivas que funcionan en nombre del pueblo o la nación, y los convierten en los sujetos y objetos inmanentes de un espectro de narrativas sociales y literarias. (Bhabha, 2010: 386)

Al igual que Rivera Cusicanqui, Bhabha plantea la pregunta por la concepción del tiempo, impugnando la linealidad progresiva que impuso el pensamiento occidental para pensar a la Nación y a los sujetos que la habitan, es decir, impugnando el ideal progresista de la Ilustración cuya manifestación local será la dicotomía civilización y barbarie. Así como la pensadora aymara objetará la noción de posmodernidad aludiendo que “No hay ‘post’ ni ‘pre’ en una visión de la historia que no es lineal ni teleológica, que se mueve en ciclos y espirales, que marca un rumbo sin dejar de retornar al mismo punto”(Cusicanqui, 2010:54-55), Bhabha arrojará la pregunta por cómo narrar la nación moderna, respondiendo que “Necesitamos otro tiempo de escritura, que pueda inscribir las intersecciones ambivalentes y quiasmáticas del tiempo y el espacio que constituyen la problemática experiencia moderna de la nación occidental” (2010: 388). En este mismo sentido irá la réplica a la nominación de “pueblos originarios” que realiza Rivera Cusicanqui, ya que implica situar a los indígenas en un origen que los excluye de la contemporaneidad.¹³

Bhabha señala dos dimensiones yuxtapuestas en la representación de una Nación: la dimensión pedagógica, que señala un origen constitutivo y constituyente que se vuelve símbolo de lo nacional; y la dimensión performativa en tanto proceso repetitivo de resignificación de lo nacional que interrumpe la temporalidad continua de la nación, introduciendo una temporalidad del “entre-medio”. La pedagógica son todos los objetos nacionalistas -y no nacionales- que le confieren autoridad al discurso a partir del señalamiento de un origen ya dado o constituido, aquellos harapos de la vida cotidiana vueltos signos de la cultura nacional. Esta es una temporalidad continua y acumulativa. La performativa es en cambio lo procesual, lo que está en permanente resignificación en detrimento de un origen. La enunciación de sujetos que abisman el objeto nación, que alteran su representación y la tendencia al anquilosamiento. La tensión entre ambas dimensiones podemos entenderla como la fricción entre “lo dicho” -lo pedagógico, el símbolo nacional-, y “el decir” -lo performativo, que resignifica la temporalidad de la Nación, minándola-.

¿Qué sucede con las identidades culturales en este planteo de Nación? Bhabha recupera a Franz Fanon y su detracción de la operación nacionalista que enraiza su

¹³ Dice Rivera Cusicanqui: “Se les otorga un status residual, y de hecho, se las convierte en minorías encasilladas en estereotipos indigenistas del buen salvaje guardián de la naturaleza” (59).

origen en un pasado “verdadero”. No es en un pasado original que legitima el presente de donde emerge la identidad cultural. En todo caso hay un presente con temporalidades disyuntivas, dirá Bhabha, que funciona como una zona oculta de inestabilidad cultural: hay un espacio de profunda indecibilidad, donde emerge la noción de sustituto. Este sustituto es el “además” que permite reestructurar lo dado, lo original; este sustituto es lo que reafirma el carácter liminar de la cultura nacional en constante apertura y unido a esa posibilidad de reestructuración. Un además no es un y, no es el discurso de la pluralidad. Es el espacio donde se abisma la narrativa nacional y donde logra emerger la voz de las minorías. Es importante aclarar que Bhabha no está planteando el reemplazo de la noción de identidad nacional por una suerte de relativismo cultural, sino que pretende restituirle a la representación de lo nacional sus contradicciones constitutivas. Un “entre-medio” de la cultura que es preciso pensar en su condición de migrante, de *otro* de una cultura nacional que representa el uno/mismo. Las performatividades, o contranarrativas de la nación, están permanentemente alterando la posibilidad de una fijación de la esencia de la nación, que no es otra cosa que el desplazamiento de lo plural, lo múltiple y abigarrado, en un Uno de tiempo, territorio, tradición y pueblo.

¿Cómo concibe Bhabha a esas minorías culturales? Desde su punto de vista, las diferencias culturales implican una distribución de saberes y prácticas que conviven una al lado del otro, resistiéndose a la teleología de la superación dialéctica. Es la tensión de la que habla Antonio Cornejo Polar para pensar el sujeto migrante en el Perú: una heterogeneidad no dialéctica que implica una tensión irresoluta, pero en cuya liminaridad, dirá Bhabha, encuentra el punto más productivo la narrativa de la Nación. Es la singularidad significativa del otro que se resiste a la totalización. La diferencia cultural que agrega pero que no suma, no resume.

En el ensayo “eso es lo que é”, escrito por Liliana Ancalao con motivo de la invitación a la mesa central “200 años escribiendo la Argentina”¹⁴ a propósito del Bicentenario de la Independencia, se lee:

De dónde me puedo agarrar para pensar el Bicentenario. 1810 no me sugiere nada, 25 de mayo... menos. (La nieve al costado de la ruta, bajo la nieve, los brotes del año nuevo. 24 de junio. Este año no pude llegar al lelfün¹⁵. Este año le dejé el agua al sereno en el patio y después le mojé la cabeza a Naza...) Volvamos al 25 de mayo, a ver qué tiene que ver conmigo esta fecha... cómo me cuesta ser objetiva, no personalizar. (2014: 167)

Este fragmento de Ancalao resulta muy ilustrativo de las temporalidades quiasmáticas que permiten una narración *otra* de la nación, como propone Bhabha. La poeta entiende no tener nada que decir respecto a esa fecha clave de la historiografía nacional argentina y, en todo caso, propone recuperar la voz de Félix Manquel, a partir de la lectura del volumen de Enrique Perea, para hablar del “nütram del arreo. De cuando el ejército argentino nos arreó como a animales. De cuando encontraban placer en nuestra agonía”

¹⁴ Este texto fue incluido en *La morada incómoda*, de Silvia Mellado (2014). En este volumen, síntesis de la tesis doctoral de la autora, se analizan las poéticas de Elicura Chihuailaf y de Liliana Ancalao, razón por la cual se edita, a modo de apéndice, este texto inédito leído en el “XXVIII Encuentro de Escritores Patagónicos” celebrado en Puerto Madryn, Chubut.

¹⁵ Según el diccionario del Equipo de Educación Mapuche Wixaleyiñ, “lelfün” o “lelfvn” significa terreno llano, pampa.

(2014:169). El sustituto emerge aquí en este “además” situado en la memoria de los que no ingresaron a la historiografía oficial y que desde su experiencia reestructuran el sentido de la fecha patria. No resume un sentido de lo nacional, de su pedagogía, en la suma de un elemento excluido. No totaliza. En todo caso, agrega en la tensión, en el conflicto.

Vemos, además, que la disputa se entabla dentro del horizonte de sentidos de la Nación, como planteábamos con Segato al inicio de este ensayo, y repone desde ahí la alteridad históricamente construida. No cabe en esta reflexión un genérico del tipo “pueblos originarios”, no sólo por su anclaje en un pasado que les quita contemporaneidad, sino porque su reclamo, su impugnación, está dirigida al Estado-nación, más allá de que el pueblo mapuche sea una configuración transnacional que se extiende a ambos lados de la cordillera. Véase el siguiente poema de David Aniñir en el que se tematiza la experiencia periférica de la urbe.

MAPURBE

Somos mapuche de hormigón
Debajo del asfalto duerme nuestra madre
Explotada por un cabrón.
Nacimos en la mierdópolis por culpa del buitro
cantor
Nacimos en panaderías para que nos coma la maldición
Somos hijos de lavanderas, panaderos, feriantes
y ambulantes
Somos de los que quedamos en pocas partes
El mercado de la mano de obra
Obra nuestras vidas
Y nos cobra
Madre, vieja mapuche, exiliada de la historia
Hija de mi pueblo amable
Desde el sur llegaste a parirnos
Un circuito eléctrico rajó tu vientre
Y así nacimos gritándoles a los miserables
Marri chi weu¹⁶!!!!
en lenguaje lactante.
Padre, escondiendo tu pena de tierra tras
el licor
Caminaste las mañanas heladas enfriándote el sudor
Somos hijos de los hijos de los hijos
Somos los nietos de Lautaro tomando la micro
Para servirle a los ricos
Somos parientes del sol y del trueno
Lloviendo sobre la tierra apuñalada
La lágrima negra del Mapocho
Nos acompañó por siempre
En este santiagónico wekufe¹⁷ maloliente. (2009: 75-76)

¹⁶ En mapuzugun, “Diez veces venceremos”.

¹⁷ En mapuzugun, “espíritu dañino”.

En este poema, como en otros, Aniñir introduce una serie de neologismos que, en general, son el resultado de la fusión de dos vocablos. Así, “mierdópolis”, es la combinación de mierda y polis, ciudad. Lo mismo sucede con “santiagónico”, palabra en la que se unen Santiago -capital del país trasandino- y agónico. El uso de la letra “k” es propia de la tipología del punk, género al que el poeta acudirá permanentemente en la construcción de esta poética urbana y disidente. Como en el fragmento del ensayo de Ancalao, la historia -la historiografía nacional- veda el ingreso de este sujeto a partir de la etapa de la consolidación del estado nación¹⁸: el mapuche ya no representa un ícono heroico de la resistencia frente al conquistador español y pasa a ser configurado, desde el discurso oficial, como una amenaza para la civilización “blanqueada” que busca imponerse. El exilio de la historia es la contracara de la incorporación de las Patagonias al dominio de los estados nacionales, tras los procesos -paralelos- de “Pacificación de la Araucanía” y “Conquista del Desierto”.

Por último, nos interesa abordar el concepto de “fricción” propuesto por Claudia Briones. La antropóloga parte de una objeción: a partir de la consolidación de lo que denomina como dos abigarrados marcos teóricos, la posmodernidad y el entramado neoliberal, se consolidan nociones que terminan por funcionar como “asertos de sentido común” (2007: 57) al momento de definir las identidades. Desde luego, Briones hace referencia aquí a los postulados que sostienen la performatividad infinita de las identidades, esa especie de “constructivismo cliché” (2007: 58), que nos lleva a sostener, como en una afirmación prescriptiva, que las identidades son construidas, contrastivas, situacionales, fragmentadas, fluidas y flexibles. Le interesa retomar estas cuestiones de identidad a causa del largo estudio sobre el Pueblo Mapuche, porque reconoce allí una lucha por el derecho a la identidad y a la diferencia.

Como dijimos en el primer apartado de este artículo, Briones está pensando en los procesos de identificación en la relación entre estructura y agencia. Es en esta grieta entre lo dicho y el decir o entre lo pedagógico y lo performativo, en palabras de Bhabha, que los sujetos se articulan como tales y producen identificaciones. Encontramos aquí una coincidencia con la propuesta de Hall en tanto las identidades no son puramente performáticas -existe una estructura que condiciona el hacer- al tiempo que la praxis no necesariamente se corresponde con la estructura -lo que Hall llama “correspondencia no necesaria” (1996: 33)-.

Briones postula entonces el concepto de fricción para analizar la manera en que los sujetos construyen identificaciones para sí y para el resto a partir de condiciones dadas/no elegidas entablando un juego de filiación/detracción con sus otros “liminares”. Lo piensa puntualmente en relación a su etnografía con comunidades mapuche urbanas y especialmente a partir del diálogo con los estratos jóvenes del sector.

Prestando atención a sus prácticas, políticas y reflexiones, me vi llevada en otra parte a sostener que la idea de fricción resulta más elocuente que la de fusión para explicar no sólo cómo cuestionan lugares de identidad que examinan desde fuera, sino cómo desestabilizan los que habitan provisoriamente desde dentro. (2007: 78)

¹⁸ Léase Pito Rodríguez, Jorge. *La formación del Estado y la nación y el pueblo mapuche. De la inclusión a la exclusión*, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Santiago, 2003.

En este momento de su desarrollo teórico, la autora introduce una extensa nota al pie que consideramos fundamental para el entendimiento de la noción de “fricción”, razón por la cual la transcribimos a continuación:

Brevemente, este concepto apuntó a iluminar cómo, en lo inmediato, sus posicionamientos hacen fricción con lo que llaman “el sistema”, conjunto de valores hegemónicos, prácticas de control social y efectos de la economía política que los colocan en los barrios marginales y en los márgenes de lo social, demasiado cerca de la represión policial y demasiado lejos de los jóvenes “conchetos” con acceso a puestos de trabajo, viviendas dignas o escolarización y futuros predecibles. Pero también entran en fricción con otros jóvenes como ellos con quienes se identifican, jóvenes que, actuando el estigma de su pobreza, se entregan a distintas adicciones, a la vida en “banditas”, a la paternidad prematura o a la violencia doméstica, y no reconocen sus orígenes mapuches por vivir en las ciudades. Hacen asimismo fricción con la mapuchidad de adultos igualmente excluidos, mayormente sus padres, de quienes se sienten distanciados por la pasividad que aparentemente muestran ante las injusticias y por haber aceptado su invisibilización como Mapuches al llegar a los pueblos en busca de trabajo, empujados por la escasez de tierra en las comunidades o por los desalojos a manos de los capitales privados y del mismo estado. Por último, se construyen en fricción con quienes promueven una idea de lo Mapuche como pertenencia centralmente ligada al campo y la ruralidad, o con activistas culturales que también se reivindican como “luchadores”, pero se habrían dejado seducir por la política wigka o “la vieja política”, centrándose en demandar servicios al estado, en aceptar financiamiento multilateral para sus emprendimientos, o en viajar por el mundo en tanto “representantes” de bases de las que cada vez estarían más distanciados. En suma, no es sólo ante el poder que mapunkies y mapuheavies se colocan en un lugar incómodo. Su estética corporal hace fricción también con la discursividad dominante dentro del mismo pueblo mapuche al que dicen pertenecer, y no sólo con la discursividad del mundo de los adultos, sino también la de otros jóvenes que, aunque también se construyen como indígenas antes que nada, viven y proyectan su pertenencia mapuche de otras maneras. (2007: 78)

La fricción establece un roce entre zonas liminares que no se funden, que no se mezclan como dice Rivera Cusicanqui. En este sentido, Briones cree necesario recuperar ciertos aspectos del constructivismo, aquel cliché que critica al principio, para afirmar que las identidades están en proceso de construcción y que, al menos en parte, involucran una performatividad. Postula entonces una definición preliminar de identidad, entendiéndola como el punto de sutura emergente de procesos de identificación en una relación de correspondencia no necesaria con la estructura. Si retomamos la cita anterior, veremos que en los jóvenes mapuche en los que está pensando, y entre quienes podíamos incluir a Aníñir, hay una construcción en fricción no sólo con lo wingka -lo no mapuche invasor, como definíamos líneas arriba junto a Chihuailaf-, sino también con otros mapuche respecto de los cuales no construyen identificaciones más allá del origen común. Sin embargo, hace una salvedad respecto al

rescate de estas dimensiones del constructivismo: hablar de flexibilidad, en una era en la que se ha flexibilizado realmente es la distribución del capital, resulta al menos discutible. Reconoce, empero, que los análisis constructivistas aciertan al postular que las tradiciones no son una entelequia, algo que por pasado resulta inmodificable, sino que las praxis transformativas se apropian resignificando la tradición. En este sentido, podemos analizar los aportes de Briones en dos direcciones: por un lado, en la objeción de la tradición como una homogeneidad esencial y sin fisuras. La sola denominación de *mapuheavies* y *mapunkies* daría cuenta de ello. Por otro lado, la construcción de estas identificaciones en fricción, es decir, por oposición y filiación simultánea a los otros liminares. Al igual que en las nociones previamente abordadas, la idea de fricción nos permite pensar en formas de contacto y rozamiento que no se funden, sino que se rozan y desestabilizan al mismo tiempo, y en ese movimiento, producen identidad.

Algunas conclusiones

El propósito de este artículo fue entablar un diálogo meta-teórico a partir de nociones que exploran una definición de identidad que pueda dar cuenta de la especificidad alterna de las identidades indígenas. La larga y profusa discusión en torno a las políticas de identidad guarda aún muchos desafíos y zonas de vacancia. Las temporalidades y espacialidades disyuntivas parecen estar siempre apurando la reflexión. Por lo pronto, estas cuatro nociones exploradas aquí buscan saldar el viejo déficit de las concepciones esencialistas y su contracara, las del “constructivismo cliché”.

Quisiéramos concluir apelando a los aportes de Renato Ortiz en relación a la noción de “territorialidad dilatada” (1996: 36): hemos pensado la identidad mapuche a partir de los procesos de desterritorialización, es decir, del apartamiento del medio físico, de su territorio ancestral. Podemos decir que hay un desborde de lo “etno” desde el momento en que la cultura ya no encuentra allí su asiento y pierde su posibilidad de ser una e indivisa. La reterritorialización, la dimensión social en la que se relocaliza la cultura, es esta territorialidad dilatada en la que emergen procesos de identificación en tensión de múltiples elementos que no terminan por confluir en un elemento superador y sintético. El desafío radica, entonces, en hallar perspectivas que nos permitan seguir leyendo estos discursos poéticos, sin pretender reducirlos a la forma y al alcance de las categorías que nos quedan cómodas. La incomodidad será, así, síntoma de buenas praxis.

Bibliografía

- Aniñir, David (2009) *Mapurbe, Venganza a raíz*. Pehuén Ediciones, Santiago.
- Bhabha, Homi K. (2010) *Nación y narración. Entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Sigo XXI, Buenos Aires.
- Briones, Claudia (2007, enero-junio) “Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías”. *Revista Tábula Rasa*. [On line], N° 6, Bogotá, pp. 55-86. Disponible en: <http://www.scielo.org.co/pdf/tara/n6/n6a04.pdf> (Consultado en 29-05-17).
- Chihuailaf, Elicura (2016) *Recado confidencial a los chilenos*. LOM Ediciones, Santiago.

- Cornejo Polar, Antonio (1996) "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". Revista *Iberoamericana*, vol LXII/N° 176, Pittsburgh, pp. 837-844. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/38796397/heterogeneidad-no-dialectica> (Consultado en 29-05-17)
- Hall, Stuart (1996) *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu, Madrid.
- Huenún Villa, Jaime (1999) *Ceremonias*. Editorial de la Universidad, Santiago.
- _____ (2001) *Puerto Trakl*. LOM Ediciones, Santiago.
- _____ (2012) *Reducciones*. LOM Ediciones, Santiago.
- Huimilla Oyarzo, Juan Paulo (2001) *Palimpsesto*. [On line] Ñuke Mapuförlaget, Santiago. Disponible en: http://www.mapuche.info/wps_pdf/Huimilla031100.pdf (Consultado en 29-05-17)
- Ortiz, Renato (1996) *Otro territorio. Ensayo sobre el mundo contemporáneo*. Convenio Andrés Bello, Bogotá.
- Rivera Cusicanqui, Silvia (2010) *Ch'ixinakax Utxiwa. Una reflexión sobre las prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón, Buenos Aires.
- Rodríguez Pinto, Jorge (2000) *De la inclusión a la exclusión. La formación del estado, la nación, el pueblo mapuche*. Instituto de Estudios Avanzados, Universidad de Santiago de Chile, Santiago.
- Segato, Rita Laura (2007) *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Prometeo, Buenos Aires.

HACIA LA MONTAÑA SAGRADA: REPRESENTACIONES DE LA TIERRA MISTERIOSA EN LA LITERATURA ARGENTINA

Javier Mercado*

RESUMEN

Dentro de la literatura argentina, constatamos que existe un considerable número de novelas que trabajan el arquetipo de la Tierra Misteriosa (una tierra mítica, oculta, peligrosa y de difícil acceso). Desde una perspectiva hermenéutica, estudiaremos los aspectos concordantes de las diferentes representaciones literarias de esta tierra y sistematizaremos los sentidos que se conjugan en torno al simbolismo del “Centro del Mundo” y “La Montaña”. Finalmente, realizaremos una proyección sobre la importancia que revisten tanto los textos propuestos como el arquetipo trabajado para la literatura argentina contemporánea. Realizaremos esta tarea valiéndonos de los aportes teóricos que Mircea Eliade, René Guénon y Carl G. Jung realizaron sobre este tema.

Palabras clave: Literatura – Representación – Sagrado – Simbolismo – Tierra

ABSTRACT

In Argentine literature we detect a considerable number of novels that work the archetype of the Mysterious Earth (a mythical, hidden, dangerous and restricted access land). From a hermeneutic perspective, we'll study the concordant aspects of the different representations of this earth, and systematize the meanings that are conjugated in the symbolism of «The Center of the World» and «The Mountain». Finally, we will make a projection about the importance of the proposed texts and the archetype for contemporary Argentine literature. We will carry out our task using the theoretical contributions made on this subject by Mircea Eliade, René Guénon and Carl G. Jung.

Keywords: Literature – Representation – Symbolism – Sacred – Land

* Doctor en Letras. Profesor Asistente de Literatura Argentina III, FFyH, UNC. Becario Posdoctoral del CONICET. [parajaviermercado@gmail.com]
Recibido: 7-05-2017. Aceptado: 4-07-2017

1. Aproximaciones a la Tierra Misteriosa

En su ensayo “Sobre los cuentos de hadas”, J.R.R Tolkien sistematiza las características centrales de estos relatos. Una de ellas nos llama la atención: el viaje a una «tierra peligrosa». Dice Tolkien: “los cuentos sobre hadas no son, en el uso diario de la lengua, relatos *sobre* hadas o elfos, sino relatos sobre el País de las Hadas, es decir, sobre *Fantasía*, la región o reino en que las hadas tienen su existencia” (2008: 19). Retoma la etimología de la palabra *fairy*, y su antecesora *faërie*, para demostrar que no es clara la entidad de los elfos ni las hadas; pero sí existe un “país de las hadas”, una tierra misteriosa y peligrosa a cuyas costas llega el protagonista de todo relato tradicional de fantasía. Así pues, un cuento de hadas es el relato de un viaje extraordinario a una tierra secreta y maravillosa, de la cual el protagonista regresa con su espíritu renovado.

Joseph Campbell (2006), al reconstituir el camino heroico, considera una cuestión semejante. Para llevar adelante su iniciación, el héroe debe experimentar un paso desde el mundo ordinario al mundo extraordinario. Este paso da comienzo a una serie de aventuras que forjarán el carácter del héroe en la tierra misteriosa y que le permitirán regresar al mundo ordinario con un mensaje nuevo. La Odisea, la Eneida, la Divina Comedia o la epopeya de Gilgamesh son textos en donde se vuelve sobre este esquema arquetípico. El viaje a lo extraordinario puede traducirse en el descenso a los infiernos, pero también puede ser el ascenso a una montaña, el viaje por un árbol que lleva al cielo, el encierro dentro de un animal, el cruce de un desierto u otros motivos afines.

No existe iniciación si no hay un espacio extraordinario donde adentrarse. Campbell define este sitio como “El ombligo del mundo”, ya que se trata de “el centro umbilical a través del cual las energías de la eternidad irrumpen en el tiempo. De este modo, el ombligo del mundo es el símbolo de la creación continua” (2006: 45). Como señalaba Tolkien, el mundo ordinario y el maravilloso se integran mediante el paso del héroe, que comunica ambos espacios sacralizando y revivificando lo cotidiano. De hecho, Campbell comprueba que los puntos geográficos por donde transitó el personaje con el tiempo se vuelven sagrados. Lugares de peregrinación, santuarios y templos remiten a un tiempo originario, a un hecho fundante, pues “alguien en ese lugar descubrió la eternidad” (2006: 47). De este modo, geografía profana y sagrada se tocan en un sitio que, simultáneamente, está y no está emplazado en el mundo. Si bien se puede rastrear un lugar concreto donde aconteció el hecho maravilloso, la carga simbólica excede su constitución física. Por ello, a partir de la noción de “geografía sagrada”

...podemos afirmar que la tierra no es un espacio indiferente, pues al menos determinadas porciones de territorio tienen una presencia que se impone a lo humano. El paisaje es neutral hasta que la superficie se accidenta con un

suceso que lo despierta del letargo topográfico santificándolo o condenándolo (Valko, 2012: 159).

Si dejamos en suspenso las particularidades del viaje heroico o las diferencias entre el cuento de hadas y la epopeya, se mantiene la cuestión topográfica: la Tierra Misteriosa donde transcurren las aventuras y los sitios sagrados que las recuerdan en el mundo ordinario. En la mitología y la literatura abundan tierras desaparecidas u ocultas, figuraciones de paraísos o infiernos, reinos legendarios de incierta localización cuya búsqueda -como la del castillo del Grial- es iniciática. Siguiendo a Mircea Eliade, Marcelo Valko agrega: “Los territorios son inmensos, pero la geografía sagrada es algo puntual, mínimo, específico. El lugar mítico es lo más alejado del vacío y lo más parecido a la completitud, por eso es un lugar donde la divinidad se ancla y concentra” (Valko, 2012: 159).

C. G. Jung (2007), desde una perspectiva analítica, tematizó esta búsqueda como la necesidad de la consciencia por confrontar con los materiales inconscientes que se le presentan. El camino de individuación planteado por Jung puede interpretarse como un viaje a la tierra misteriosa del inconsciente donde, a riesgo de perderlo todo, el yo debe internarse a buscar los arquetipos de la integración: la sombra, al ánima, el ánimus y el Sí-mismo. A criterio del psiquiatra suizo, todo ser humano, tarde o temprano, de forma voluntaria o involuntaria, emprenderá este viaje hacia el mar sin límites. Jung entiende los relatos épicos e iniciáticos como formas de representación del viaje del hombre hacia su inconsciente. Y, de modo colectivo, representan los desafíos que se le presentan a una sociedad para recuperar su salud psíquica. Lo que de modo individual pudo constatar a partir de sus visiones en el *Libro Rojo*, de modo colectivo lo encuentra en mitos y leyendas.

En este punto se corre el riesgo de suponer que los viajes a la tierra misteriosa fueron objeto exclusivo de la mitología, las leyendas populares, los cuentos orales o la literatura medieval, es decir, de la mentalidad premoderna. Suele suponerse que el hombre moderno occidental –al fortalecer su yo y su consciencia– desestima la fuerza los contenidos arquetípicos en la producción artística, relegándolos a una sección minoritaria que Jung llama “arte visionario” (2014: 141-143). Pero, como sostiene Mircea Eliade (2008: 188-193), no debe sorprendernos la atracción que generan estos motivos en la literatura reciente. A raíz de la desacralización del mundo moderno, el hombre se nutre de ciertas obras literarias, aparentemente seculares, que contienen camufladas figuras mitológicas e imágenes arquetípicas.¹

¹ Por supuesto, la presencia de elementos arquetípicos en el hombre moderno no se reduce a la literatura. Amplía el autor: “la mayoría de los hombres ‘sin religión’ comparten aún pseudoreligiones y mitologías degradadas. Cosa que nada nos asombra, desde el momento en que el hombre profano es el descendiente del *homo religiosus* y no puede anular su propia historia” (Eliade, 2012: 152).

De hecho, el crítico chileno Juan Villegas (1978) ha demostrado la pervivencia de la estructura mítica de la aventura del héroe en la novela española moderna. Al respecto agrega:

Tanto los historiadores de las religiones como antropólogos y críticos literarios insisten en la idea de que bajo el aparente comportamiento «profano» (...) del hombre moderno subyacen formas de conductas propias de los pueblos primitivos, y que una de las maneras como se manifiestan es por la recurrencia de ciertos mitos, motivos míticos o imágenes arquetípicas en las creaciones literarias. Intentamos probar que la novela moderna incorpora, consciente o inconscientemente, una estructura mítica fácilmente advertible en las leyendas de los pueblos primitivos y que constituye la columna vertebral de los héroes legendarios del pasado (1978: 18-19).

Nos proponemos seguir este camino y demostrar que el arquetipo de la Tierra Misteriosa –imagen de una tierra metafísica, una Jerusalén Celeste– sigue presente y viva en varias obras narrativas de diferente tipo y calado. Para esto, tomamos como objeto la literatura argentina del siglo XX. En nuestro planeo sigue activa la dicotomía junguiana, según la cual la geografía maravillosa se vincula con lo inconsciente colectivo, al tiempo que la geografía terrena se relaciona con los aspectos conscientes de la psiquis. En este marco, pensamos que la geografía terrena es el centro visible en torno al cual se mueven los elementos conscientes de la identidad colectiva; en tanto la geografía misteriosa puede entenderse como la suma de los elementos invisibles y rechazados que se aglutinan en torno a lo inconsciente colectivo.

Para desarrollar estas ideas, trabajaremos con mayor detalle sobre dos novelas *El banquete de Severo Arcángelo* de Leopoldo Marechal (aparecida en 1965) y *Los demonios ocultos* de Abel Posse (aparecida en 1987). Pero sumamos también los textos *El ángel de la sombra* de Leopoldo Lugones (del año 1926), *Crónica de un iniciado* de Abelardo Castillo (de 1991) y *Los buscadores del santo Grial en la Argentina* de Hernán Brienza (publicada en 2009). El recorte propuesto abarca diferentes momentos de los siglos XX y XXI y da cuenta de las modulaciones del tema a lo largo del tiempo, tanto como de las constantes que se mantienen al representar la Tierra Misteriosa. De igual modo, se constituye un incipiente *corpus* de textos que evidencia la aparición reiterada de esta imagen arquetípica en la narrativa argentina.

2. Recorrido literario por el mundo invisible

§1. *El banquete de Severo Arcángelo* es el texto donde con mayor detalle se trabaja la Tierra Misteriosa. Lisandro Farías, el protagonista, es sustraído de la ratonera de la vida

cotidiana y llevado a una quinta en San Isidro. Allí formará parte de la organización de un rito iniciático: el banquete. Luego de este rito de paso, todos viajarán a una tierra oculta que se denomina “La Cuesta del Agua”, una tierra secreta que sólo es accesible a los iniciados de la cual, finalmente, Farías será expulsado. A lo largo del relato se mantiene deliberadamente el misterio en torno a la ubicación y características de esta tierra; pero abundan referencias que señalan el norte argentino como sitio de emplazamiento sin referir ningún lugar preciso:

La Cuesta del Agua, según comprobé muy luego, tenía para todos la significación de un lugar geográfico, entendido como existente, pero dudoso en su verdadera ubicación. Lo que generalmente importaba era el carácter “edénico” asignado a la Cuesta por los rumores, y la noción de frescura dichosa que sugería inevitablemente (...) Más tarde registré dos modificaciones que se introdujeron en tan vaga ilusión: según la primera (...), la Cuesta del Agua ya no era un paraíso teórico regalado a los ensueños de la imaginación, sino una realidad tangible que podía merecerse y alcanzarse. Algún tiempo después una segunda modificación vino a complicar el dibujo: la Cuesta del Agua, si poseía una entidad concreta, no se daba ya como una fundación reciente que se pareciera, en cierto modo, a una colonia de vacaciones, sino como una heredad perdida y olvidada, en cuyo descubrimiento y restauración estarían trabajando ahora competentes arqueólogos (Marechal, 1998a: 161).

En el capítulo VIII, Farías escucha que Bermúdez toca un carnavalito con su armónica. Al preguntarle por qué ejecuta esa música, el profesor le responde: “ese carnavalito está vinculado a la Cuesta del Agua” (Marechal, 1998a: 88). El protagonista piensa que esa música norteña señala una posible ubicación de la Cuesta. La Tierra Misteriosa donde habitan los iniciados se presenta al norte en la novela, característica compartida por todos los textos que consideramos.

A este “aire norteño” que rodea el misterio de la Cuesta, se le agregan aspectos mitológicos: se particulariza como “del Agua” puesto que Inaudi planta en su centro un jacarandá del que parten cuatro ríos orientados a los puntos cardinales, como sucede en el Paraíso. Del centro sale la sustancia primordial —el agua— para nutrir la creación. El árbol que reside en la cima de la cuesta reviste una significación capital. René Guénon (2003) le dedica todo un capítulo de *El simbolismo de la Cruz* al examen de la cuestión del “Árbol del Medio”. Este árbol, que aparece una y otra vez en multitud de mitologías como centro del espacio edénico, simboliza el eje del mundo. Con sus ramas que se extienden hacia la totalidad de lo manifestado no sólo nos habla nuevamente de la cruz, sino que también simboliza la unidad perdida tras la cual trajina el ser humano en su viaje de descenso y ascenso; el árbol del centro le recuerda al hombre fragmentado que desde la variedad de ramas debe remontarse hacia el tronco originario.

Hacia toda Tierra Santa se realiza una peregrinación que se desarrolla tanto en el afuera del mundo como en el interior del héroe. En la novela, el centro iniciático es de orden social (busca centrar a la humanidad para salir del *Kali Yuga*), tanto como espiritual (cada uno de los comensales debe recuperar su centro). No resulta difícil advertir que ya está en gestación la idea de las dos batallas de *Megafón*. Además, el misterio de la tierra del norte se prolonga en esta última novela. El protagonista, en sus viajes por la Argentina, recibirá la iniciación operativa en una salamanca de Atamisqui.

La Cuesta del Agua también se presenta como un centro espiritual oculto que ha sobrevivido a la edad oscura, al *Kali Yuga*. Durante el Segundo Concilio del Banquete, el profesor Bermúdez realiza algunas afirmaciones importantes. Siguiendo la teoría de las edades propuesta por Hesíodo –tema recurrente en la narrativa de Marechal– admite que se puede retornar al hombre dorado, pero para que sea posible es necesario realizar una búsqueda iniciática, la búsqueda del centro y de la Cuesta. Afirma que “el Hombre de Oro tiene y ejerce la perfección del estado humano. Y conservará esa perfección, que trae de su origen, hasta que abandone la ubicación central o paradisíaca en que fue instalado” (Marechal, 1998: 221). El hombre moderno, devenido en hombre de hierro, para reencontrarse con su pasado debe ir hacia el futuro, hacia el quinto hombre, que será forjado en la Cuesta. Por ello, no sorprende que Farías encuentre unos planos navales en las estancias de su encierro. Los organizadores hablan de un “arca” que están construyendo. Y aunque el norte argentino diste mucho de cualquier océano, su simbolismo remite al monte Ararat, pico donde, siguiendo el Génesis, se posó el arca de Noé luego del diluvio. Al finalizar la transición del hombre de hierro al nuevo hombre áureo, el arca se posará en la Cuesta del Agua, ombligo simbólico de la existencia.

Cuarenta años antes de *El banquete*, en 1926, aparece la única novela de Leopoldo Lugones, *El ángel de la sombra*. En este texto encontramos una coincidencia significativa entre Marechal y Lugones al sindicar el norte argentino como una Tierra Misteriosa. El protagonista, Carlos Suárez Vallejo, arrinconado por los dolores de un amor prohibido, marcha al norte como supervisor de aduanas. Dado que nadie quiere encargarse de los problemas de los parajes fronterizos con Bolivia y Paraguay, el viaje de Suárez se configura como una travesía despreciable, un camino peligroso y desértico que no apetece a ningún porteño.

Lo extraño sucede cuando Suárez Vallejo traba contacto con un personaje misterioso: Ibrahim Asaf (Lugones, 1993: caps. 56-57). Se trata de un ex diplomático y comerciante armenio que se ha instalado en el norte y trabaja como artesano relojero; se hace llamar Juan Medina y oculta su verdadero nombre al resto de los pueblerinos. En medio de varias charlas plagadas por el humo del *hachís*, Asaf le revela a Suárez Vallejo un saber esotérico. Suárez descubre que él mismo es la reencarnación de un cruzado que perteneció a una hermandad secreta durante el siglo XII. Su amada, Luisa, ha dirigido una de las Cortes de Amor provenzales. El misterioso personaje desaparece en el momento en que Suárez se apresta a volver y hace una última aparición justo antes del

final de la novela: inicia al protagonista en la orden esotérica musulmana de los asesinos.

En el relato de Lugones, el norte argentino vuelve a representarse como la tierra de la magia. Frente a la racionalidad porteña –surcada de médicos, escribanos y profesores– se erige lo misterioso del territorio desértico del norte, donde los habitantes son extraños personajes venidos de tierras lejanas, mistagogos que inician en saberes ocultos y milenarios. Si en Marechal la tierra es mítica y oculta, en Lugones aparece como territorio de magos y brujos, personas de origen desconocido, expertos en ciencias ocultas que permanecen reclusos del ruido mundanal de las ciudades. Al eje fluvial-occidental que se traza a partir de Buenos Aires-La Plata-Rosario, se le opone un eje desértico-montañoso que pasa por Salta, Santiago del Estero y el norte de Córdoba.

§2. Esta dicotomía entre río y montaña se retoma en el díptico de Abel Posse *Los demonios ocultos* -publicada en 1987- y *El viajero de Agartha* -dos años posterior, de 1989-. Si bien podría decirse que el tema central de las novelas es el esoterismo nazi, los temas de la ciudad perdida y la tierra mágica gravitan en ambas novelas. Basta consultar el prólogo de la primera narración para advertir que Posse retoma el mito según el cual el mundo andino es “sede de la Lemuria primordial” (Posse, 2006: 8). Desde el género policial se trabaja sobre las tierras celestes que aparecen en leyendas y mitos de los pueblos originarios.

Durante la primera parte de *Los demonios ocultos*, situada en las islas del Ubicuy, el protagonista, Alberto Lorca, ayuda a un personaje llamado Stahl –antiguo miembro del régimen– en sus estudios sobre enterramientos y ritos funerarios aborígenes. El arqueólogo autodidacto se interesa en los tupí-guaraníes puesto que “como muchos otros locos, sólo creían en el Paraíso. Sólo buscaban el Paraíso, que creían estaba aquí en la tierra” (2006: 29). Localiza antiguos cementerios entre las islas y examina los ritos funerarios guaraníes. Una vez realizadas las anotaciones pertinentes, el alemán opta por volver a enterrar los cuerpos en lugar de enviarlos a Europa, como gesto de respeto hacia los muertos. Justifica su accionar frente a Lorca diciendo: “Mejor que siga en su viaje a través del país de las montañas” (2006: 101). La pregunta que nos surge aquí es ¿a qué montañas se refiere Stahl? Entre Ríos no presenta un relieve accidentado; por tanto, la referencia es evidentemente simbólica. El país sin muerte, la tierra paradisíaca que buscaban los guaraníes, es un país de montañas.

Esta observación es importante si tenemos en cuenta que, durante la segunda parte del relato –titulada “Viaje a la montaña”–, volvemos a encontrar a Stahl excavando tumbas incaicas entre Salta, Bolivia y Chile. Alberto Lorca llega hasta él en busca de alguien que le proporcione información sobre su padre, el viajero de Agartha. Tras larga pesquisa, da con una red de evasión nazi activa en Argentina aún a mediados de los ‘70.

La organización opera en el Altiplano, pero no por su geografía accidentada y difícil, sino por las extrañas características esotéricas del territorio y sus habitantes.

Desde la llegada de Lorca a la provincia de Salta, las descripciones del narrador se vuelven en extremo sugestivas. En la ciudad, Lorca “sintió nostalgia por la paz colonial, las largas siestas, el tiempo sin mayor destino. En la fuente de agua fresca hundió las manos como si por una ficción le hubiera sido permitido retornar a la pureza de la fuente de Castalia” (2006: 261). Días después, cuando se interna en lo profundo de la cordillera tras Stahl, contempla el territorio desde un helicóptero: “voló entre dos hileras de altos montes e inició el descenso hacia un valle que permanecía oculto, como un Shangri-la invisible casi desde lo alto” (2006: 265).

Son dos comparaciones llamativas. La fuente de Castalia, donde se realizaban las purificaciones rituales antes de consultar el oráculo de Delfos, estaba en el monte Parnaso, montaña sagrada y residencia de Apolo. Por su parte, Shangri-la representa la tierra sin muerte de la utopía. Hasta allí llegan los aviadores extraviados de la novela *Horizontes perdidos* de James Hilton. En una región inexplorada del Tíbet se localiza una comunidad de monjes a la cual nadie puede ingresar. Si bien se trata de una obra literaria, la Shangri-la de Hilton tiene claros antecedentes en la tradición de Asia central: las ciudades de Shambhala y Agartha, ubicadas en algún lugar de los Himalayas y morada de los Inmortales.

Una complicada geografía esconde a Stahl. En la Puna de Atacama, Lorca se encuentra “en una especie de reino perdido” (2006: 274) que “le pareció el lugar más aislado e inaccesible del planeta” (2006: 297). Incluso el derruido convento colonial donde finalmente da con el lugarteniente de Hitler, Martin Bormann, le parece “como edificado en la otra cara de la luna” (2006: 313). El lenguaje del narrador se hace eco de las descripciones hechas por los dos viajeros que, a principios de siglo, cruzaron Asia central y trajeron a Occidente el mito de Agartha: Nicolás Roerich y Ferdinand Ossendowski, cuyos escritos serán citados en las novelas.

A esta sugestiva representación por parte del narrador, que busca puntos de contacto entre el Altiplano y las regiones más inaccesibles del Tíbet, se agrega la teoría de Stahl sobre el Incario:

Entre Cuzco y el punto más al sur del altiplano hay unos dos mil kilómetros. Es esto el otro “techo del mundo”. Está bordeado por cordilleras que se abren y que vuelven a reunirse formando un gran bolsón. Dos mil kilómetros de largo por seiscientos de ancho. Allí hay salares, desiertos, los lagos más altos del mundo, como el Titicaca. En suma, este lugar es *otro* Tibet (...) es el otro techo del mundo, el otro lugar primordial desde donde partió la acción de los Fundadores. Se imagina que hace unos doce mil años hubo un gran cataclismo, inundaciones, glaciaciones, que motivaron tal vez

la desaparición de un continente primordial que algunos llaman Lemuria. Los sobrevivientes, llevando los conocimientos fundamentales, habitaron los nuevos centros de civilización. Egipto, Sumeria, México, los mayas, la civilización andina (...) Son usinas de dioses y civilizaciones. Muchos creen que en esos espacios sagrados se estableció por primera vez el hombre-cósmico (2006: 279-280).

Sin apoyar o desmentir a Stahl, el narrador enfatiza la condición misteriosa del territorio donde se han refugiado: “El lugar tenía una grandeza demasiado tremenda. Lorca sentía que la admiración quedaba como suspendida por sensaciones más bien inefables, que le dejaban un cierto sentimiento de espanto. Lo *numinoso*” (2006: 321). Finalmente, las energías telúricas del Altiplano se reúnen en un sitio llamado “Tambo del Inca”; de acuerdo a Stahl, se trata de un trono reservado para el uso ceremonial del Inca, cortado en plena piedra montañosa, ubicado a los pies de un desfiladero de mil metros de profundidad. Es el sitio elegido por Bormann para cometer su suicidio ritual.

En *El viajero de Agartha*, novela que cierra el ciclo, se vuelve sobre el mito de la ciudad oculta. Hipotéticamente situada en algún lugar de Asia central, es objeto de especulaciones sobre su naturaleza y origen. De acuerdo a la narración, el oficial de las SS Walter Werner –padre de Alberto Lorca– parte, a finales de la Segunda Guerra Mundial, rumbo al desierto de Takla-Makan a buscar su paradero. Su objetivo es conseguir el apoyo esotérico de los Desconocidos/Inmortales que residen en ella para que Hitler obtenga la victoria. La acción, evidentemente, ya no transcurre en Argentina ni en el Altiplano, pero las vinculaciones son claras: Werner realiza un viaje peligroso al desierto de Gobi como su hijo, treinta años después, al Altiplano. Los dos polos del mundo, las dos cimas de la tierra –como se las compara en la novela– se vinculan a través de la biografía de padre e hijo.

En sintonía con las novelas de Posse se encuentra *Los buscadores del Santo Grial en la Argentina*, extraño texto de Hernán Brienza, a mitad camino entre la novela y la crónica, aparecido en 2009. Con tono irreverente y mirada escéptica, logra recoger una gran cantidad de leyendas que refieren a una tierra mágica escondida en Argentina. En este caso, la montaña sagrada o el centro iniciático aparece como refugio último del Santo Grial. Nos interesa la primera parte del libro, titulada “La conexión cordobesa”.

Allí, Brienza retoma un conjunto importante de mitos y leyendas que versan sobre una ciudad escondida en algún lugar del norte de Córdoba. Cualquier lector actual, medianamente informado, conoce las historias que se tejen en torno al cerro Uritorco. Este paraje de las serranías se ha vuelto piedra de toque de esoteristas e iniciados de la más diversa índole que se lanzaron a buscar una urbe “intraterrena”. Pero la narración de Brienza logra dar con el gran organizador y difusor del “mito” del Uritorco: el abogado bonaerense Guillermo Terrera, quien a partir de los años ‘80 revive el aire legendario del lugar. El narrador-investigador de la novela indaga la obra de Terrera, en

particular su libro *Wolfram Eschenbach, Parsifal, Orfelio Ulises*, para reconstruir una leyenda extravagante: el Grial fue traído de Europa hasta Argentina en el siglo XIII. Aquí fue escondido junto con otros “objetos de poder” comechingones en las sierras de Viarava, y particularmente en el cerro Uritorco. En el siglo XX un descendiente de comechingones llamado Orfelio Ulises da con estos objetos al regreso de un largo viaje por la India.

La narración vuelve sobre aspectos también tratados por Posse, como el esoterismo nazi; pero destacamos especialmente la comparación con el Tíbet que se aplica, en este caso, al Uritorco:

...el Cerro Uritorco está en las antípodas del Tíbet, gran lugar sacro y que por lo tanto reproduce o replica su energía (...) [Fue] Orfelio Ulises quien, a su regreso del Tíbet, descubrió guiado telepáticamente por sus maestros el Bastón de Mando (...) cetro de fuerza cósmica celosamente oculto durante milenios por los aborígenes comechingones (Brienza, 2009: 40-41).

En la pesquisa del Brienza-narrador, la zona de Capilla del Monte, pueblo del norte de Córdoba adyacente con el cerro, está cargada de una atmósfera y significación semejantes al relato de Posse: vínculos con cofradías esotéricas e iniciáticas, una ciudad que se esconde debajo de una montaña, el lugar energético cargado de misterio, la proliferación de leyendas sobre las cosas que se ven en el sitio, entre otros.²

El último texto propuesto para este recorrido apareció el 1 de enero de 1991: *Crónica de un iniciado* del escritor bonaerense Abelardo Castillo. La acción rememora lo sucedido durante un viaje a la ciudad de Córdoba que realiza el protagonista, Esteban Espósito. La tierra mágica se presenta aquí un tanto más al sur, ya que Córdoba no forma parte, como tal, del norte argentino. No obstante, comparte ciertas características. Además de encontrarse repetidas veces con el Diablo, constata que en el norte de la ciudad todavía se realizan los aquelarres de brujas, la “noche de Walpurgis” de la tradición germana. Pero la narración no se queda en el orden de lo demoníaco. A través del personaje del profesor Urba, catedrático y esoterista cordobés, el relato recopila una serie de historias y leyendas en torno a la fundación mítica de Córdoba.

A partir del estudio del plano de fundación original de la ciudad, el profesor advierte que Córdoba ha sido fundada siguiendo un plan astrológico. Las siete iglesias planteadas originalmente responden a la posición que tenían en el cielo los planetas

² También podríamos señalar la presencia del nazismo. Sin duda, es un aspecto que comparten Posse y Brienza, pero no nos detenemos en él porque la Tierra Misteriosa trasciende el interés literario que se ha depositado en el esoterismo nazi, e incluso podríamos llegar a la conclusión errónea de que estos dos tópicos están ligados obligatoriamente. Como sucede en Marechal, Lugones y Castillo se presenta la misma isotopía desligada de cualquier conexión con los movimientos pseudo-esotéricos europeos de fines del siglo XIX y principios del XX.

conocidos, tomando como sol la catedral de la ciudad. Así, el destino del sitio estuvo marcado por la fecha de su fundación y quedó inscripto en el plano:

Acá, dentro de los límites de la ciudad, todo es posible, hasta los misterios teologales. Estamos en Córdoba de la Nueva Andalucía, la ciudad de las siete iglesias que miran al Este y del escudo de armas con un castillo sobre el que flamean siete banderas misteriosas, no muy lejos de las formidables piedras de las Compañía de Jesús donde hay siete altares con las mismas indulgencias de las siete capillas apocalípticas de San Pedro en Roma, y en cuyo presbiterio hubo una trampa con siete escalones que bajaba a laberintos algún pasadizo aún hoy remata en una puerta que (si llega a abrirse) desemboca en Dios (Castillo, 2010: 61).

En su lectura, el diagrama de las cuadras y parcelas responde a un esquema numerológico y esotérico que la convierte en una tierra mágica donde las energías telúricas se concentran. No se olvida en este punto la teoría según la cual existen túneles previos y posteriores a la colonia que conectan los sitios más remotos del plano:

En Córdoba todo es posible porque es una ciudad imposible. Fue trazada una medianoche de 1577, mirando al Sur, por don Lorenzo Suárez de Figueroa sobre un plano irreal de siete manzanas de base por diez de altura, lo que obligó a nuestro hermético vasco a diseminar en el papel parcelas ilusorias sobre la vieja Cañada, sólo para cumplir con la armonía preestablecida de los números y el dibujo de los astros. Hay una ciudad fantasma en la base misma de la ciudad real, te lo advierto (Castillo, 2010: 61).

No se trata de un accidente geográfico vinculado con un símbolo sagrado, ni de un mago que habita el lugar. En esta narración se pone sobre el tapete el aspecto sagrado de la fundación de ciudades. Lejos de ser un acto meramente político, en la antigüedad la fundación de una ciudad respondía a una serie de ritos de cosmización a partir de los cuales el sitio se convertía en un reflejo terrestre de una realidad celeste. Los dioses tutelares de los ancestros, tanto como la diosa madre de la tierra, debían ser consultados y conjurados para que el nuevo mundo estuviese organizado de acuerdo con reglas milenarias. Estos aspectos retoma el profesor Urba al describir la fundación mitológica de la ciudad.

Leopoldo Marechal le dedicó una conferencia al tema en 1936, “Fundación espiritual de Buenos Aires”. Evidentemente, no habla de Córdoba pero retoma las ideas centrales que se vinculan a la fundación sagrada de ciudades: “Hay una fundación espiritual (anterior y superior a la fundación material) en el origen de las ciudades que pueden hacer gala de un nacimiento legítimo. Y diré ahora qué debe entenderse aquí por nacimientos legítimo de una ciudad: debe entenderse, ante todo, que la ciudad se funda

en el Primer Principio de todas las cosas creadas y que se une, por lo mismo, al orden universalmente” (Marechal, 1998b: 109). Existen una serie de gestos rituales que deben cumplirse al fundar una ciudad para “cosmizarla”, para hacerla un espejo del Cielo en la Tierra. Las ciudades antiguas, a juicio de Marechal, fueron todas erigidas sobre este principio, las modernas ya no. Se abocan a la funcionalidad, a la facilidad para circular, pero no tienen en cuenta un sentido simbólico en su traza.

Córdoba, en la perspectiva del profesor Urba, es la ciudad sagrada por antonomasia. Ha sido fundada astrológicamente y su destino se cifra en su plano. La diferencia entre la reflexión en clave literaria de Castillo y el ensayo de Marechal está dada en que Marechal, a poco de andar, advierte que Buenos Aires se ha desvinculado de sus símbolos fundamentales, ha olvidado su fundación espiritual. La Córdoba de Castillo sigue fiel a sus orígenes y transitar por sus calles equivale, al menos en el plano literario, a ser iniciado en un saber esotérico.

Hasta aquí hemos trabajado con novelas de diferentes momentos y estéticas. Como resulta evidente, no abrimos juicios sobre los otros discursos que se integran en sus tramas (los saberes esotéricos, la historia política, la pseudo-ciencia), lejos está de nuestra tarea de críticos literarios. Pero sí advertimos que en estos textos están presentes las mismas imágenes arquetípicas que pueden agruparse en torno a tres ejes relacionados con la Tierra Misteriosa: a) la montaña sagrada (*El banquete de Severo Arcángelo, Los demonios ocultos*); b) el centro de iniciación esotérica (*El ángel de la sombra, Los buscadores del santo Grial en la Argentina*) y c) la ciudad oculta (*El viajero de Agartha, Crónica de un iniciado*). Por supuesto, los tres ejes están en mayor o menor medida en todas las novelas pero las agrupamos de acuerdo al aspecto que es, a nuestro criterio, el más relevante en cada caso.

§3. Cerramos el recorrido por las representaciones de la Tierra Misteriosa con un texto que agregamos a modo de apéndice. No se trata de literatura, sino de una investigación de campo. En 2012 la editorial Biblos publicó el estudio de Marcelo Valko *Ciudades malditas, ciudades perdidas. Huellas de geografía sagrada*. Aquí se propone una forma netamente antropológica de acercarse al tema. Privilegia el método etnográfico y recopila –mediante informadores orales– las leyendas e historias que circulan en torno a las ciudades encantadas del NOA: Esteco, Bañado del Pantano, Londres, Udpinango.

Valko se encuentra con una profusa circulación de narraciones en torno a una ciudad antigua asentada entre Catamarca y La Rioja. A diferencia de las otras representaciones, en este caso la ciudad “desaparecida” u “oculta” está emplazada y localizada, pero en el lugar ya no queda nada. Por momentos el lugareño puede verla a la distancia, por momentos desaparece. Sólo llega hasta ella quien ha sido llamado. El mito de la ciudad perdida adquiere aquí nuevos elementos. Se trata de una tierra maldita, como Sodoma o

Gomorra, por los espantos que allí han sucedido. Es un espacio abandonado de la mano de Dios donde circulan alimañas vinculadas con la actividad luciferina. Pero también se suman otras características: una antigua mina de oro, la codicia de sus habitantes, un sitio encantado que está en permanente movimiento. Las narraciones orales coinciden en gran medida con lo propuesto por las narraciones literarias modernas:

...es casi imposible ingresar en estos territorios legendarios, su emplazamiento suele corporizarse en selvas, montañas o desiertos (...) Su atracción es múltiple. La Ciudad Perdida atrae tanto por su importancia, por sus productos sobrenaturales (fuente de la eterna juventud, poder, tierra sin mal, un sitio donde los alimentos se obtienen sin esfuerzo) (...) Generalmente la naturaleza que la rodea actúa como una especie de circunferencia defensiva, un mandala protector que evita la presencia de intrusos (Valko, 2012: 166)

La Agartha de Walter Werner, la Cuesta del Agua de Inaudi o la Córdoba del profesor Urba pueden definirse siguiendo estas características, al tiempo que la zona del Uritorco de Brienza o el norte de Lugones también. El vínculo entre búsqueda e iniciación aparece en el estudio de campo, que resalta este aspecto como central. Nadie que no haya “sido llamado” puede ingresar ni encontrar la ciudad oculta:

La Ciudad Perdida y la Ciudad Maldita mantienen una relación dialéctica entre lo civilizatorio y la naturaleza. En ambas, la conducta humana se enfrenta con fuerzas amenazantes de la naturaleza. Éstas se encuentran ubicadas en puntos aislados y por ende su acceso es restringido, habilitado únicamente a los conocedores o iniciados. En cambio, los que no son originarios del lugar sagrado están condenados a errar por siempre en sus proximidades (Valko, 2012: 165).

Señalamos el trabajo de Valko porque demuestra, más allá de toda duda, que preexisten una cantidad importante de leyendas de diverso orden que hacen centro en cuestiones semejantes: un espacio sagrado que en su interior oculta algo importante, una piedra o una ciudad misteriosa. El estudio certifica que el mito de la Tierra Misteriosa posee un anclaje extraliterario en la cultura Argentina; como señala el autor, “la leyenda de la Ciudad Perdida es de una activa resistencia” (2012: 17). Bañado del Pantano es una ciudad que circula en la tradición oral del norte y se constituye como la versión local de una leyenda ramificada y diversificada a lo largo de vastos territorios y culturas:

...la irrupción a finales del siglo XIX y principios del XX de los primeros cronistas y expedicionarios del NOA, verdaderos pioneros que a medida que se adentraban en las ruinas de las poblaciones extintas son capturados por su influjo alucinante. Sus testimonios permiten advertir la magnitud del residuo de significación que viene arrastrándose en la región (Valko, 2012: 18).

No creemos descabellado afirmar que la emergencia de esta leyenda en textos literarios remite a una instancia que se encuentra allende la imaginación de los autores; subyace algo de valor arquetípico intensamente arraigado en el inconsciente colectivo argentino. Valiéndose del vocabulario junguiano, Valko demuestra que “en los distintos relatos de la Ciudad Perdida convive una estructura central arcaica, como es habitual al tratarse de imágenes que emergen de los más hondos estratos del inconsciente colectivo” (2012: 166), y concluye que se trata de “sistemas de creencias profundamente arraigados en el inconsciente del noroeste” (2012: 169). Como motivo universal –es decir, historia mítica que se repite con estructuras similares en diversidad de culturas y momentos históricos– la tierra misteriosa/ciudad perdida constituye un tema que interpela al colectivo social, de modo consciente o inconsciente. Así, la elección de estas geografías por parte de los autores de ficción referidos, más allá de sus inclinaciones personales, puede ser pensada como el rasgo emergente de algo no dicho que busca expresarse. Tal es, sin dudas, la función de todo mito.

En el rastreo de las marcas literarias detectamos una recurrencia del norte, entendido en su sentido amplio. Aparece como una región, pero también como un punto cardinal. Se lo comprende como una zona árida y montañosa, poco amigable con la vida civilizada del hombre moderno. Delimitamos un eje que pasa por Salta, Santiago del Estero y finaliza en el norte de la provincia de Córdoba. Esta recurrencia no nos parece azarosa. De hecho, pensar que las representaciones del norte como la Tierra Misteriosa son fruto de la casualidad implica desconocer una de las conclusiones centrales del autor: “El sitio sagrado es aquel lugar donde el influjo totémico pisa la tierra. Distintas campañas arqueológicas me ensañaron que lo divino no acostumbra a desembarcar al azar. Cuando elige un punto, lo elige porque se trata de terrenos que detentan una geografía única en el mundo (...) De este modo, se transforma en un eje vertical que conecta el cielo, la tierra y el infierno” (Valko, 2012: 165).

Desde su perspectiva, nos provee varios datos relevantes: los mitos y leyendas de la ciudad perdida, de la tierra prohibida y de las ciudades ocultas no son patrimonio de la literatura moderna; al contrario, ésta se hace eco de una amplia cantidad de narraciones tradicionales donde se aborda la temática. De igual modo, comprueba que –con todas las variantes del caso– esta leyenda circula incluso en la actualidad dentro de Catamarca y La Rioja, por lo que refuerza aún más la aparición de la Tierra Misteriosa al norte del país, en ubicaciones más o menos difusas. Finalmente, de la mano de Valko y Eliade, determinamos también que estas representaciones poseen una dimensión supra-local; variantes de la misma leyenda encontramos en diferentes regiones de América Latina, Europa y Asia Central.

3. Geografía sagrada: el centro y la montaña

Según propone Fernando Schwarz (2008: 119), los reinos legendarios conforman, más allá del tiempo, un mapa de la sed humana por vincularse con lo sagrado. Pueden pensarse como los puntos donde se concentran las representaciones de lo sacro, tal como sucede también con templos, oratorios, iglesias y demás lugares rituales de diferentes culturas. En las formas tradicionales su representación remite hacia un centro espiritual, una imagen del “Centro del Mundo”. René Guénon trató en detalle este simbolismo en su texto *El rey del mundo* (1985):

...el centro del cual se trata es el punto fijo que todas las tradiciones están contestes en designar simbólicamente como el “Polo”, pues es alrededor de éste que se efectúa la rotación del mundo, representada generalmente por la rueda, tanto entre los Celtas como entre los Caldeos y los Hindúes (Guénon, 1985: 21).

En variadas épocas históricas existieron tradiciones referidas a una “Tierra Santa” que representa aspectos secretos y ocultos del vínculo entre lo divino y lo humano. En las mitologías de China, Egipto, Sumeria, India o Mesoamérica aparece una tierra secreta cuyo acceso está vedado a los impuros; como su conocimiento cabal se logra por la vía esotérica, nunca llegan a sus dominios quienes no han sido iniciados. A este centro espiritual los judíos lo llaman “Colina de Sion”, los hindúes “Mêru”, los persas “Alborj”, los cristianos “Paraíso”; del mismo orden son la montaña sagrada “Kaf” de los musulmanes, el “Olimpo” de los griegos y la región de “Asar” en la Mesopotamia. En América está representada por “Eldorado”. Otro tanto podemos decir de los reinos legendarios, se trata de continentes o países cuyo acceso se encuentra vedado o han desaparecido. La más conocida es, por supuesto, la Atlántida; mas otros han hablado de Lemuria, de la Thule Hiperbórea, o de la Asgard del Cáucaso. En la leyenda artúrica encontramos el “Castillo del Grial”, y durante la Edad Media también se popularizó el oculto “Reino del Preste Juan” (Guénon, 1985).

A criterio de Guénon (1985), las leyendas sobre reinos perdidos y tierras santas encarnan la idea de centro supremo que tiene la misión de conservar una tradición sagrada o un saber del más alto orden. Es un centro donde se conjugan lo espiritual y lo temporal. Eliade agrega que “la experiencia religiosa implicada en el simbolismo del centro parece ser la siguiente: el hombre desea situarse en un espacio ‘abierto hacia lo alto’, en comunicación con el mundo divino. Vivir en el ‘Centro del mundo’ equivale, en suma, a vivir en la mayor proximidad posible de los dioses” (2012: 69). Tienen, por tanto, una función pontificia. Se constituyen como puentes, como conexiones.

Junto con el simbolismo del centro, las tierras misteriosas representadas en las novelas se vinculan con el simbolismo de la montaña. Hablamos del altiplano salteño,

donde se esconde Bormann. Hacia el final de la novela, aparece una piedra misteriosa, un trono que ha sido tallado en la roca viva de la cima de una montaña. Allí el Inca realizaba –siempre según el narrador– purificaciones rituales. La Cuesta del Agua es una montaña oculta en el NOA. Algo semejante podemos decir del Uritorico –si bien tiene un emplazamiento claro, la ciudad que alberga está oculta. El plano astrológico de Córdoba estudiado por Urba vuelve sobre los siete templos que se trazaron originalmente, pues en ellos se cifra el espíritu de la ciudad.

Las representaciones tradicionales del centro espiritual se relacionan con la montaña. Moisés en el Sinaí, Cristo en el Tabor, Mahoma en el Monte del Templo. La montaña, como el centro, cumple una función pontificia: reúne Cielo y Tierra. Generalmente, la montaña sagrada se halla en el centro del mundo. Tiene un lugar central y centralizante. “La montaña sagrada es el *axis mundi* que une la Tierra al Cielo, toca al cielo del algún modo y señala el punto más alto del mundo”, señala Eliade (2012: 33). El simbolismo de la montaña remite a un sitio donde es posible alcanzar el cielo. Es evidente que cualquier templo o centro iniciático retoma desde la arquitectura los mismos sentidos: el templo se enraíza en la tierra para elevarse hasta el cielo. También la montaña es centro de hierofanías, lo sagrado se ha manifestado y asentado en ellas. Son sitios donde se manifiesta la voluntad divina, y quienes peregrinan hasta allí lo hacen con el beneplácito de los dioses, son elegidos. Agrega Chevalier sobre la montaña Kaf: “Inaccesible a los hombres, considerado como la extremidad del mundo, el Kaf constituye el límite entre el mundo visible y el mundo invisible: nadie sabe lo que hay detrás y sólo Dios conoce las criaturas que allí viven” (1999: 726).

Lo recopilado en el ámbito de la literatura argentina contemporánea nos lleva a vislumbrar la importancia que reviste la configuración simbólica y sacra del espacio para una cultura. Esto implica una geografía sagrada de carácter tan real como la geografía física. Observa Mircea Eliade (2012) que la noción de geografía sagrada refiere a las proyecciones del mundo trascendente en el mundo inmanente. Esto propicia la sacralización y cosmización del entorno humano, ya que la geografía deja de ser una sumatoria de accidentes físicos para adquirir un significado simbólico y ritual. Siguiendo a Fernando Schwarz, podemos decir que la geografía sagrada delimita “un lugar concreto y temporal [que] se torna capaz de inscribirse en un espacio-tiempo sagrado y hace posible el surgimiento en este mundo sensible de la dimensión inteligible” (2008: 120). No atiende a tal o cual falla física, sino que se detiene en lugares que funcionan como bisagras entre el Cielo y la Tierra, entre lo físico y lo metafísico. Por ello es tan común encontrar que los templos religiosos se construyen sobre otros templos más antiguos. La presencia de lo sagrado tiene igual validez para los centros iniciáticos, cuyo emplazamiento no queda librado al azar:

¹ “Son lugares sagrados. Los lugares, en efecto, no sólo se definen por su

materialidad, por la ‘extensión’ como decía Descartes y como dicen sus sucesores racionalistas, sino que también se definen por su ‘cualidad’ propia, que tiene que ver con otra cosa que con la materia” (Hani, 1997: 17).

La sacralización de determinados espacios –ya reales, ya imaginarios– constituye la primera fundación del mundo. La homogeneidad de lo geográfico se ve afectada por la irrupción de algo absolutamente otro: se manifiesta lo sagrado y el sujeto ya no permanece indiferente. “No se trata de especulación teológica, sino de una experiencia religiosa primaria, anterior a toda reflexión sobre el mundo”, señala Eliade (2012: 21); a partir de ella el espacio se cosmiza, se ordena con arreglo a un mito cosmogónico. A partir de la geografía sacra el hombre (el hombre arcaico al menos) establecía los puntos fijos que le permitían conjurar la homogeneidad caótica del espacio.

Con el material literario y antropológico recopilado evidenciamos que la necesidad de cosmizar el espacio no se ha perdido por completo, sino que permanece activa en el hombre moderno. Las prácticas religiosas ancestrales, las heterodoxias e incluso el pensamiento mágico siguen presentes tanto en el llamado “interior” como en los centros urbanos. El hombre profano no puede anular al *homo religiosus* que lo antecedió. Por ello, siguiendo una vez más a Eliade, vale recordar que

...expulsado de la vida religiosa propiamente dicha, lo sagrado celeste permanece activo a través del simbolismo. Un símbolo religioso transmite su mensaje aún cuando no se capte *conscientemente* en su totalidad, pues el símbolo se dirige al ser humano integral, no exclusivamente a su inteligencia (2012, 96).

4. Conclusiones

En las novelas analizadas hallamos una constante: los protagonistas, inmersos en el mundo de lo profano, de lo cotidiano y de la ciudad, son arrastrados hacia el mundo de lo sacro, de lo misterioso, de lo extraordinario. Hay un llamado al viaje y una tarea que cumplen, de forma voluntaria o involuntaria. Vale recordar que Jung interpreta la peregrinación hacia el centro sagrado como la necesaria confrontación del hombre con los materiales de su inconsciente.

¹¹ Antiguamente existía toda una ciencia dedicada al estudio de la geografía sagrada para determinar dónde era más propicio fundar una ciudad, un templo o un santuario. La mayoría de los templos cristianos están emplazados sobre antiguos lugares religiosos de culturas anteriores. Otro tanto podemos decir de las grandes catedrales americanas. La Cuesta del Agua es ubicada con total precisión por Pablo Inaudi; la ciudad de Córdoba –siguiendo el relato del profesor Urba– se fundó con total precisión siguiendo normas astronómicas muy concretas.

Los protagonistas habitan un espacio que sienten como propio: la ciudad de Buenos Aires. La Tierra Misteriosa se ubica al norte del país, tiene vínculos con los Andes y los cordones pre-cordilleranos, con el clima semidesértico de Salta, Catamarca o La Rioja. Es también la tierra donde la tradición popular y el pensamiento mágico son un principio activo en la cosmovisión de los habitantes. Según demostramos, existen ciertas regularidades en la representación de este espacio misterioso que se vuelven insistencias en la literatura argentina. A propósito de esto, recordamos lo que apunta Marcelo Valko: “Así como no existen dos individuos iguales, lo mismo acontece con el paisaje. El espacio es único porque tiene memoria, está impregnado por las huellas mnémicas que le van dejando un residuo de significación particular a través del tiempo” (Valko, 2012: 164).

Nos parece pertinente afirmar que encontramos ciertas huellas en los textos literarios que tematizan al norte argentino como la tierra mágica. Claramente, en la consciencia colectiva argentina hay un punto organizador, un centro que nadie desconoce: la ciudad de Buenos Aires. Escalabrini Ortiz destaca en *El hombre que está solo y espera* que la argentinidad se conjuga sobre un centro, situado en el cruce de las calles Corrientes y Esmeralda. Nosotros trasladamos algunas cuerdas el emplazamiento y lo situamos en el Obelisco. En términos junguianos, allí está el centro de la conciencia colectiva de la nación. Cualquier tentativa para desacoplar la capital administrativa y política de la ciudad de Buenos Aires ha fracasado; no sólo por motivos históricos, sino también por motivos psíquicos: implica hacer explotar el “yo” colectivo que se ha construido a lo largo de doscientos años.

Por ello es importante pensar las representaciones de la Tierra Misteriosa desde el paradigma junguiano. El “yo”, tanto individual como colectivo, es el conjunto de representaciones que organizan la consciencia y establecen la continuidad temporal de la misma. Pero la psiquis no se agota en el “yo” ni en la consciencia. Lo inconsciente es mucho más amplio y abarcativo. Los símbolos y arquetipos que habitan lo inconsciente siguen trabajando, modificando, pugnando por ser escuchados. El “yo” nunca estará completo ni fortalecido hasta que no haya incorporado los elementos del inconsciente; al unilateralizarse se pone en riesgo.

La consciencia colectiva se organiza en torno al eje ciudadano-fluvial ya marcado: Rosario-Buenos Aires-La Plata. Este eje comporta la nación blanca-europea-inmigrante, el mito de que “los argentinos venimos de los barcos”, el modelo agroexportador de productos pampeanos, la racionalidad y buenas costumbres unitarias de la línea Mayo-Caseros, la república que siempre ha querido “abrirse al mundo”, el pensamiento liberal-conservador. Frente a esto, las representaciones geográficas estudiadas nos hablan de aquello que sigue difuso, oculto debajo de la superficie, luchando por salir. Se trata del eje desértico-montañoso que pasa por ciudades y pueblos fuertemente vinculados a la colonia, a las economías regionales de pequeña escala, a las tradiciones ancestrales que viven en forma de leyendas y mitos, a los movimientos populares. Es

también el eje de la naturaleza que se impone al hombre, el sitio donde la racionalidad técnica y el pensar calculante se ven subyugados por la prepotencia del suelo que no se deja doblegar. En este espacio, el “yo” occidental se ve asediado por un mundo irremediablemente *otro*:

Su paisaje es el de una cultura diseñada por continuos reasentamientos y sucesos que van transfiriendo su carga a través de generaciones. Su actualidad geográfica deviene del pasado. Su tiempo es el originario. Habitada por lo ancestral, su frontera es lo sobrenatural. Indudablemente el espacio de la Ciudad Perdida no es el de las cartas topográficas que manejamos en Buenos Aires (Valko, 2012: 164).

Las dicotomías capital-interior, ciudad-naturaleza, agua-tierra (que podrían subsumirse todas como variantes de la dicotomía sarmientina civilización-barbarie) siguen activas en los textos. Pero, a diferencia de la postura clásica de Sarmiento según la cual la civilización, poco a poco, debe domesticar a la barbarie, en este caso la relación se ve subvertida. Hay, por decirlo con Rodolfo Kusch, una *seducción de la barbarie*. El sujeto “civilizado” se arroja hacia el mundo del interior en busca de algo que le falta, una necesidad que no puede satisfacer con los puertos, ni con los productos de importación, ni con la racionalidad técnica.

Valko concluye sobre esta relación:

...esa máscara ancestral que se calza genuinamente el NOA es percibida por Buenos Aires como exótica y arcaica y su cometido principal es significar el transcurso del tiempo. Por ende, la percepción ciudadana está contaminada por aquella intencionalidad que busca situar la detención del tiempo en aquellos lugares “atrasados”, circunstancia que tiene como beneficio atenuar nuestra indudable modernidad periférica (Valko, 2012: 177).

Siguiendo esta propuesta, el eje ciudadano-pluvial mira hacia el territorio del interior buscando su autoafirmación: la modernidad periférica y distorsionada adquiere jerarquía frente al supuesto “atraso” de las tierras interiores. En esta dialéctica, como demuestra Valko, sigue primando el conflicto.

Pensamos que, tal vez, a partir de los materiales estudiados pueda ensayarse una nueva interpretación. La mentada seducción puede constituirse también como un deseo de integración. Eliade señalaba que bajo el hombre moderno sigue latiendo el *homo religiosus* arcaico. Jung advirtió que la completitud de la psiquis sólo es posible mediante el diálogo con lo que subyace en el inconsciente.

El territorio de la ciudad se representa como vacío de sacralidad. Como pensaba Heidegger, en la modernidad el dios está ausente y silente, no dice nada. De modo opuesto, la Tierra Misteriosa, sita en los territorios del norte, se presenta habitada por lo sagrado. Allí los dioses se manifiestan, ayudan, premian, castigan, repelen, dicen.

Concluimos que se evidencian en las novelas trabajadas aspectos concordantes: la atracción que sienten los personajes por ese territorio misterioso, la necesidad que tienen de explorarlo y la complementariedad que se da entre lo sagrado y lo profano. Por ello, preferimos rediseñar el tema en clave de integración y no de conflicto. Los textos proponen el acercamiento más que la aniquilación, el diálogo más que la confrontación. Como lo entendía Campbell, el viaje del héroe al mundo de lo extraordinario comporta un regreso; el protagonista no puede quedarse a vivir para siempre en el otro mundo. A riesgo de perderlo todo debe volver a su lugar de origen y tratar de revivificar la existencia. De modo semejante, en estas novelas se ensaya una dialéctica donde lo profano se interna en lo sagrado, lo ciudadano en la naturaleza, lo racional en lo misterioso, lo lógico en lo místico. Para poder regenerarse bajo la forma de una totalidad más amplia. El país que mira el río emprende un viaje hacia el otro país que yace en las profundidades de la tierra, ese territorio desconocido, misterioso y oculto.

Bibliografía

- Brienza, Hernán (2009) *Los buscadores del santo Grial en Argentina*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Campbell, Joseph (2006) *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. FCE, Buenos Aires.
- Castillo, Abelardo (2010) *Crónica de un iniciado*. Seix Barral, Buenos Aires.
- Chevalier, Jean (1999) *Diccionario de los Símbolos*. Herder, Barcelona.
- Eliade, Mircea (2008) *Muertes e iniciaciones místicas*. Terramar, Buenos Aires.
- _____ (2012) *Lo sagrado y lo profano*. Paidós, Barcelona.
- Guénon, René (1985) *El rey del Mundo*. Fidelidad, Buenos Aires.
- _____ (2003) *El simbolismo de la Cruz*. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- Hani, Jean (1997) *La virgen negra y el misterio de María*. José J. de Olañeta, Palma de Mallorca.
- Jung, Carl G. (2007) *Obra Completa 7. Dos escritos sobre psicología analítica*. Trotta, Madrid.
- _____ (2014) *Obra Completa 15. Sobre el fenómeno del espíritu en el arte y en la ciencia*. Trotta, Madrid.
- Lugones, Leopoldo (1993) *El ángel de la sombra*. Losada, Buenos Aires.
- Marechal, Leopoldo (1998a) *Obras Completas IV: Las novelas*. Perfil, Buenos Aires.
- _____ (1998b) *Obras Completas V: Los cuentos y otros escritos*. Perfil, Buenos Aires.
- Posse, Abel (2006) *Los demonios ocultos*. Planeta, Buenos Aires.
- Schwarz, Fernando. (2008) *Mitos, ritos, símbolos: antropología de lo sagrado*. 1. ed. Biblos, Buenos Aires.
- Tolkien, J.R.R. (2008) *Árbol y hoja*. Minotauro, Buenos Aires.
- Valko, Marcelo (2012) *Ciudades malditas, ciudades perdidas. Huellas de geografía sagrada*. Biblos, Buenos Aires.
- Villegas, Juan. (1978) *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Planeta, Barcelona.

SARMIENTO: UN PENSAMIENTO GEOBIOPOLÍTICO

César Luis Correa *

RESUMEN

El presente trabajo propone una lectura crítica de un corpus de obras de Domingo Faustino Sarmiento, a partir de la cual pretende analizar las figuraciones del territorio y los sujetos en el pensamiento de dicho autor. Atravesada fundamentalmente por la teoría biopolítica, la lectura del corpus pretende dar cuenta de cómo, a lo largo de las obras, el ejercicio discursivo de Sarmiento va armando un tipo de territorio particular, al que se puede pensar como utópico, al mismo tiempo que va configurando a los sujetos que, a su entender, deberían ser los habitantes de dicha territorialidad. Esta elucubración sarmientina no solo es el fundamento de un proyecto nacional, sino que el mismo tiempo funciona como parte de un dispositivo de exterminio a partir del cual se pretende eliminar todo aquello que se presenta como un obstáculo para alcanzar eso que llamaremos el proyecto geobiopolítico de Sarmiento.

Palabras Clave: Sarmiento - Biopolítica - Sujetos - Territorio

ABSTRACT

The following paper proposes a critique of a corpus of works by Domingo Faustino Sarmiento, from which there will be analyzed the figures of territory and subjects. With biopolitics as the main theory, the analysis of the corpus aims to investigate how throughout Sarmiento's work a particular territory is set, which can be considered as utopic. The subjects that he considers that should be the inhabitants of that territory are configured as well. The ideation of this author is not only part of the foundation of a national project, but also part of a dispositive of extermination from which it is intended to eliminate all considered as an obstacle to reach what we will call the geobiopolitic project of Sarmiento.

Keywords: Sarmiento - Biopolitics - Subject - Territory

* Lic. en Letras Modernas. UNC. (Argentina). Becario de CIFYH UNC. Correo: cesarluiscorrea@gmail.com

Enviado: 02/06/2017. Evaluado: 25/08/2017

SARMIENTO: UN PENSAMIENTO GEOBIOPOLÍTICO

Domingo Faustino Sarmiento es uno de los pensadores más lúcidos del siglo XIX además de uno de los prosistas más admirados de la literatura argentina. Su vasta obra da cuenta no solo de su capacidad literaria sino que además conjuga en ella toda una serie de proyectos políticos, culturales y sociales que son el sustento discursivo y al mismo tiempo programático en respuesta a un imaginario nacional emergente que de a poco va configurándose a partir de la puesta en práctica de ciertas matrices de pensamiento como son la del mismo Sarmiento, pero también de Alberdi, Rosas, Mitre, Avellaneda y tantos otros que en ese momento se propusieron ser parte de la conformación de la nación argentina en emergencia.

El proyecto sarmientino para la constitución de un nuevo estado-nación que pudiera integrarse al modelo capitalista europeo pero que al mismo tiempo tuviera la capacidad suficiente para convertirse en una república autónoma respecto de las exigencias del regímenes coloniales que aun intentaban conducir las políticas internas de los nacientes estados latinoamericanos, exigía la configuración de un tipo de territorio y sujetos particulares capaces de llevar adelante la construcción de ese proyecto que ya tenía un antecedente claro en EE.UU.

Este antecedente aún bastante novedoso pero con una potencia que lo hacía cada vez más contundente, era para Sarmiento el ejemplo claro de que era posible, fuera de Europa, constituir nuevas naciones con la misma capacidad económica, política, cultural, e incluso superar a las principales países del viejo continente, de los cuales Inglaterra y Francia encabezan la lista.

La lucidez de Sarmiento no radica en percibir tempranamente que EE.UU era una fuerza emergente que se disponía a superar a cualquier potencia europea, ni en reconocer que Latinoamérica contaba con las condiciones necesarias no solo para la producción de materia prima suficiente para abastecer a gran parte del mercado occidental sino que poseía el escenario propicio para comenzar a conformar una industria nacional que elaborara todos esos productos que se importaban del viejo continente con un valor agregado que en nada convenían a la economía local si lo que se pretendía era alcanzar esos anhelos de enriquecimiento nacional e independencia económica.

La perspicacia del político sanjuanino está en percibir prematuramente que lo necesario para alcanzar aquellos sueños capitalistas de independencia económica, política, y cultural, estaba en comenzar a producir un dispositivo geobiológico que intervinieran tanto en la producción de territorios como de sujetos. Tal producción debía intervenir directamente en la vida y el espacio de los sujetos con el fin de construir un territorio que permitiera la mejor circulación posible, tanto de los mismos sujetos como de las cosas. Al mismo tiempo, este dispositivo biopolítico debería intervenir en las conductas, las conciencias, las formas de relacionamiento, los modos de hacer comunidad de los sujetos políticos de tal manera que finalmente ellos mismos se transformaran en (re)productores del sueño sarmientino.

El siguiente trabajo intenta dar cuenta de la configuración de ese “utopía sarmientina” por medio del análisis de algunos textos claves de la producción del escritor sanjuanino, pero haciendo algunas introducciones breves en otras producciones de igual relevancia. A partir de la lectura crítica de *Facundo. Civilización y barbarie en las pampas argentinas*, *Viajes por África, Europa y América*, *Argirópolis* y *Conflicto y*

armonía de las razas en América se intentará dar cuenta de cómo se arma el proyecto geobiopolítico de Sarmiento.

A los fines de organización de la lectura, el escrito presenta primeramente el análisis de la configuración del territorio en la producción literaria de Sarmiento para más tarde pasar al estudio de los modos de figuración de los sujetos para finalmente terminar en una conclusión general, pero a pesar de esta división arbitraria que tiene por intención sistematizar la lectura, es importante tener en cuenta a lo largo de toda la exposición que ambos procesos son conjuntos y continuos, que no se pueden entender aisladamente sino que en tanto proyecto geobiopolítico, la operación política sólo puede alcanzar sus objetivos siempre que logre configurar tanto un territorio regulado como sujetos productores tanto de sí mismo como de esas territorialidades.

Territorio. La gestión del desierto y el pensamiento geopolítico

Sin duda, la escritura de Sarmiento es la escritura del espacio. A lo largo de toda su obra se puede observar una intensa predisposición a dar cuenta de los lugares por los que transita su relato, ya sea el desierto pampeano o ciudades americanas o europeas, sus textos dejan ver la enorme prosa de un observador atento y de un ingenio utópico que lo han colocado entre los prosistas más exaltados de la literatura argentina.

Se puede observar una doble operación territorial en sus textos, por un lado el vaciamiento, la desertificación del espacio nacional, lo que lo convierte en un constructor de desiertos. Por otro lado, una vez logrado el agotamiento de todo sentido espacial, una vez que la arena implacable de su letra va tapando toda forma de organización poblacional, ciudadana, comunitaria que no es funcional a los intereses del político sanjuanino.

La ciudad capital de las provincias pastoras existe algunas veces ella sola sin ciudades menores, i no falta alguna en que el terreno inculto llegue hasta ligarse con las calles. El desierto las circunda a más o ménos distancia, las cerca, las oprime; la naturaleza salvaje las reduce a unos estrechos oasis de civilización enclavados en un llano inculto de centenares de millas cuadradas (Sarmiento, 1874: 27).

Como se ve, en una primera etapa, la búsqueda del discurso sarmientino está en ir ampliando el desierto hasta los límites mismos de la ciudad, hasta lograr que su inmensa presencia deshaga los bordes de y penetre en ella borrándolo todo. El desierto va engullendo hasta el último oasis de civilización y esto permite a Sarmiento la operación que vuelve nuevamente a la hoja en blanco. El vaciamiento territorial es al mismo tiempo un borramiento de los sentidos que se inscriben sobre el territorio.

La América española se distingue por la superficie desmesurada que ocupan sus ciudades apenas pobladas; y el hábito de ver diseminarse los edificios de un solo piso en las llanuras nos predispone a hallar estrecho el espacio en que en Europa están reunidos doscientos mil habitantes. De este despilfarro de terreno viene que ninguna ciudad española en América pueda ser iluminada por el gas ni servida de agua, porque el costo excesivo de los

caños que deben distribuir una u otra no encuentran cincuenta habitantes en una cuadra. (Sarmiento. 2001: 67)

La desmesura espacial no vuelve ininteligible al territorio latinoamericano, para Sarmiento ese exceso es un desborde material que exige ser organizado de acuerdo a una matriz de inteligibilidad europea, burguesa, capitalista, y para ello es que dispone del desierto como una operación de reinicio de un orden existente que se presenta como caótico, exuberante, pero que no por eso es el resultado de un azar organizativo sino que es la consecuencia de una forma de ordenamiento espacial a la cual Sarmiento considera como salvaje en la medida en que no encaja con los mecanismos de armado de ese artefacto territorial que pretende construir a partir de la figura de un estado-nación.

El desierto como sinécdoque de la nación habilita la reescritura del territorio en tanto que significa como primera medida la supresión de los sentidos anteriormente encarnados en el espacio argentino. Esta primera operación permite, a partir de una matriz de pensamiento absolutamente diferente, digerir un nuevo estado de cosas.

Este nuevo ordenamiento llevado al plano de la emergente organización de los estados nacionales, conlleva una nueva visión respecto del estado, que ahora es pensado como un conjunto de fuerzas y atributos que pueden aumentar o desgastarse dependiendo de las políticas practicadas por cada gobierno en particular. En este punto el gobierno del Estado se ejercita de acuerdo a las leyes racionales que le son propias, que no se derivan, como en el caso del antiguo régimen monárquico, de las solas leyes naturales o divinas, ni de la inteligencia única del soberano, el Estado, posee su propia racionalidad, que al contrario de como se hacía en viejo arte de gobernar, en lugar de ir a buscar sus fundamentos en leyes trascendentales, en algún modelo ideal filosófico, religioso y moral, debe ahora encontrar los principios por medio de los cuales conducirse a partir de una racionalidad que se constituye de la realidad concreta de cada Estado. Esta nueva “razón de estado” (Foucault. 2011) se vuelve cada vez más biopolítica en tanto que, como estudia Foucault, se preocupa por intervenir en las relaciones y conductas entre los sujetos y las relaciones de éstos con las cosas, la (co)existencia de los sujetos en un territorio, la organización de los tiempos, las formas de propiedad y de producción.

En este sentido, el estado de vuelve un productor y organizador de territorios, entiendo a este último no en su sentido puramente material, como un medio físico en el que se sitúan los cuerpos y los movimientos, que suele describirse como homogéneo, continuo, tridimensional y limitado, sino que se presenta como una noción que articula tanto lo geográfico como lo jurídico-político, en tanto que distingue lo que es producido y controlado por un determinado tipo de poder. Por lo tanto, ya no se trata de gobernar un espacio, porque esto lo limitaría a la simple reificación espacial que posteriormente es transformado en un capital e integrado al gobierno de la relación de los sujetos y las cosas. El territorio comienza a ser entendido como un modo de gestionar política y económicamente las maneras de relacionamiento entre de los espacios físicos, los sujetos, las cosas, y los tiempos. Ya no se trata de gobernar las materialidades sino de administrar las formas de relacionarse, de producir, de circular, etc.

Por esto mismo, el gobierno se practica bajo la forma de lo que se entiende como gubernamentalidad, es decir, un conjunto de tácticas, instituciones, saberes, tecnologías y prácticas que despliegan una racionalidad económico-política que permite la supervivencia del Estado. En relación al Estado, dijo Foucault que “si éste existe tal

como existe hoy, sea gracias, justamente, a esa gubernamentalidad que es a la vez exterior e interior a él, porque son las tácticas de gobierno las que permiten definir en todo momento lo que debe y no debe estar en la órbita del Estado” (Foucault, 2011: 137). Se trata del gobierno de los hombres y las cosas, y de la relación entre ambos. Esta nueva forma de gobernar que emerge aproximadamente en los siglos XV y XVI en Europa, implica una serie de tecnologías, procedimientos, cálculos y afectos que intentan producir un gobierno de uno mismo y de los otros, pero también sobre el cuerpo y las maneras de conducirse. Es, además, una ética de sí, una auto-empresarialidad en tanto que “remite a un comercio, a un proceso circular o un proceso de intercambio que pasa de un individuo a otro” (Foucault, 2011, 149). Se trata de una macropolítica como gobierno de todos, pero también de una micropolítica que ejercita la producción de subjetividades en la vida privada (ética de sí). El objeto de esta nueva forma de gobierno es ampliar la racionalidad mercantil más allá del dominio de la economía a todos los ámbitos de la vida social.

Si se consulta el mapa geográfico de la República Argentina se notará que es, casi sin excepción de país alguno de la tierra, el más ruinosamente organizado para la distribución proporcional de la riqueza, el poder y la civilización por todas las provincias confederadas. Al Oeste las escarpadas cordilleras de los Andes, que embarazan la comunicación inmediata con el Pacífico a las provincias de Mendoza, San Juan, La Rioja, Catamarca, Salta, Jujuy y Tucumán; y como si los obstáculos naturales no fuesen bastantes para estorbar el desarrollo de aquellas provincias, el encargado provisorio de las relaciones exteriores, por un decreto que carece de antecedentes en la historia de los gobiernos, ha puesto obstáculos al comercio en aquellas provincias con Chile y a su ya difícil contacto con los mercados extranjeros por esta parte.

Al Sur, lejos de estar en condición la actual Confederación Argentina de poder cambiar sus productos con nación alguna civilizada, sufre las devastaciones de los salvajes, quienes, gracias a nuestro abandono, a la pobreza de las provincias del interior, y a la guerra exterior que nos aniquila, han logrado en estos últimos diez años despoblar una parte de la República, hacer azarosa la comunicación con el puerto de Buenos Aires y acercar el desierto hasta el río Tercero. Por el Norte, el desierto por una parte y las provincias del sur de Bolivia, escasas de productos de lucrativo intercambio, esterilizan los esfuerzos de la industria.

Por el Este, en fin, el más envidiable sistema de ríos cerrados al comercio extranjero, y en un ángulo extremo de este inmenso territorio que mide más de 500 leguas de largo, y entre trescientas a cuatrocientas leguas de ancho, un solo puerto, en Buenos Aires, adonde las mercaderías de las demás provincias han de venir a cambiarse forzosamente con las mercaderías europeas, y esto sin el auxilio de canales artificiales, sin el de ríos navegables ni ferrocarriles, ni aun caminos transitables en que la previsión del gobierno haya puesto alguno de los medios auxiliares que la inteligencia humana ha hecho vulgares aun entre los pueblos más atrasados de la tierra. Esta mala distribución de las ventajas comerciales obrada por la configuración geográfica del territorio que ocupa la actual Confederación, debe remediarla el congreso nacional, en cuanto es dado a la previsión y a

la voluntad humana, teniendo presente que no es el puerto de Buenos Aires la vía que la naturaleza ha indicado para la cómoda exportación de los productos del trabajo de los pueblos del interior.

Nuestro objeto al poner de manifiesto estas líneas naturales de comercio, es mostrar cómo la naturaleza misma tiene señalada a Martín García como capital de la federación, ya sea de las actuales provincias argentinas, ya sea la más completa y necesaria de todos los estados riberanos que formaron antes el virreinato, y cuyos intereses políticos y comerciales, como sus ríos y sus vías de comunicación, se reúnen en Martín García. (Sarmiento, 2001: 42)

El estado se vuelve una fuerza a potenciar, pero a partir de decisiones precisas y específicas que se acomodan a cada situación particular. Tal como lo ejemplifica a partir de la proposición de la construcción de una ciudad capital en un isla del Río de la Plata, el estado se transforma a partir del fortalecimiento de sus propias virtudes, como son el aprovechamiento de los ríos, de las materias disponibles en cada espacio, la construcción de medios de conexión que permitan la mejor disposición y circulación de las cosas y los sujetos.

La riqueza de las naciones, y por consecuencia su poder, proviene de la facilidad de sus comunicaciones interiores, de la multitud de puertos en contacto con el comercio de las otras naciones. La Francia, por ejemplo, en Europa, debe su esplendor a las vías de comunicación fluvial que le permiten exportar sus productos con poco recargo de costos de transporte. La Inglaterra, por su forma insular, presenta puertos a todos los mares y en todos los extremos, facilitando una red de caminos de hierro para la pronta circulación de los productos por todos los extremos del Reino Unido. El comercio extranjero acumula en los puntos que frecuenta, población y riqueza; y la riqueza y la población de una ciudad acumulan poder, recursos, inteligencia e influjo, que van más tarde a obrar sobre los otros pueblos, colocados en situaciones menos aventajadas. (Sarmiento, 2001: 41)

Metáfora del estado, Argirópolis es el proyecto donde Sarmiento pone a andar su imaginario utópico pero de manera tal que su relato funciona como una heterotopía, es decir, lugares otros que impugnan a todos los otros espacios, cuya función es “crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía todo lo real, todos los emplazamientos en el interior de los cuales la vida humana está compartimentada” (Foucault, 1967: 9).

De esta manera, al tiempo que va armando un texto ficcional, que como primera medida ejecuta una operación de borrado de los sentidos territoriales para luego ir exponiendo un proyecto geopolítico que además se inscribe sobre esa primera supresión, el relato del escritor sanjuanino permite observar cómo es que se organiza ese mismo espacio que intenta borrar, como es su ordenamiento territorial, cultural, gubernamental, productivo. Es decir, cuáles son las gramáticas a partir de las cuales el territorio nacional se dispone. Claro que, para Sarmiento, ese modo de estructuración del territorio es absolutamente improductivo.

Si tenemos en cuenta que, como se dijo, el pensamiento de Sarmiento está funcionando por medio de una gubernamentalidad liberal que pone el acento en las relaciones mercantiles, el desaprovechamiento de los espacios en las ciudades del interior, la mala conexión entre ellas, la obstaculización de la circulación tanto de las mercancías como de los sujetos, es a los ojos del político, una realidad bárbara, excesiva, desperdiciada que obstruye el camino para alcanzar su ideal territorial.

Ante esa realidad salvaje que Sarmiento va borrando con las arenas de su desierto discursivo, se presenta una ficción que se inscribe sobre la hoja del mapa nacional imponiendo nuevos sentidos. El proyecto utópico estatal, no parece tan lejano si uno lo mira desde la óptica sarmientina, sino que por el contrario, está tan al alcance de la mano que incluso otros ya han podido lograrlo. Esos otros son específicamente los Estados Unidos de Norteamérica.

Nuestro juicio no está habituado a la repentina aparición de ciudades populosas. Estamos habituados a verlas morir más bien de inanición. ¡San Luis, Santa Fe, La Rioja, que la tierra que ha recibido en su seno los escombros de vuestros templos de barro os sea propicia! Preséntasen a la imaginación invenciblemente chozas de paja, calles informes, aldeanos medio desnudos por moradores. Sólo el espíritu de los norteamericanos no se sorprende de encontrar una ciudad populosa iluminada por el gas, donde dos años antes crecían encinas y robles. El mapa de los Estados Unidos envejece en cinco años; en cada nueva sesión del congreso los diputados tienen que hacer lugar al representante de un nuevo Estado que pide asiento en el Capitolio, y las ciudades nacen de piedra y calicanto, se endurecen al sol de un año y ven aumentar sus habitantes por millares cada semana (Sarmiento, 2001: 68).

Sarmiento reconoce prematuramente, que el gran proyecto de producción capitalista se hacía patente en la nación estadounidense, y por lo tanto se presentaba como un modelo a seguir para las naciones latinoamericanas emergentes.

Es EE.UU el que mejor que nadie sabe cómo ampliar sus espacios por medio de la gestión de territorios totalmente administrados a partir del aprovechamiento y fortalecimiento de sus fuerzas; del buen uso de sus ríos, de sus costas marinas, de la creación de ferrocarriles y ciudades organizadas de manera tal que todo se dispone para un mejor desplazamiento del capital.

La nación norteamericana representa para Sarmiento la efectiva realización de su anhelo político, que es posible, fuera de Europa, constituir estados donde todas las relaciones entre los espacios, con el tiempos, los sujetos y las mercancías, puedan a ser completamente mediadas y reguladas por los planos y ritmos impuestos por el prominente mercado mundial, por el sistema de encasillamiento de los medios de transporte, por la configuración del espacio urbano e incluso del espacio doméstico. Su utópica ciudad, y por lo tanto su proyecto nacional, se ve concretado en EE.UU, es por esto que decía que su ilusión no es inalcanzable sino que estaba haciéndose posible en la otra punta del continente, solamente había que saber imitar ese buen ejemplo, siempre ajustándose a las condiciones locales, mirando las potencialidades del Rio de la plata, del mar, pero también pensando en la organización de las provincias de tal manera que la producción y circulación del capital se aprovechara al máximo. En este punto, no es para nada menor tener en cuenta que durante su presidencia, Sarmiento fue

un gran constructor de puertos, pero sobre todo de ferrocarriles porque da cuenta de que su propuesta no es solo en el plano del discurso sino de las prácticas efectivas.

A partir de la aparición de este ejemplo contundente de acción transformadora, la estrategia discursiva de Sarmiento cambia totalmente, el desierto lentamente deja de ser una fuerza devastadora e inexorable que se devora todo en su avance para pasar a ser la masa amorfa a partir de la cual moldear los imaginarios territoriales que intenta efectivizar por medio del ejercicio de un dispositivo geopolítico de organización nacional que aspira a gestionar un territorio donde la circulación del capital es su objetivo primero, en tanto que se entiende que es la mejor forma de potenciar las fuerzas del estado. Produciendo o ampliando la comunicación entre las distintas ciudades de manera tal que los sujetos productores y lo que producen pueda llegar con la mayor rapidez y facilidad a los puntos de conexión con el comercio internacional, que en este momento histórico eran principalmente los puertos.

Los bárbaros, los civilizados, los otros

En la clase del 11 de enero de 1978 del curso del College de France, Foucault cita dos pasajes de la obra *Recherches et considérations sur la population de la France* (1778) perteneciente a Jean Baptiste Moheau, considerado uno de los fundadores de la demografía francesa, que dicen:

Depende del gobierno cambiar la temperatura del aire y mejorar el clima, un curso dado de las aguas estancadas, bosques plantados o quemados, montañas destruidas por el tiempo o el cultivo constante de su superficie forman un nuevo suelo y un nuevo clima... (Foucault, 2011: 43)

En esta primera cita se puede ver claramente cuál es el pensamiento de la época respecto de la función del gobierno con respecto a la gestión y administración del territorio. Es el gobierno el encargado de organizar el territorio, de imponerle límites, de realizar recortes, de potenciarlo o destruirlo de acuerdo a la posibilidad de que cada acción sobre el espacio canalice el estímulo potenciador de las fuerzas del estado.

En una segunda cita del mismo texto, Foucault va a leer:

Si del clima, los régimen, de los usos, de lo habitual de ciertas acciones, resulta el principio desconocido que forma el carácter y los espíritus, puede decirse que los soberanos, en virtud de leyes sabias, de establecimientos útiles, de la molestia que significan los impuestos, de la facultad derivada de su supresión y, en fin, de su ejemplo, rigen la existencia física y moral de sus súbditos. Acaso algún día podremos aprovechar esos instrumentos para dar a las costumbres y el espíritu de la nación un rasgo a voluntad (Foucault, 2011: 43-44).

Esta segunda cita permite completar una idea que en el discurso de Sarmiento va a ser una piedra angular. Se trata de que, de nada sirve si el gobierno es capaz de producir territorios, de elaborar los regímenes a partir de los cuales se ordenan los espacios y los tiempos, de armar la red de circulación de los sujetos y las cosas. Todo eso es en vano si, finalmente, no hay sujetos (re)productores de ese sistema, si no existe

la conciencia capaz de propagar a través del tiempo, artefactos geobiopolíticos de disciplinamiento, de control, de producción y tráfico.

Sarmiento, mejor que nadie en su época, es quien visibiliza esta necesaria intervención en la vida de los sujetos nacionales para poder imponer la idea de un estado-nación tal como él lo imagina; siempre encuadrado en una matriz de pensamiento que si bien es europea, capitalista, burguesa, pretende alcanzar cierta autonomía económica, cultural y política con respecto a esas naciones mediterráneas hegemónicas (principalmente Francia e Inglaterra).

Con asombrosa lucidez, el político sanjuanino se da cuenta que, aun teniendo a disposición todo el aparato estatal (objetivo que finalmente logra con su presidencia) no es del todo suficiente la producción de territorios completamente calculados y controlados. Para que el capitalismo funcione a la perfección o, mejor dicho, para que comience a funcionar y lo haga de acuerdo a los valores de las potencias mundiales, lo que Sarmiento precisa es de sujetos dispuestos (consciente o inconscientemente) a poner andar toda esa maquinaria capitalista.

Esto lo va a llevar a percibir que tiene una serie de inconvenientes con respecto a los tipos de sujetos con los que se encuentra y los que él cree precisar para sus fines políticos. Esta problemática es lo que va a poner en funcionar, a lo largo de los distintos textos de pero también en otros que no pertenecen al corpus estudiado, un dispositivo biopolítico de producción de subjetividad sorprendente para su época.

Sarmiento va a reconocer y al mismo tiempo configurar, diferentes tipos de subjetividades a las que a lo largo de su obra va a ir otorgando cierta valoración bajo la clásica dicotomía civilización-barbarie que le va a servir como dispositivo de categorización de sujetos, lo que habilita sobre estos últimos (según el discurso de Sarmiento), disposiciones biopolíticas de protección o exterminio.

Sin duda, la figura más estudiada en la obra de Sarmiento en cuanto a estas prácticas y políticas sobre la vida, es la del aborígen, pero es importante antes que nada destacar que, aunque siempre se habló de Sarmiento como un gran impulsor exterminio de aborígen, su pensamiento no hubiera resultado del todo nefasto incluso para el intelecto más humanista de la época. Incluso un personaje como José Hernández, reconocido por su pensamiento humanístico, no se oponía al exterminio indígena.

El indígena, es en el discurso sarmientino la barbarie en su máxima expresión. Esto se construye en sus relatos a partir de diversas estrategias que configuran a los aborígenes como sujetos salvajes, animalizados, incapaces de todo pensamiento crítico o acción política propia, por lo tanto, el indio es una figura a exterminar porque no solamente es un obstáculo para la construcción de un estado-nación productivo en la medida en que siempre está violentando toda obra civilizatoria, sino que el salvaje directamente carece de habilidad para comprender y por lo tanto (re)producir las prácticas y conciencias necesarias para la conformación de un proyecto nacional.

En *Conflicto y armonía de las razas en América* (1884) después de una larga comparación de las diferentes culturas americanas, europeas y africanas, Sarmiento dice:

Pero lo que por demasiado sencillo y por ser de ordinario los observadores, europeos que vienen de paso no han proclamado todavía es el grande hecho que los actuales habitantes de la América, que hallaron salvajes o semisalvajes los contemporáneos de Colón, son el mismo hombre prehistórico de que se ocupa la ciencia en Europa, estando allí extinguido y

aquí presente y vivo, habiendo allá dejado desparramadas sus armas de sílex, mientras aquí las conservaba en uso exclusivo (...) Al hablar, pues, de los indios, por miserable que sea su existencia y limitado su poder intelectual, no olvidemos que estamos en presencia de nuestros Padres prehistóricos, a quienes hemos detenido en sus peregrinaciones e interrumpido en su marcha casi sin accidente perturbador a través de los siglos. (Sarmiento, 1884: 19)

Los aborígenes americanos no solo son comparados con aquellos hombres primitivos que poblaron la tierra, cuyo desarrollo intelectual está muy lejos de alcanzar el de los hombres del momento histórico en que Sarmiento escribe, sino que además los que los ubica en la misma categoría que las piezas de los museos antropológicos europeos, quitándoles así todo rasgo de humanidad posible, porque aunque sean los “nuestros padres” son figuras prehistóricas reflejo de un pasado ya superado.

En la carrera por alcanzar la cima de la civilización, estas culturas primitivas quedaron detenidas en un tiempo que además de ser inferior en relación a las culturas europeas, ni siquiera les permite comprenderlas e imitarlas. Sumado a eso, su marcha para alcanzar a las culturas más “evolucionadas” ya no es necesaria, el cruce con las civilizaciones más adelantadas solo puso en evidencia su incapacidad para asimilar la civilización tal como estas se la presentan, por lo tanto, si los museos ya se han llenado de estas piezas arqueológicas, lo que queda es el excedente innecesario que lo único que hace es evitar el inexorable avance de la civilización, lo que finalmente habilita su exterminio.

La América se agrega a la masa de pueblos civilizados, i en esta parte se pone en práctica la noción del derecho que está en todos los espíritus i cuyo desarrollo embarazan aun en Europa las escorias que ha dejado la edad media. Lleguemos de un golpe al siglo XIX, i abramos el mapamundi. ¿Dónde están los bárbaros? Guarecidos en las islas, trabajados por la Rusia en las estepas de la alta Asia o sepultados en el interior inaccesible del Africa. La parte civilizada i en posesion mas o ménos de la libertad, o en via de completarla, es la mayoría de la humanidad, mayoría numérica, mayoría moral, de fuerza, de intelijencia i de goces. Tiénese hoi en su poder la parte mas rica, mas productiva del globo; tiene el cañon, el vapor i la imprenta para someter el resto salvaje del mundo, asimilárselo o aniquilarlo. (Sarmiento 2003: 316)

Así planteado, el exterminio se produce en favor de un tipo de eugenesia que interviene sobre ciertas vidas, consideradas como resultado de la degeneración, asegurando con su muerte la reproducción de la buena vida, de la vida civilizada. Al referirse a estos sujetos como “sin valor”, como producto del atraso evolutivo, autoriza sobre ellos un poder de muerte a partir del cual el derecho a eliminar ciertas vidas no quiebra una ley sino que se hace en favor de la civilización, del mejoramiento de las vidas mejor calificadas¹.

¹ Aunque parezca absolutamente descabellado, el mismo sitio donde Sarmiento ubica su ciudad imaginaria, la isla Martín García, funcionaba como campo de concentración y aniquilación de la población indígena durante el periodo de su presidencia y hasta entrado el S. XX. Se calcula que por allí pasaron por lo menos unas 3000 personas.

Ahora bien, si como se dijo, el aborigen es un sujeto a exterminar porque representa la degradación, el retraso, la falta de inteligencia y capacidad práctica para construir una nación de acuerdo al emergente orden capitalista americano, existe también en la configuración subjetiva que lleva a cabo Sarmiento, otros dos tipos de sujeto que si bien no representan lo absolutamente opuesto a su proyecto nacional, sí son dos figuras controversiales a las cuales hay que intentar conocer para de esa manera poder intervenir en sus conductas, en los modos de hacer la política nacional.

Necesítase, empero, para desatar este nudo que no ha podido cortar la espada, estudiar prolijamente las vueltas i revueltas de los hilos que lo forman; i buscar en los antecedentes nacionales, en la fisonomía del suelo, en las costumbres i tradiciones populares los puntos en que están pegados. (Sarmiento, 1999: 13)

Estas otras dos figuras que va a construir Sarmiento son, la del estanciero, oligarca, representado en la figura de Rosas, y la del gaucho, representado en Facundo Quiroga.

Aunque el sanjuanino va a sostener superficialmente que Rosas es el heredero de Quiroga, un análisis de sus textos permite dar cuenta de que en realidad existen diferencias realmente sustanciales que marcan una distinción fundamental entre estos dos sujetos y por lo tanto en lo que ellos representan para el pensamiento sarmientino.

...Rosas, su heredero, su complemento: su alma ha pasado en este otro molde mas acabado, mas perfecto; i lo que en él era solo instinto, iniciación, tendencia, convirtiéndose en Rosas en sistema, efecto i fin; la naturaleza campestre, colonial i bárbara, cambiándose en esta metamorfosis en arte, en sistema i en política regular capaz de presentarse a la faz del mundo como el modo de ser de un pueblo encarnado en un hombre que ha aspirado a tomar los aires de un jenio que domina los acontecimientos, los hombres i las cosas. (Sarmiento, 1999: 13)

A lo largo de diferentes textos pero sobre todo en *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas*, Sarmiento va a intentar configurar por medio de la figura de Rosas, la subjetividad oligárquica ganadera de la Argentina del S. XIX.

A partir del clásico binomio opositivo civilización/barbarie, el discurso sarmientino configura a Rosas como un tipo de monstruo al que podemos denominar como un monstruo jurídico-moral, es decir un sujeto cuya monstruosidad se reconoce en sus conductas.

Rosas quien a diferencia de Quiroga no encarna una efigie animal, no es tampoco un sujeto guiado por pasiones que no puede controlar es, por el contrario, distinguido, de ojos y pelo claro pero sobre todo calculador, lo que lo convierte en un individuo de razón absolutamente cruel y sanguinario, pero consciente de su tiranía y su perversidad.

Rosas es “el monstruo de la Pampa” (Sarmiento; 1999: 127) que “...rompe el pacto social reuniendo para sí la suma del poder público y semibárbaro porque representa los resabios de la barbarie convertidos ahora en sistema de gobierno.” (Torrano, 2014: 7) lo que significa que tiene la capacidad de imponer un sistema de gobierno que está basado en las costumbres ganaderas

...la cinta colorada que clava a cada hombre, mujer o niño, es la marca con que el propietario reconoce su ganado ; el degüello, a cuchillo, erijido en medio de ejecución pública, viene de la costumbre de degollar las reses que tiene todo hombre en la campaña ; la prisión sucesiva de centenares de ciudadanos sin motivo conocido i por años enteros, es el rodeo con que se dociliza el ganado, encerrándolo diariamente en el corral; los azotes por las calles, la mazorca, las matanzas ordenadas son otros tantos medios de domar a la ciudad, dejarla al fin como el ganado mas manso i ordenado que se conoce. (Sarmiento, 1999: 148)

Es necesario un cambio en las formas de gobierno para alcanzar el destino de belleza civilizatoria

Pero con la caída de ese monstruo, entraremos por lo ménos en el camino que conduce a porvenir tan bello, en lugar de que bajo su funesta impulsión nos alejamos mas i mas cada día, i vamos a pasos ajigantados retrocediendo a la barbarie, a la desmoralización i a la pobreza. (Sarmiento, 1999: 172)

Es preciso, entonces, no solamente derrocar este orden tirano que reproduce todo aquello que nos ha sumido en la pobreza, la desidia, la vagancia sino que es al mismo tiempo imperioso empezar a construir un tipo de subjetividad capitalista que lleve adelante el proyecto nacional sarmientino.

Tal es la influencia que ejercería sobre los hábitos nacionales esta sociedad echada en el agua, si es posible decirlo, y rodeada necesariamente de todos los medios de poder que da la civilización. A nadie se ocultan los defectos que nos ha inculcado el género de vida llevado en el continente, el rancho, el caballo, el ganado, la falta de utensilios, como la facilidad de suplirlos por medios atrasados. ¡Qué cambio en las ideas y en las costumbres! ¡Si en lugar de caballos fuesen necesarios botes para pasearse los jóvenes; si en vez de domar potros el pueblo tuviese allí que someter con el remo olas alborotadas; si en lugar de paja y tierra para improvisarse una cabaña se viese obligado a cortar a escuadra el granito! El pueblo educado en esta escuela sería una pepinera de navegantes intrépidos, de industriales laboriosos, de hombres desenvueltos y familiarizados con todos los usos y medios de acción que hacen a los norteamericanos tan superiores a los pueblos de la América del Sur. (Sarmiento, 2000: 73)

En este punto se puede observar como emerge del pensamiento de Sarmiento su máxima potencialidad biopolítica, porque a partir de ahora ya no se trata solamente de derrocar un orden “tirano” y a su respectivo “dictador” sino que ese derrocamiento debe ir acompañada de la configuración de un tipo de subjetividad de naturaleza industrial, es decir, esencialmente producida y modelada por toda una serie de dispositivos para ser implantada en la sociedad.

Al mismo tiempo, es importante reconocer que estos artefactos de producción de subjetividad varían de acuerdo a las condiciones en que deben ser ejecutados lo que

los transfigura en maquinarias subjetivas territorializadas que funcionan incluso a escalas étnicas, de una casta o de razas, como dice el mismo Sarmiento.

Esta moderna gramática social capitalista, pretende (re)producir los modos de relacionamiento intersubjetivo hasta en sus aspectos más íntimos, mas inconscientes, es decir, las formas de trabajar, la educación a lo largo de todo su recorrido, pero incluso en las maneras de hablar, de amar, de encarnar la sexualidad y el sexo mismo.

Mejor que nadie en su época, Sarmiento logra ver que no se trata de aceptar el ordenamiento de las cosas tal cual es, que se puede cambiar las formas de reconocimiento del mundo por medio de ciertos dispositivos dispuestos para tal fin. Sarmiento, evidencia con total claridad que existe un *reparto de lo sensible*², y que su disposición determina las gramáticas de inteligibilidad de lo real.

Fabricar la “realidad”, las relaciones de producción, el movimiento y localización de los cuerpos y las mercancías, los modos de comportamiento interpersonales y de cada uno son sí mismo, en definitiva, maquinar la forma en que los sujetos perciben y se relacionan con el mundo y consigo mismo.

Así comienza a terminar de armarse el gran proyecto geobiopolítico de Sarmiento. Geobiopolítico porque impone formas, límites, recortes, fronteras, delimita espacios, es decir, que imprime condiciones que hacen posible determinadas vidas, que habilitan su producción, crecimiento, circulación y reproducción. El territorio deja de ser un accesorio para la vida, y se transforma en condición de su existencia, territorio y vida forman un todo inseparable en el que “el espacio deviene vital y la vida, espacial, de un modo no extensivo sino, por el contrario, intensivo” (Cavalletti, 2010, 243).

Finalmente, la maquinaria de producción sarmientina se va a completar con la configuración del gaucho y a partir de este se va a posibilitar una nueva subjetividad particular que sólo puede entenderse completamente mediante el análisis de su relación con este último, esa última figura es el inmigrante.

Figura híbrida la del gaucho, hijo mestizo de inmigrantes y aborígenes, sujeto en estado casi amorfo para el pensamiento de Sarmiento.

Cierto es que los gauchos, raza peculiar de hombres que se ven en las Pampas i están entre el europeo i el indíjena, siguieron a ciertos hombres de partido de esa época, pero eso se debió a que eran estos la autoridad inmediata que ellos reconocían; los siguieron movidos del afecto personal i del hábito de la obediencia, pero no de una convicción política, no del deseo de hacer prevalecer un sistema que protejera sus intereses. (Sarmiento, 1999: 8-9)

El gaucho es una mezcla entre indios y blancos, un “salvaje blanco” (Ibíd.: 40) no depravado totalmente. Esto le da una condición particular, porque si bien ha reconocido algunos líderes entre los caudillos estancieros de las provincias e incluso de la capital, no lo hizo por convicción política sino por puro respeto de la autoridad, por lo tanto, si cambia la autoridad, cambia los parámetros de conducta de estos sujetos,

² “sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido y ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto” (Rancière, 2014: 19).

que por ahora solo se dedican al pastoreo de ganado sin intenciones de intervenir demasiado en la transformación del espacio

...estos inmensos canales escavados por la solícita mano de la naturaleza no introducen cambio ninguno en las costumbres nacionales. El hijo de los aventureros españoles que colonizaron el país detesta la navegación, i se considera como aprisionado en los estrechos límites del bote o de la lancha. Cuando un gran río le ataja el paso, se desnuda tranquilamente, apresta su caballo i lo endilga nadando a algún islote que se divisa a lo lejos; arribado a él, descansan caballo i caballero, i de islote en islote se completa al fin la travesía. De este modo, el favor mas grande que la Providencia depara a un pueblo, el gaucho argentino lo desdeña, viendo en él mas bien un obstáculo opuesto a sus movimientos, que el medio mas poderoso de facilitarlos: de este modo la fuente del engrandecimiento de las naciones, lo que hizo la celebridad remotísima del Egipto, lo que engrandeció a la Holanda i es la causa del rápido desenvolvimiento de Norte-América, la navegación de los ríos, o la canalización, es un elemento muerto, inesplotado por el habitante de las márgenes del Bermejo, Pilcomayo, Paraná, Paraguai i Uruguai. (Sarmiento, 1999: 23)

Pero si el cambio de condiciones puede producir en la conciencia de estos sujetos un cambio de conducta, allí es donde el pensamiento de Sarmiento planea intervenir para formar los sujetos que finalmente desea. El gaucho es una masa informe a la cual moldear para conseguir los sujetos industriales, o mejor dicho industriales que Sarmiento precisa. Saliendo un poco del terreno discursivo y pensando concretamente en las prácticas, se puede agregar a un análisis más detallado del pensamiento geobiopolítico del político sanjuanino, el hecho de que una de sus primeras medidas como presidente haya sido realizar el primer censo nacional, sumado a eso, la relevancia que tenía en su gobierno la educación y la inmigración. De manera muy esquemática se puede resumir en: medición de la población y disciplinamiento.

Finalmente, al identificar a estos sujetos maleables en la figura del gaucho, Sarmiento parece reconocer que debe sumar a su proyecto estadístico y educativo una nueva subjetividad que le sirve de molde para la configuración del sujeto nacional, esta novedosa subjetividad proviene de los países europeos ya industrializados, principalmente de Francia e Inglaterra.

Sarmiento necesita de estos sujetos porque sirven a su planeamiento en dos sentidos, según sus cálculos, por un lado, traen dinero y mano de obra para empezar a construir la industria argentina aun escasa, y por otro lado son el ejemplo a seguir para esos sujetos amorfos que son los gauchos. El inmigrante es la subjetividad ya construida que solo debe comprarse en el mercado argentino al precio de unos pocos patacones para dejar de ser ese semisalvaje de las pampas y pasar a ser un obrero en de las plantas industriales de las ciudades civilizadas.

El inmigrante es la última pieza de este artefacto de producción subjetiva

La emigración del exceso de población de unas naciones Viejas a las nuevas hace el efecto del vapor aplicado a la industria: centuplicar las fuerzas y producir en un día el trabajo de un siglo. Así se han engrandecido

y poblado los Estados Unidos, así hemos de engrandecernos nosotros; y para nosotros el concurso de los europeos es más necesario que no lo es para los norteamericanos. Descendientes éstos de la industriosa, navegante, manufacturera Inglaterra, tienen en sus tradiciones nacionales, en su educación y en sus propensiones de raza elementos de desenvolvimiento, riqueza y civilización que les bastarían sin auxilio extraño (Sarmiento, 2000: 81)

Sujetos industriales, dispuestos a la navegación de los ríos, a la manufactura, sujetos producidos en las condiciones sociales europeas, dispuestos para la (re)producción de ordenamiento social que puede llevar a la naciente nación argentina a convertirse en una de las grandes potencias mundiales. Ese es el engranaje final de la maquinaria sarmientina: el inmigrante.

Conclusiones finales

Lo que superficialmente parece ser una imaginación utópica para un destino nacional prometedor, en el análisis se convierte en un dispositivo de producción territorial y subjetiva cuya finalidad es el ejercicio de un proyecto de institución estatal que se ajusta a la matriz capitalista europea y estadounidense.

Esta maquinaria que comienza por el vaciamiento de todo sentido territorial, que intenta tapar como arena del desierto, letra por letra, los sentidos espaciales sobre los cuales se inscribe la política, la cultura, las maneras de relacionamiento de la naciente nación argentina.

Una vez que a logrado borrar la huella de toda escritura, Sarmiento reinscribe un nuevo mapa nacional por medio de una geopolítica basada en la medición, el cálculo de los recorridos y las distancias tanto de los espacios, como de los tiempos, los sujetos y las mercancías. De tal modo que llenar este desierto implica, por un lado, bajo la aparente escritura utópica, la programación de un territorio nacional, pero al mismo tiempo conlleva la escritura del *otro*.

La escritura del otro es la producción del otro, del otro a proteger y del otro a eliminar. Producir sujetos animalizados, salvajes, carentes de toda capacidad de razón, de entendimiento de una cultura más evolucionada que encarna la civilización como estandarte, sujetos brutales que destruyen todo a su paso guiados por pasiones incontrolables como fieras embravecidas, estos sujetos son los indios.

Producir a un rival que si bien se encuentra bajo las mismas condiciones de raciocinio, de potencialidad intelectual, es conducido por una perversidad sin límites condicionada por una cultura ganadera basada en intereses netamente personales que no aspira a la grandeza de la nación sino al enriquecimiento individual y al empobrecimiento político, cultural, moral de las clases dirigidas. Este sujeto es el monstruo Rosas, que encarna la conciencia subjetiva de la oligarquía ganadera argentina. Este sujeto es para Sarmiento, al igual que el indio, un sujeto a eliminar, no en las mismas condiciones de brutalidad que este último, pero si lo considera como un sujeto que debe ser ubicado en un lugar de las relaciones de poder que le impida seguir imponiendo un orden devastador.

Finalmente, como el intelecto de Sarmiento logra ver que la producción territorial no se contraponen a la producción subjetiva, sino que se complementa, es decir que el trabajo no es puramente material, sino que es al mismo tiempo semiótico. El político sanjuanino va a configurar dos tipos de sujetos que se complementan como finalmente dar forma su gran proyecto subjetivo, que es producir sujetos burgueses capaces de seguir reproduciendo la maquinaria de producción capitalista.

El gaucho y el inmigrante son los últimos embragues del gran artefacto geobiopolítico sarmientino. El primero es la masa amorfa a partir de la cual se intenta dar forma a los nuevos sujetos industrializados, por ello lo configura como sujeto pasivo, en un estado de hibridación que le permite ser la materia prima de la maquinaria subjetiva. Por otro lado, el inmigrante es el sujeto burgués ya conformado en otras condiciones sociales y políticas, una subjetividad a disposición de los países en vías de desarrollo que sirven como molde para la elaboración de sujetos industriales y que al mismo tiempo cuentan con un capital necesario tanto para la producción material como subjetiva.

Este es el gran dispositivo geobiopolítico de Sarmiento, un artefacto diseñado para el ordenamiento de territorios precisos, calculados y controlados en donde se localizan sujetos predisuestos para la (re)producción tanto de esos mismos territorios como de las subjetividades mencionadas, de sus maneras de conducirse, de trabajar, de hablar, de amar, de fabricar, de vender y de comprar, de desear.

Bibliografía

- Cohen, J. (1996) “Monster Culture (Seven Theses)”, en *Monster Theory*, pp. 3-25, University of Minnesota, Minneapolis.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004) “Lo liso y lo estriado”, en *Mil mesetas*, pp. 483-510, Pre-textos, Valencia.
- Cavalletti, A. (2010) *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*, Adriana Hidalgo editora, Buenos Aires.
- Foucault, M. (2001) *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura económica, Buenos Aires.
- (1967) *De los espacios otros*, Círculo de Estudios Arquitectónicos, Disponible en: https://docs.google.com/document/d/1e_rh6BVLfRaG9akuHUAcxWYppIEIy7OZtO3wlmzxxUk/edit?hl=es, Consultado el 21/02/2017.
- (1988) *El sujeto y el poder*, Disponible en http://www.peu.buap.mx/web/seminario_cultura/El_sujeto_y_el_poder.pdf, consultado el 25/10/2016.
- (2011) *Los anormales*, Fondo de Cultura económica, Buenos Aires.
- (2016) *Nacimiento de la Biopolítica*, Fondo de Cultura económica, Buenos Aires.
- (2011) *Seguridad, territorio, población*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Ranciere, J. (2014) *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Prometeo Libros, Buenos Aires.

Torrano, A. (2013) *El monstruo político en las sociedades de control. Una consideración ontológica de la monstruosidad*, Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba.

------(2014) “La máquina teratológica en el Facundo de Sarmiento. Una lectura biopolítica de la literatura argentina”, en Revista Amerika. Mémoires, Identités, Territoires vol. 11, Université Rennes 2 Haute Bretagne, LIRA.

Corpus

Sarmiento, Domingo F. (1999) *Facundo o Civilización y barbarie en las pampas argentinas*. El aleph. Disponible en: <http://bibliotecadigital.educ.ar/uploads/contents/DomingoF.Sarmiento-Facundo0.pdf>

------(2003) *Viajes por Europa, Africa y America*. Biblioteca Virtual Universal. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/70551.pdf>

------(2000) *Argirópolis*. El aleph. Disponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/S/Sarmiento%20Domingo,%20Faustino%20-%20Argiropolis%20-1850-.pdf

------(1915) *Conflicto y armonía de las razas en América*. Cultura argentina. Buenos Aires. Disponible en: <https://archive.org/stream/conflictoyarmo00sarm#page/74/mode/2up>

PATRICIA OSSES E AS FANTASMAGORIAS DO LITERÁRIO EM J. L. BORGES¹

Josimar Ferreira*

RESUMEN

A partir de una investigación sobre las fabulaciones de lo literario y de la biblioteca como imagen fantasmática en Jorge Luis Borges, se propone un recorrido entre los ecos y resonancias en el arsenal imaginario de la artista Patricia Osses (nacida en Santiago de Chile en 1971, pero que desde 1973 reside en la ciudad de São Paulo, Brasil). En un intento de desenredar gestos ante el lugar literario en el territorio de las artes visuales, la artista creó un conjunto de trabajos en el tiempo en que residió en la ciudad donde vivió y trabajó Borges, buscando visualidades que podrían emerger de espacios textuales contenidos en sus ficciones. Entre los lugares que buscó para crear sus imágenes estaba la antigua Biblioteca Nacional de Argentina (ahora vacía), una tienda de libros, laberíntica y abarrotada (en el mejor estilo de Borges y de Benjamin), y la propia ciudad (inventada y reinventada por la memoria de muchos escritores). El período de su residencia artística ocurrió entre los meses de noviembre de 2012 y enero de 2013, en el que la artista buscó encontrar una especie de pasado ficcional oriundo de referencias relatadas por Borges en sus poemas, cuentos y conferencias sobre Buenos Aires, y la propia ciudad real, con su cotidiano, problemas, idiosincrasias y recorridos.

Palabras clave: Biblioteca – Imagen – J. L. Borges – Literario – Patricia Osses

ABSTRACT

Starting from an investigation into the literary and library's fantasies as a phantasmatic image in Jorge Luis Borges, a path is proposed between echoes and resonances in the image arsenal of the artist Patricia Osses (born in Santiago, Chile, 1971, but since 1973 lives in São Paulo, Brazil). In an attempt to unwrap gestures before the literary place in the territory of the visual arts, the artist created a set of works in the time in which she resided in the city where Borges lived and worked, looking for visualities that could

* Doutorando em Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob orientação do prof. Dr. Raul Antelo. [ferreirajosimarjose@gmail.com]
Recibido: 30-05-2017 Aceptado: 1-07-2017

¹ O presente ensaio é um fragmento da minha dissertação de mestrado: “*Patricia Osses e a espectralidade da imagem diante do lugar literário*”, pesquisa realizada entre 2013-2015, em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), sob orientação da prof. Dra. Rosângela Cherem.

emerge from textual spaces contained in their fictions. Among the places he sought to create his images were the former National Library of Argentina (now empty), a second hand bookshop, labyrinthine and crowded (in the best style of Borges and Benjamin), and the city itself (invented and reinvented by the memory of many writers). The period of her artistic residency took place between november 2012 and january 2013, in which the artist sought to find a kind of fictional past from references reported by Borges in her poems, short stories and lectures on Buenos Aires, and herself real city, with its daily life, problems, idiosyncrasies and routes.

Keywords: Image – J. L. Borges – Library – Literary – Patricia Osses

La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético.

[J. L. Borges – “La muralla y los libros”]

Territorialidades: espaços, imagens, espectros

(Re)visitar uma cidade em que nunca se esteve antes. Essa foi a ideia por trás das obras que Patricia Osses realizou no período em que esteve em Buenos Aires. Osses habitou em três regiões distintas da cidade, optando por se instalar definitivamente na região sul do antigo bairro de Montserrat, pleno de referências arquitetônicas do passado com antiquários decadentes e densos, onde se localiza o edifício da antiga Biblioteca Nacional da Argentina dirigida por Borges cerca de vinte anos. E foi a partir dessa vivência diária e cotidiana nos espaços e edifícios da cidade, do idioma e suas especificidades locais, da busca por uma cidade (ou da parte dela) que contivesse uma densidade histórica e ficcional, que a artista criou suas imagens. Diante de um sebo labiríntico e abarrotado de livros em Buenos Aires, a artista fotografa imagens com escadas que ampliam a dimensão babélica do espaço, e espelhos que duplicam a realidade e prometem o infinito. Na “*Biblioteca de Babel*”, conto borgeano que vem assombrando nossas vigílias, o escritor argentino relata que ao longo dos séculos o homem esperou o esclarecimento dos mistérios básicos da humanidade: “*el origen de la Biblioteca y del tiempo*” (Borges, 2009: 40). Aos olhos de Borges toda biblioteca é um grande labirinto invisível, uma construção babélica, interminável e lacunar que abarca os fragmentos da memória e do passado:

Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana –la única– está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta. [...] Digo que no es ilógico pensar que el

mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar, lo cual es absurdo. Quienes la imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: La Biblioteca es ilimitada y periódica. (Borges, 2009: 41-42)

Babel, um labirinto interminável, uma torre erigida para atingir os céus inacessíveis. De acordo com Alberto Manguel, a história de Babel é narrada no décimo primeiro capítulo do Gênesis: “Depois do Dilúvio, os povos da Terra rumaram para o leste em busca da terra de Senaar, e ali decidiram construir uma cidade e uma torre que chegasse aos céus” (Manguel, 2006: 25). Didi-Huberman retoma o conceito benjaminiano de que “toda origem é o contrário de um começo absoluto, é, antes, um turbilhão no rio da história, um turbilhão depois do qual o curso das coisas se haverá desviado profundamente, ou até transtornado” (Didi-Huberman, 2013: 27). Historicamente, à luz do dia, a construção da torre de Babel permanece tão nebulosa como a noite. Jacques Derrida, relendo o “*Dictionnaire philosophique*” de Voltaire, se questiona sobre sua construção e sua desconstrução enquanto torre, enquanto cidade, enquanto língua:

Em primeiro lugar: em qual língua a torre de Babel foi construída? No interior da qual o nome próprio Babel podia, por confusão, ser traduzido também por “confusão”. O nome próprio Babel, enquanto nome próprio, deveria permanecer intraduzível mas, por uma espécie de confusão associativa que uma única língua torna possível, pôde-se acreditar traduzi-lo, nessa mesma língua, por um nome comum significando o que *nós* traduzimos por confusão. (Derrida, 2002: 13)

Não sei por que é dito na Gênesis que Babel significa confusão; pois *Ba* significa pai nas línguas orientais, e *Bel* significa Deus; Babel significa a cidade de Deus, a cidade santa. Os antigos davam esse nome a todas as suas capitais. Mas é incontestável que Babel quer dizer confusão, seja porque os arquitetos foram confundidos após terem erguido sua obra até oitenta e um mil pés judeus, seja porque as línguas se confundiram; e é evidentemente desde esse tempo que os alemães não entendem mais os chineses; pois, segundo o sábio Bochart, está claro que o chinês é originalmente a mesma língua que o alto-alemão. (Voltaire *apud* Derrida, 2002: 13)

Italo Calvino nos diz que os clássicos são aqueles livros e histórias que conhecemos mesmo antes de ler, e que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa, deixando traços na cultura ou nas culturas que atravessaram (Calvino, 2006: 11). Babel faz parte desses cânones como uma máquina mitológica que se remonta e se reelabora no imaginário literário e no arsenal imagético de cada época. É uma torre que sobrevive, é um fantasma que retorna, é uma imagem vinda de muito longe da história da humanidade, que se desdobra além de nossos sonhos e de nossas vigílias.



Patricia Osses. *Biblioteca universal de bolsillo*, 2013. Fotografia, série de 08 imagens.



Patricia Osses. *Babel*, 2013. Fotografia de instalação, série de 20 imagens.

O tumulto silencioso de uma biblioteca não parece garantir ao livro o repouso numa sossegada estante, pois esses corredores tornam-se um lugar de justaposição e emaranhamentos. Para Michel Foucault estamos na época do simultâneo, onde, em um único espaço real vários tempos são acumulados e o disperso é colocado lado a lado sob o lastro da heterotopia, da inquietude, da agitação, e do desconcerto. Esse espaço *onde* as coisas se aproximam é um espaço heterogêneo, marcado por posicionamentos irreduzíveis entre si, por relações de vizinhança que permitem constantes rearranjos, como relata Foucault, “um lugar sem lugar, pois abriga todos os livros passados nesse espaço onde o tempo se acumula” (Foucault, 2006a: 59). Vivemos em um momento em que os recortes do tempo se encontram em uma espécie de ruptura com o tempo tradicional na forma de heterocronias.

Museus e bibliotecas são heterotopias nas quais o tempo não cessa de se acumular e se encarapitar no cume de si mesmo [...] a ideia de tudo se acumular, a ideia de constituir um arquivo geral, a vontade de encerrar em um lugar todos os tempos que esteja ele próprio fora do tempo, e inacessível à sua agressão, o projeto de organizar assim uma espécie de acumulação perpétua e infinita do tempo em um lugar que não mudaria, pois bem, tudo isso pertence à nossa modernidade. (Foucault, 2006b: 419)

O espaço fechado da biblioteca pode proporcionar uma falsa ordem, pois são muitas as formas de catalogação, classificação, e inventários que governam a ordenação dos livros, e a biblioteca está longe de ser um lugar de estabilidade, um espaço sólido e confiável; seria antes um espaço de inquietações, um lugar de perdas, de desencontros e descaminhos. Borges relata que “la Biblioteca febril, cuyos azarosos volúmenes corren el incesante albur de cambiarse en otros y que todo lo afirman, lo niegan y lo confunden como una divinidad que delira” (Borges, 2009: 40). O escritor argentino aponta a inexistência de qualquer lugar seguro entre as estantes desse labirinto que não cessa de se bifurcar, pois não existem territórios seguros entre suas fronteiras.

É conhecido o texto de Walter Benjamin sobre o colecionador, em que o filósofo está desempacotando sua biblioteca, onde os livros ainda não estão nas estantes e o suave tédio da ordem não os envolve, ao contrário, está em meio a desordem de caixotes abertos, entre as pilhas de livros trazidos de novo à luz do dia.

Pois o que é a posse senão uma desordem na qual o hábito se acomodou de tal modo que ela só pode aparecer como se fosse ordem? [...] Nesse sentido, toda ordem é precisamente uma situação oscilante à beira do precipício. [...] Na prática, se há uma contrapartida da desordem de uma biblioteca, seria a ordenação de seu catálogo. Assim a existência do colecionador é uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem. (Benjamin, 2000: 228)

A peculiaridade que é ressaltada por Walter Benjamin como ponto chave na lógica do colecionismo é o da relação funcional com os objetos, pois afirma que seria interessante estudar o colecionador de livros como o único que não necessariamente desvinculou seus tesouros de seu contexto funcional. Afirma que a paixão do colecionador confina-se com o caos das lembranças no processo de colecionar: cada objeto de uma coleção traz em si uma história, ativa uma memória particular, produz uma narrativa individual de sua inserção no conjunto, assim como deslinda a vida do próprio colecionador.

Diante de toda biblioteca sentimos a presença de Babel, que ao longo dos tempos vem mantendo em toda pequena coleção de livros, uma sombra e espelho do que foi um dia a lendária construção da torre, caracterizada por sua intermitência, sua fragilidade de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e redesaparecimentos constantes. Séculos e séculos transcorreram e a imagem de Babel continua vivendo e se renovando na memória dos homens. Como um corpo espectral, continua sem contornos definíveis: ainda não encontrou seu *corpus*. Povo a nosso imaginário, ilumina e incomoda nossos sonhos e nossas memórias. Babel está para a história da arte e para a literatura como estaria um fantasma não redimido para a casa que habitamos.

Borges configura um leitor incansável que empenhou uma vida toda na busca pelo saber, fascinado pelas vielas do labirinto, se deixou envolver pela rede textual que foi se formando ao seu redor e consumindo seus dias: “En aventuras de ésas, he prodigado y consumido mis años” (Borges, 2009: 41). Esse homem, embora soubesse da grandiosidade da Biblioteca, expressou um desejo de dominá-la e decifrá-la, manteve a esperança de encontrar um catálogo dos catálogos que lhe pudesse revelar aquilo jamais experimentado por nenhum outro homem. Sua atividade de leitura somente cessa com a sua cegueira, resultante de uma doença que foi lhe consumindo aos poucos a visão. Acontecimento bastante simbólico na vida de Borges, que sempre se afirmou como um leitor voraz e elegeu a biblioteca como seu maior foco de observação do mundo. Borges escreve sobre a presença dos espelhos na Biblioteca, que, em sua leitura, prometeriam o infinito:

En el zaguán hay un espejo, que fielmente duplica las apariencias. Los hombres suelen inferir de ese espejo que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente ¿a qué esa duplicación ilusoria?); yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito. (Borges, 2009: 38)

Na biblioteca, os autores, os temas, os conceitos fazem parte de uma infinita trama, que oferece ao pesquisador a possibilidade de adentrar caminhos ainda inimagináveis. A biblioteca funciona, assim, como um arquivo infundável, oferecendo ao pesquisador inúmeras entradas e saídas, como um grande labirinto, onde tudo está ligado, onde os caminhos sempre se cruzam, mas nunca são os mesmos. Essa imagem labiríntica da biblioteca é desenvolvida no conto “*La Biblioteca de Babel*”, de Jorge Luis Borges, em que o escritor argentino estabelece a analogia entre a Biblioteca e o Universo.

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono se ven los pisos inferiores y superiores: interminablemente la distribución de las galerías es invariable. (Borges, 2009: 38)

Borges expressa no excerto acima a imagem da Biblioteca como um ambiente infinito, cuja grandiosidade permitiria conseguir abarcar o mundo. Nesse sentido a Biblioteca, escrita com maiúscula por Borges, ganha o status de sagrado, pois seu acesso poderia significar atingir todo o conhecimento concentrado nesse ambiente. Esse ambiente personifica a utopia de dominação de todos os saberes, de sorte que sua figura seria análoga a de Deus, como vemos em: “(...) el universo, con su elegante dotación de

anaqueles, de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrinas para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios” (Borges, 2009: 39). A Biblioteca, portanto, representa um grande tesouro e, como representante de todo o universo, congregaria todas as respostas. No conto, os homens, ao saberem do valor inestimável, expressaram uma enorme esperança diante dos promissores hexágonos:

Cuando se proclamó que la Biblioteca abarcaba todos los libros, la primera impresión fue de extravagante felicidad. Todos los hombres se sintieron señores de un tesoro intacto y secreto. No había problema personal o mundial cuya elocuente solución no existiera: en algún hexágono. El universo estaba justificado, el universo bruscamente usurpó las dimensiones ilimitadas de la esperanza. (Borges, 2009: 40)

No entanto, observe que Borges associa a esse tesouro os adjetivos intacto e secreto, pois se, por um lado, a Biblioteca é perfeita, por outro, o homem seria “el imperfecto bibliotecario” (Borges, 2009: 39). Em outras palavras, a biblioteca conserva um eterno enigma que jamais poderia ser dominado e desvendado pelo homem, sendo simultaneamente acessível e inacessível, iluminada e secreta. Borges associa à Biblioteca a imagem do absoluto, da verdade, da completude, cuja construção somente existe como representação de um desejo, como um espaço ideal que congregaria todas as outras bibliotecas. Ao lado disso, a biblioteca aparece sempre como incompleta e insuficiente, como uma pequena parte da Biblioteca/Universo. No entanto, há uma interdependência entre o todo e a parte, que assegura uma relação de complementaridade e que, conseqüentemente, nos instiga a sempre buscar pelo elemento faltante e nos dá a esperança de poder encontrá-lo em algum hexágono de alguma biblioteca desse universo. Cada biblioteca carrega uma história única de vida, que se constrói ao longo de um exercício de dedicação e amor pela escrita do outro, incorporando obras e autores que completam e singularizam o acervo. É o caso das bibliotecas particulares que acompanham diferentes trajetórias de vida, de modo que sua importância não pode ser contabilizada pelo tamanho do acervo, mas pela vida que flui dentro dela. Independente de sua grandiosidade, as bibliotecas são sempre infinitas e insubstituíveis.

Há uma espécie de interdependência entre a biblioteca e seus leitores, os quais lhe atribuem movimento, agregando novas leituras e novas possibilidades de diálogos. Essa relação é uma relação bastante benéfica, em que se observa um crescimento recíproco. O leitor, ao mesmo tempo em que se alimenta do conhecimento da biblioteca, aproveitando aqui o caráter antropofágico do termo, ele lhe dá vida, fazendo a biblioteca crescer e perpetuar. A biblioteca sem seus leitores configura um lugar estático, um amontoado de livros em estantes empoeiradas, é o usuário que aciona cruzamentos possíveis entre os livros, que faz circular seu conhecimento, que dá sentido ao conjunto caótico de livros.

A biblioteca simboliza o lugar do saber, um grande arquivo que pode ser utilizado como fonte de pesquisa e de produção de conhecimento. No mesmo espaço, estão reunidas diferentes áreas do conhecimento, diferentes línguas e diferentes teorias, o que nos remete ao princípio arquivístico denominado por Jacques Derrida como o princípio de consignaçoão, o qual “tende a coordenar um único corpus em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (Derrida, 2001: 14). Esse princípio remete a um instigante paradoxo característico da

organização dos arquivos que oscila entre a ordem e o caos, a unidade e a heterogeneidade. No caso da biblioteca, sua ordenação através de galerias, andares, estantes é apenas aparente, ocultando “la naturaleza informe y caótica de casi todos los libros” (Borges, 2009: 40). Contudo, é a possibilidade de constituir alguma ordem, algum significado, que orienta e instiga o trabalho do arquivista/bibliotecário, pois sua ordenação significaria a saída do labirinto e o conseqüente domínio de um conhecimento infinito, esperança expressa no excerto abaixo:

Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza” (Borges, 2009: 42).

Buenos Aires e as arestas da memória

A obra de Borges é indissociável do espaço urbano, ponto de partida para a sua criação literária, e criação visual de Patricia Osses. A imagem de Buenos Aires é invocada por Borges de diversos modos, seja para recriá-la ou expressar sua opinião política, por exemplo. Privilegia a cidade para pensar as mudanças que a sociedade experimentava. Entre 1923 e 1929, Borges produziu grande quantidade de material escrito, variando entre os ensaios, artigos para revistas e poesia.² O escritor argentino criou a imagem de uma Buenos Aires quase que intocada pelo processo do crescimento urbano portenho. Além de Jorge Luis Borges ser considerado um dos escritores de maior relevância do século XX (pertencendo à literatura universal), é necessário compreender que o começo de sua produção literária remete à Argentina dos anos de 1920, ato decisivo em sua obra.

Argentino com educação cosmopolita, Borges começou cedo sua formação intelectual. No âmbito familiar, encontrou as condições propícias para desenvolver suas habilidades e qualidades literárias. O contato com os livros (herdados da biblioteca paterna) e a tradição argentina (herdada pela história familiar materna),³ além de fazer parte de seu cotidiano, logo dariam os contornos fundamentais de sua produção ficcional. No ano de 1914, Jorge Luis Borges parte com sua família para a Europa, com o objetivo de encontrar tratamento para o problema de vista que acometia o pai. Logo após a chegada, começaria a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). Essa viagem se

² Os primeiros livros de poesias de Borges foram “Fervor de Buenos Aires” (1923), “Luna de enfrente” (1925) e “Cuadernos San Martín” (1929). Os ensaios são: “Inquisiciones” (1925), “El tamaño de mi esperanza” (1926) e “El idioma de los argentinos” (1928). Esses livros de ensaios, Borges excluiu das obras completas, não permitindo sua reedição enquanto viveu. Escritos em tom de militância, os livros borgeanos dos anos de 1920 são o testemunho de escritor marcado profundamente pela modernização de Buenos Aires, significando, em alguns aspectos, ruptura cultural com o século XIX argentino. Ana Cecilia Olmos alega que nesse período Borges voltou-se para a busca de uma poética que acompanhasse o movimento de mudança, mas sem perder de vista o passado ao qual o autor se vinculava. (Olmos: 2008).

³ Pelo lado de sua mãe (Leonor Acevedo), Borges possui uma história familiar que se mistura com a história da Argentina. Devido a isso, o escritor se vincula a uma tradição que remete à fundação da nação argentina (alguns de seus antepassados foram militares que tiveram importância relevante para a História Oficial Argentina).

prolongaria até 1921. O interessante sobre esse período, em que Borges e sua família passaram na Europa, foi o contato dele com a vanguarda espanhola e o escritor Rafael Cansinos Assens, que liderava um dos grupos que integravam o movimento vanguardista espanhol. A influência de Cansinos Assens sobre Borges é decisiva, pois esse escritor utilizara elementos que se tornaram importantes para a poética borgeana. É o caso, por exemplo, da importância dada aos arrabaldes (bairros) como lugares em que o “rosto da cidade” é encontrado com as características mais pitorescas, mas que retratam a realidade do ambiente urbano.

Entre o início da viagem (1914), e o retorno para a Argentina (1921), em Buenos Aires, Borges e sua família iriam se deparar com uma cidade que havia mudado rapidamente, tanto nos aspectos físicos como nos aspectos culturais e sociais. Borges havia habitado o bairro de Palermo, e até então tinha pouco contato com o centro da cidade de Buenos Aires. E foi no centro que começaram as grandes transformações urbanas da capital da Argentina. No período em que a família Borges viajou para a Europa, a Argentina se consolidava dentro de um quadro econômico internacional. O país crescia e despontava entre os mais proeminentes do Novo Mundo. É nesse momento – no final do século XIX e início do XX – que se iniciam as transformações substanciais e de grande importância da História Contemporânea da Argentina, dando aos argentinos daquele período (principalmente aos habitantes de Buenos Aires) a sensação de que o passado de mazelas, acometido pelas guerras e disputas internas, seria, finalmente, enterrado e esquecido, em troca de um futuro próspero e regado pelo desenvolvimento. Porém, à medida que o país se desenvolvia novos conflitos sociais surgiam.

Ricardo Piglia, em artigo intitulado “Ideología y ficción en Borges”, alegou a importante relação da memória familiar e memória literária na obra borgeana. Por um lado (o materno), Borges se liga ao passado argentino por meio da memória familiar onde as presenças dos heróis, dos guerreiros e da linhagem de sangue são marcantes; por outro (o paterno), se conecta ao passado literário e intelectual de sua família. Piglia traz a questão de que, em Borges, a origem é um dos “elementos chave” da produção de sua escritura: a cultura e a classe as quais pertence o autor se vinculam ao seu nascimento. É através dessa relação pessoal e de outros elementos significativos em sua escrita que Borges entrevira a Argentina. As obras analisadas, para realizar este trabalho refletem diretamente a vontade de Borges em descrever uma cidade com características quase intocadas pelas grandes transformações empreendidas pela Intendência Municipal (prefeitura) no centro de Buenos Aires. Agora, ao invés de deter-se no tempo – nas imagens paralisadas – Borges nos anos de 1920 formulou certos movimentos que respondiam as necessidades de *criar* uma cidade que fugisse do planejado pelo poder municipal, por exemplo.

No ato de remodelar o traçado urbano, desejou-se reconstruir – o desejo de apagar era mais forte – o passado marcado pelos conflitos. A urbe deveria inspirar valores como a crença no progresso e a civilidade, mediante sua beleza monumental. Visto como autor a-histórico, Borges foi considerado alheio à realidade e ao mundo que o cercava. Tal atribuição deveu-se, em parte, à sua cegueira (agravando-se desde os anos 1950). Por isso, certos críticos supuseram nulo o interesse de Borges pela realidade, pois o escritor, além de não enxergar, isolava-se em mundo feito de ficção, memória e seres irrealis. Borges foi antipatizado por muitos intelectuais latino-americanos da época. Somando-se sua doença ao desinteresse pela *política* ou engajamento por alguma causa social, Borges passou a ser visto como indivíduo enfiado em bibliotecas, rodeado por livros

– contribuindo para consolidar a sua imagem de autor a-histórico. Além disso, ironizava, em diversas entrevistas, sua própria imagem criada pelos críticos, alegando que conheciam mais sua obra do que ele próprio.

Porém, outra parte da crítica começa a considerar Borges autor que, ao invés de desinteressado pela realidade, utilizara-se da ficção para recriá-la. Podemos citar o trabalho de Davi Arrigucci Jr., que recupera a historicidade da obra de Borges relacionando-a com a experiência de vida do autor. Arrigucci afirma que a imagem do Borges cego contribui para “nos dar hoje uma impressão de universalidade absoluta, despreendida das circunstâncias históricas, da experiência cotidiana, das amarras e impurezas do mundo” (Arrigucci Jr. *apud* Pinto, 1988: 243). Assim, pode-se analisar historicamente as obras de Borges pelo contexto de sua produção. Portanto, a opção de estudar a relação história-cidade na obra de Borges não é arbitrária. Existia lacuna no estudo desse autor e seus escritos iniciais, na década de 1920 – quando o autor se insere no movimento da vanguarda artística argentina. Isso ocorre, principalmente, por dois motivos: 1) Borges consolidou sua fama de autor com dois livros de contos, *Ficções* e *O Aleph*, ambos lançados na década de 1940; 2) o próprio autor envergonhou-se de seus primeiros escritos, reescrevendo-os e reeditando as primeiras obras, quando pôde. Logo, por meio das obras de Borges poderíamos compreender a importância da cidade para a história, e vice-versa. Com suas caminhadas pela cidade de Buenos Aires, Borges olhou para os pormenores, os fragmentos, os elementos consentidos à deriva. Essa atitude nos permite privilegiar aspectos singulares de uma cultura que, ao invés de desaparecer, se transformava com uma velocidade desnorante – eis a ação de olhar a história pelo limiar. Nessa discussão, Borges pode ter sido um crítico indulgente da nova paisagem que se formava diante de si. Esse oxímoro ora se manifesta pela sensação da nostalgia por um passado que evanesce, ora por Borges ver nesse desenvolvimento a possibilidade de criar novos mecanismos, representantes dos *novos tempos*, capazes de criar um trânsito, entre o passado e o presente, onde os portenhos captassem a singularidade das suas vidas e de sua cidade.

No *trânsito interminável* da cidade moderna, a visão borgeana apresentara-se como possibilidade aberta para se pensar a cidade. Como a modernidade, a obra de Jorge Luis Borges não é fechada, ou seja, é impossível encerrar os seus significados. Da mesma forma, o passado, sempre se reconstruindo a partir do presente e das contingências que este coloca sobre nossas vidas. Enquanto a cidade-monumento foi projetada para produzir o sentimento de grandeza, Borges produziu passagens que permitiram lembrar os símbolos evanescentes. Os fragmentos borgeanos sobre Buenos Aires ajudam a recriar outra história voltada para o limiar no qual as pequenas coisas ganham respaldo. Mesclando origem familiar e memória individual com as imagens coletivas, Borges fundara Buenos Aires novamente. Essa fundação se referia às necessidades de demarcar território livre das contradições sociais existentes – o escritor, mediante a necessidade de aplacar as ambiguidades da modernidade, fundiu o existente em Buenos Aires com o desejo de abrandar as perdas materiais e simbólicas dela. A cidade borgeana transformase numa referência híbrida entre o que permanecia e o despercebido. Buscando referências para um espaço em constante mudança, Borges optou por utilizar o trânsito passado-presente como matéria criadora.

O escritor preferiu o subúrbio porque este oferecia as imagens necessárias para apreender as especificidades da sociedade e cultura portenhas. Nesse aspecto, colocado ao lado de Walter Benjamin, Borges varreu a história a contrapelo. O escritor construiu uma cidade capaz de conectar os habitantes de Buenos Aires com o passado que os

rodeava. O escritor flanando pela *orillas*, usou aquele lugar para alcançar o objetivo de efetivar uma visão sobre Buenos Aires. Elencando as peculiaridades portenhas ele fugiu do trivial. Por exemplo, enquanto a Intendência Municipal desejou transformar a cidade em lugar de inspiração moral, a visão borgeana utilizou-a para particularizar a cultura portenha sem a necessidade de fundamentar os aspectos cívicos da urbe. Diante das generalizações existentes na cidade, Borges procurou o que a tornara única. Logo, ao ter afirmado que Buenos Aires era sua pátria, o escritor entreviu-a pelo limiar. Não eram os grandes personagens ou símbolos que interessavam a Borges. Ele privilegiou as casinhas, os compadritos e as ruas habituais, porque lhe permitiam escapar da condição blasé do ambiente urbano e daqueles que habitam a modernidade sem enfrentá-la.

A experiência dos escritos de Borges, dos anos de 1920, configura interessante maneira de apreender a modernidade portenha. Entrevendo-a pelo limiar, Borges capta os sentidos quase omissos de uma cidade que se modificara rapidamente. Em consonância com as transformações, Borges evidenciava aquilo que perdia força. Usar os bairros e suas paisagens poderia ser analisado como modo de encontrar caminhos para a urbe que ficava *perdida* nas próprias transformações. Falar da cidade não é somente (re)configurá-la, mas expressar as diversas formas do ambiente urbano na sua máxima potência – utilizar, ao máximo, todas as possibilidades de criar a partir das experiências brotadas no ambiente urbano. Portanto, Borges visou as *entrelinhas* da urbe. Essa *olhada* sobre Buenos Aires conectou as diversas linhas e elementos que a compunham. Ao ter elencado os entre espaços (lugares pouco visados da cidade e que permitiam ao escritor reafirmar o peculiar, mediante trânsito entre diversas temporalidades) Borges foi ao encontro das zonas que confirmavam a sensação de que o *esquecido*, de fato, deveria ser lembrado.

A cidade borgeana constituíra-se entre o esquecimento e a lembrança. Primeiro, porque o escritor reavivara as imagens esquecidas no presente. Depois, as potencializara para dar-lhes os sentidos que reafirmavam um olhar sobre o passado através dos fragmentos que compunham a cidade. Quando Borges escreveu sobre Buenos Aires não fundou somente uma cidade, produziu também uma maneira de adequar ao presente o que havia sido esquecido pela rapidez das mudanças. Borges, ao olhar para o passado, não fez necessariamente uma história da cidade. Agora, ao flertar com o limiar de Buenos Aires, abriu caminho para que a experiência urbana por ele vivenciada se transformasse em elemento que permitiria ao historiador captar as nuances históricas esquecidas sob as diversas transformações engendradas pelas forças da modernidade. Compreender os anseios e desejos, as vontades humanas surgidas dos imperativos físicos e subjetivos, é perceber que a cidade (seja ela qual for) não se faz somente de ruas, prédios e praças. Nela existem diversas camadas, que extrapolam o sentido físico e histórico desse espaço – e quem o produz realmente são seus habitantes. Os seres humanos e as cidades necessitam, concomitantemente, uns dos outros. E, esse diálogo só é captado com o esforço e a vontade de extrapolar os limites impostos pelo tempo e espaço. Por baixo de toda cidade invisível e sonhada, reside aquela em que a história passa a ser compartilhada. Sob os escombros das transformações constantes, Borges vislumbrou a partir da sua experiência pessoal uma cidade coletiva. Através do limiar, Borges reestruturou o presente que se desordenava com as constantes alterações de um passado em vias de desaparecer.

Ruínas de uma biblioteca: poeira e rememoração

A arqueologia, diz Agamben em seu estudo sobre o método foucaultiano, é uma ciência das ruínas, uma ruinologia. “Os ‘archái’ são aquilo que poderia ou deveria ter sido, e que poderá ser, talvez, um dia, mas que, por enquanto, só existe no estado de objetos parciais ou de ruínas” (Agamben, 2008: 95). Nisso reside a proximidade entre a arqueologia de Foucault e a genealogia de Nietzsche, entendida como uma busca não das origens, mas das sobras daquilo que foi. Cinza, meticulosa e documental, a genealogia “trabalha com pergaminhos amassados, raspados, muitas vezes reescritos” (Foucault, 1971: 145). Aí está, também, um ponto de intercessão importante entre método arqueológico e montagem de arquivos: trata-se, em ambos os casos, de uma ação do presente sobre vestígios do passado, na tentativa de atualizá-los enquanto tais. O genealogista, o arqueólogo, o montador de arquivos, todos eles ouvem a história e não a metafísica. E o que eles aprendem com a história? “Que por detrás das coisas há outra coisa, inteiramente diversa: não o segredo essencial e sem data das coisas, mas o segredo que elas são, sem essência” (Foucault, 2013: 148).

O método arqueológico restaura, cola pedaços, para dar acesso à própria ruína das coisas. Desta maneira, a arqueologia seria uma ruinologia. A origem seria uma quimera, que o historiador precisa conjurar, desbastando o mito a partir do ponto inicial. O procedimento da arqueologia filosófica funciona como uma terapia, que tem o objetivo de recuperar o inconsciente da história, o reprimido histórico (Agamben, 2008: 141). A ciência das ruínas, para Giorgio Agamben, seria, a partir desta reflexão, uma espécie de arqueologia das assinaturas, na sua busca incessante pela emergência das formas, essências a-históricas, tudo o que foi e tudo o que pode ser. Para Jacques Derrida o *rastro [trace]* é o movimento, o processo, na verdade a experiência que, de uma só vez, tende e fracassa em deixar de lado o outro no mesmo, pois um rastro nunca está presente, plenamente presente, inscrevendo em si a remissão ao espectro de uma outra coisa (Derrida, 2007: 347).

Um prédio antigo é fadado ao esquecimento, mas o esquecimento é parte importante da malha da memória, pois esta é feita pelos buracos da renda, não só pelos fios, mas também por suas transparências. A memória só pode ser construída pela constante oscilação entre lembrança e esquecimento, pois que o pensamento é lacunar e depende sempre de associações e escolhas que são sempre feitas mediante alguma falta, alguma ausência. Didi-Huberman lembra que na magia das bibliotecas antigas tudo repousa no fundo das prateleiras como pérolas e corais, mas nada morre por completo, tudo espera ser reconhecido, relido, um dia, em prol de um novo uso. “Toda biblioteca tem seus eclipses, mas, enquanto não é inteiramente incendiada, pode dar os mais inesperados frutos em seus galhos aparentemente ressequidos” (Didi-Huberman, 2013: 428). Patricia Osse ao escrever nomes de escritores sobre a poeira das prateleiras vazias da antiga Biblioteca Nacional da Argentina, na série “*Missing names*”, parece escavar ou esculpir o tempo, pois a poeira, segundo Georges Bataille, é uma outra forma de pensar o mundo, o que seria também uma forma de pensar a imagem a partir dos restos:

POEIRA - Os contadores de história não imaginaram que a Bela Adormecida do Bosque despertaria coberta de uma espessa camada de poeira; também não imaginaram as sinistras teias de aranha que ao primeiro movimento de seus cabelos seriam desfeitas. Entretanto tristes véus de poeira invadem infundavelmente habitações da terra e as sujam

uniformemente: como se tivessem a intenção de preparar os sótãos e os velhos quartos para a entrada próxima das assombrações, dos fantasmas, das larvas que o odor carunchoso da poeira velha sustenta e embriaga.

Quando as moças robustas, “pau pra toda obra”, se armam, cada manhã, de um grande espanador, ou mesmo de um aspirador elétrico, pode ser que elas não ignorem absolutamente que contribuem tanto quanto os sábios mais positivos para afastar os fantasmas malfazejos aos quais repugnam a limpeza e a lógica. Qualquer dia, é verdade, a poeira, dado que ela persiste, começará provavelmente a derrotar as faxineiras, invadindo os imensos escombros de construções abandonadas, as docas desertas: e nesta época longínqua, não restará nada que salve dos terrores noturnos, em falta dos quais nós nos tornamos tão grandes contadores. (Bataille, 1929: 278)

Nomes escritos sobre a poeira trazem a presença de livros e autores para uma biblioteca vazia, mas escrever sobre a poeira não é nada mais do que um resto, uma fissura. Em um texto de conferência sobre “Os vestígios da arte”, Jean-Luc Nancy escreve que “o vestígio é o resto de um passo. Não é sua imagem, pois o passo não consiste em nada mais que seu próprio vestígio” (Nancy, 2012: 304). Já para Raul Antelo a imagem é uma marca, é cinza mesclada, mais ou menos morna, de uma multidão de fogueiras:

Eis as cinzas. A própria existência da cinza é um indício eloquente da existência do pensamento, houve aí um acontecimento, eis aí um sinal que, “só depois”, requer ainda decifração. Mas mesmo depois da destruição, mesmo em plena pós-história, quando a dialética esvazia seu movimento e a própria poesia parece não ter mais sentido, quando evocamos *Feu la cedre*, a falecida cinza, há mesmo assim, e talvez por causa disso, uma sobrevivência ou fantasma (Derrida diria um *revenant*), algo que retorna (pois, de fato, *il revient*), aos trancos e barrancos, como em um sonho (um *rêve*). A aparição de um vestígio esquecido ou excluído, como a cinza, torna-se, portanto, uma forma de inscrever, na própria vida, o inexistente e de reconhecer, no trabalho de sua inscrição, que essa operação de inscrição é absolutamente impossível. (Antelo, 2010: 11)

Patricia Osses é uma artista que ativa a memória em suas obras a partir da ausência, trazendo à luz o que ficou perdido, buscando os momentos ilegíveis e inefáveis, tentando reviver aquilo que é invisível para a memória, mas que não busca a reconstrução de um evento passado, mas sim lampejos quase inapreensíveis. Assim, estabelece uma singela semelhança com Marcel Proust, pois que ambos *buscam* analogias e semelhanças entre o passado e o presente. Proust, segundo Jeanne Marie Gagnebin,

não reencontra o passado em si – que talvez fosse bastante inosso –, mas a presença do passado no presente e o presente que já está lá, prefigurado no passado, ou seja, uma semelhança profunda, mais forte do que o tempo que passa e que se esvai sem que possamos segurá-lo (Gagnebin, 1994: 15).

Nesse gesto a artista se aproxima à figura do trapeiro que recolhe durante a noite o que restou do dia, transformando o passado, porque esse assume uma forma nova que poderia ter desaparecido no esquecimento, transformando também o presente que ainda pode se perder para sempre nas galerias da memória. Se a memória fosse absoluta e infalível como a do personagem borgeano de “Funes, el memorioso”, não arquivaríamos nada. Walter Benjamin lembra que, em todo escritor ou artista que rememora, o importante não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração. O trabalho de Penélope da reminiscência se aproxima ao do esquecimento, pois a recordação é a trama, e o esquecimento a urdidura. O esquecimento tece para nós a cada manhã as franjas na tapeçaria da existência vivida, “é o dia que desfaz o trabalho da noite” (Benjamin, 1994: 37). O rastro inscreve a lembrança de uma presença que não existe mais, e que sempre corre o risco de se apagar definitivamente. Para Jeanne Marie Gagnebin “a memória vive essa tensão entre presença e ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (Gagnebin, 1994: 15).



Patricia Osses. *Missing names*, 2013, série de 97 fotografias.

Didi-Huberman, lembrando Walter Benjamin, relata que a história desmontada ou o tempo suspenso é como o relógio desativado, onde por algum momento o tempo para de funcionar e de operar, mas nesse exato momento podemos ponderar sobre cada peça e reorganizar a ordem das coisas (Didi-Huberman, 2015: 131). Essa biblioteca sobre a qual Osses trabalha foi destituída de sua função inicial, deixando apenas os rastros do que foi outrora, mas no momento em que ela é desmontada parece entrar em ressonância com a obra de seu antigo diretor Jorge Luis Borges, um escritor que manipulou tempos que também não eram seus, desativou e desmontou cânones, embaralhou a literatura, mexeu nas cinzas dos fantasmas, e defendeu as impurezas da

ordem. Escritor que fez com que textos separados por séculos e oceanos se avizinhassem e se contaminassem.



Christian Boltanski. *Flying Books – Homenaje a Borges*, 2012. Fotografia de instalação.

O artista francês Christian Boltanski criou a instalação “*Flying Books – Homenaje a Borges*” nesta mesma biblioteca em 2012, discutindo a memória desse edifício e a fantasmagoria instalada entre as estantes vazias dos livros que não mais habitam o espaço. Trata-se de um conjunto de cerca de quinhentos livros de diferentes idiomas e distintas épocas que foram suspensos neste espaço vazio, como se voassem ao tom de uma brisa suave, restaurando a presença da biblioteca com as milhares de páginas suspensas. Nessa montagem que o artista propõe, que se assemelha a um balé coreográfico composto com livros suspensos entre as estantes vazias, o artista busca lidar com rastros de arquivos e a presença de uma biblioteca que não mais existe em meio as ruínas que envolvem o edifício, alterando sua forma e (re)desenhando sua história.

Boltanski apresenta o tempo e a memória mais uma vez embaralhados, onde os livros e os sonhos se encontram entre os territórios imaginários de uma estante a outra. Para Jorge Luis Borges é recorrente a ideia de que a Biblioteca é a memória da humanidade e que os livros estão impregnados de passado, pois “si leemos un libro antiguo es como si leyéramos todo el tiempo que ha transcurrido desde el día en que fue escrito y nosotros” (Borges, 2008: 21). O tempo é o que habita o interior das páginas de um livro entre as estantes de toda biblioteca, mas o tempo é também como um fantasma, o tempo é de uma permanência fugaz. Enquanto o mundo inteiro está dormindo, o silencioso rio do tempo flui nos campos, nos porões e no espaço, flui entre os astros e arrebatava o mundo, mostrando todos os nossos ontens e todos os ontens de todo o passado. O tempo é um fantasma inapreensível. A memória e a imagem estão inundadas de lampejos. O tempo e

a memória estão estreitamente ligados. Agamben diz que a memória não é possível sem uma imagem: “as imagens são vivas, mas, sendo feitas de tempo e de memória, sua vida é sempre “Nachleben”, sobrevivência, está sempre ameaçada e prestes a assumir uma forma espectral” (Agamben, 2012: 33). Existe um tempo para os fantasmas, um tempo para a reparação das imagens, um tempo para a memória das imagens, que se faz sob a forma de uma “sobrevivência”.

Susan Buck-Morss lembra que as pirâmides, as colunas e as estátuas se danificam com o tempo, são destruídas ou simplesmente se desfazem, enquanto os livros permanecem (Buck-Morss, 2002: 203). Mesmo incendiados, eles retornam em outras encadernações, em outros idiomas, e até mesmo em outras histórias. Entre as milhares de estantes abarrotadas de livros rondam espectros, mas que uma vez encontrados, nunca nos largarão. Italo Calvino escreve que “a voz misteriosa que fala através dos livros são fantasmas sem rosto e que têm mil faces, o que torna essa voz ainda mais fugidia” (Calvino, 2006: 163). Toda biblioteca se assemelha a uma velha casa povoada de fantasmas. E esta biblioteca vazia, nas mãos de Osses e de Boltanski se transforma em um labirinto fantasmático, um labirinto encantado.

Mas o que é, afinal, uma biblioteca? O que determina sua existência, real ou imaginária? O que garante a persistência do espaço da biblioteca como o lugar onde o tempo é acumulado em seus infinitos labirintos? Michel Foucault salienta que a biblioteca seria a sustentação de um lugar sem lugar, reverberando ao infinito “a possibilidade de se desdobrar, de se repetir, de fazer nascer o sistema vertical dos espelhos, imagens de si mesma, das analogias” (Foucault, 2006b: 58), pois é o lugar onde a memória é preservada e acumulada. Uma biblioteca é uma espécie de gabinete mágico, afirma Borges, onde estão encantados os melhores espíritos da humanidade que esperam nosso gesto de abrir o livro para despertá-los para saírem de sua mudez. Os livros são como as casas antigas, carregados de presença dos homens e das mulheres que lá viveram no passado, com seus quinhões de alegrias e sofrimentos, de amores e aversões, de surpresas e decepções, de esperanças e resignações (Bonnet, 2013). O livro é a grande memória dos séculos e esse gabinete encantado é o lugar onde todas as vozes inquietas do passado ressoam em perpétua dissonância.

Bibliografia

- Agamben, Giorgio (2012) *Ninfas*. Hedra, São Paulo.
- _____. (2008) *Signatura rerum: sobre el método*. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- Antelo, Raul (2010) “A imanência histórica das imagens”. Em Maria Bernadete Flores e Ana Lucia Vilela (orgs.), *Encantos da imagem: estâncias para prática historiográfica entre arte e história*. Letras Contemporâneas, Florianópolis, pp. 09-11.
- Pinto, Júlio Pimentel (1998) *Uma memória do mundo: ficção, memória e história em Jorge Luis Borges*. Estação Liberdade, São Paulo.
- Bataille, Georges (1929). “Poussière”. Em *Documents*, n° 5, Paris, pp. 278-278.
- Benjamin, Walter (2000) *Rua de mão única*. Brasiliense, São Paulo.
- Bonnet, Jacques (2013) *Fantasmas na biblioteca: a arte de viver entre livros*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

- Borges, Jorge Luis. (2008) “El libro”. Em *Borges oral & Siete noches*. Alianza Editorial, Buenos Aires, pp. 11-21.
- _____. (2009) “La Biblioteca de Babel” e “Funes, el memorioso”. Em *Ficciones*. Alianza Editorial, Buenos Aires, pp. 38-42 e 51-55.
- Buck-Morss, Susan (2002) *Dialética do Olhar em Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. UFMG/Grifos, Belo Horizonte/Chapecó.
- Calvino, Italo (2006) *Por que ler os clássicos*. Companhia das Letras, São Paulo.
- _____. (2006) *Se um viajante numa noite de inverno*. Companhia das Letras, São Paulo.
- Derrida, Jacques (2001) *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Relume Dumará, Rio de Janeiro.
- _____. (2004) *Papel-Máquina*. Estação Liberdade, São Paulo.
- _____. (2012) *Torres de Babel*. Ed. UFMG, Belo Horizonte.
- Didi-Huberman, Georges (2013) *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Contraponto, Rio de Janeiro.
- _____. (2015) *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Ed. UFMG, Belo Horizonte.
- Foucault, Michel (2013) “Nietzsche, a genealogia e a história”. Em *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Forense Universitária, Rio de Janeiro, pp. 136-156.
- _____. (2006a) “A linguagem ao infinito”. Em *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (Ditos e Escritos III). Forense Universitária, Rio de Janeiro, pp. 47-59.
- _____. (2006b) “Outros espaços”. Em *Estética: literatura e pintura, música e cinema* (Ditos e Escritos III). Forense Universitária, Rio de Janeiro, pp. 411-422.
- Gagnebin, Jeanne Marie (1994) “Prefácio – Walter Benjamin ou a história aberta”. Em Walter Benjamin. *Magia e técnica, arte e política*. Brasiliense, São Paulo, pp. 09-19.
- Manguel, Albert (2006) *A biblioteca à noite*. Companhia das Letras, São Paulo.
- Nancy, Jean-Luc (2012) “O vestígio da arte”. Em Stéphane Huchet (org.), *Fragments de uma teoria da arte*. EDUSP, São Paulo, pp. 289-306.
- Olmos, Ana Cecília (2008) *Por que ler Borges*. Globo, São Paulo.

**SÉRIE HELIOTAPES: HAROLDO DE CAMPOS E HÉLIO OITICICA
– CONVERSACÕES *IN PROGRESS*.**

Carolina Votto*

RESUMEN

Este artículo pretende reflexionar acerca de la complicidad teórico-inventiva del artista brasileño Helio Oiticida con el poeta Haroldo de Campos en la serie intitulada Heliotapes, que forma parte de la enciclopedia portátil Newyorkaises Conglomerado. Se propone, específicamente, exponer la relación entre esos dos artistas en lo que se refiere a sus formas de experimentar el arte y la literatura como un gran work in progress. Enaltecendo así, sus particularidades inventivas y sus afinidades teórico-estéticas; exponiendo sus diferentes percepciones acerca de la escritura, del concepto de singularidad e invención como proceso estético que culmina en la construcción de un método que apunta a una libertad dirigida.

Palabras clave: Arte – Escritura – Heliotapes – Invención – *Work in Progress*

ABSTRACT

This article aims to reflect about the series entitled Heliotapes inserted in the portable encyclopaedia called Newyorkaises Conglomerate thought by the Brazilian artist Hélio Oiticica, more specifically its theoretical-inventive complicity with the poet Haroldo de Campos. It is also intended to expose the relationship between these two artists in their ways of experiencing art and literature as a great work in progress. Enhancing its inventive peculiarities and its theoretical-aesthetic affinities, exposing their different perceptions about writing, the concept of singularity and invention as an aesthetic process that culminates in the construction of a method that aims a directed freedom.

Keywords: Art – Heliotapes – Invention – Writing – Work in Progress

* Mestre em Teoria e Histórias das Artes Visuais pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Formada em Filosofia pela Universidade Federal de Pelotas. Professora de Filosofia e Articuladora do Centro Educacional Marista Lucia Mayvorne – Rede Marista de Solidariedade. [cghaia@yahoo.com.br]
Recibido: 30-05-2017 Aceptado: 4-07-2017

Entre a arte e a escrita: confabulações

Em Hélio Oiticica, assim como em Haroldo de Campos e Roland Barthes - a escrita, a arte e a vida possuem um intrincado emaranhado. Na obra *A preparação do romance* Barthes cita a relação entre este e Dante, convocando a reflexão da escrita literária na relação entre os pares que escolhemos para seguir uma suposta “vita nuova”. O escritor francês se refere à *Divina Comedia* e como Dante Alighieri escolheu Virgílio como seu iniciador no meio do caminho da vida. É possível pensar como Hélio Oiticica escolhe os poetas Augusto e Haroldo de Campos como seus pares poéticos, seus interlocutores de uma amizade no sentido aristotélico – o consentir juntos – na floresta e aqui poderia ser substituída pela metáfora do labirinto. Artistas que em pleno os anos de 1970 optam quase forçosamente por sair do seu país, “de sua terra”, percorrem um autoexílio na busca do exercício experimental da liberdade. Pois, em tempos de ditadura a vida e a liberdade se tornam um relicário difícil de ser sustentado. Oiticica muda-se para a cidade de Nova Iorque após ser contemplado com a bolsa *Guggenheim* e lá começa sua enciclopédia portátil - ao estilo benjaminiano das passagens – intitulado: *Newyorkaises* ou *Conglomerado*.

A relação com a escrita e a literatura adquire um sentido determinante no processo poético do artista, já que para este, o discurso e a obra se encontram em justaposições. Essas confluências que levam de encontro ao artista e formulador do *Newyorkaises* podem inclusive ser evidenciadas por seus pares. Tanto que em seu *Conglomerado*, estão presentes cartas e entrevistas, como é o caso dos *Heliotapes*, escritos teóricos, poemas e contos, e também a apropriação de textos, poemas de outros artistas e escritores, por considerar seu projeto de livro como uma imensa constelação do que este denomina de seu “repertório”.

O projeto estético de Oiticica apresenta-se integrado ao seu discurso como experimento, sendo que os títulos dados pelo artista aos seus trabalhos acabam adquirindo o teor de “constatações artísticas” e desta forma, indicam pistas de seu programa em progresso. É o caso de: *Metaesquemas*, *Invenções*, *Bilaterais*, *Relevos Espaciais*, *Núcleos*, *Penetráveis*, *Bólides*, *Parangolés*, *Manifestações Ambientais*, *Apropriações*, *Tropicália*, *Suprassensorial*, *Crelazer*, *Projeto*, *Apocalipopótese*, *Éden*, *Ninhos*, *Barracão*, *Não-Narrativas*, *Subterrânea*, *Babylonests*, *Newyorkaises*, *Quase cinema*, *Cosmococas*, *Subterrânea Tropicália Projects*, *Magic Square*, *Delírium Ambulatório*, *Topological Ready-Made Landscape* e *Contrabólides*.

O *Newyorkaises* nunca foi editado ou sequer publicado, todavia é possível pensar uma anatomia desse projeto, pois Oiticica ordenou todos os seus escritos e deixou registrado em cartas e entrevistas como estava organizando esteticamente a proposta dessa enciclopédia, podendo esta ser a própria enciclopédia da sua produção, um relicário vivo do pensamento em arte da sua geração. No entanto, trata-se de um livro aberto ao devir, já que o artista não finalizou, e, talvez, esta postura venha ao encontro coerente com a noção de um livro em processo, evidenciando o caráter do inacabado ou provisório, como coloca Barthes, citando o escritor francês Jean Cayrol: “nunca terei tempo, se tiver de rasurar indefinidamente o que tenho a dizer” (Barthes, 2004: 231). Para o escritor francês, a rasura adquire o sentido de inacabado, já que Cayrol não chega nem a determinar o protagonista de sua história, pois não há tempo e a sua busca é por uma “literatura do chão”. No caso do artista brasileiro, poderia se substituir a literatura por uma “arte do chão”, compreendida enquanto uma escrita do corpo, comumente conhecida e experienciada por diferentes artistas e teóricos do século XX.

Nos projetos integrantes do seu livro ou enciclopédia denominado de *Newyorkaises*, o artista brasileiro Hélio Oiticica elencou desde poemas, textos teóricos experimentais, poesias e entrevistas. Na série intitulada por este de *Tapes* e em conversa com Haroldo de Campos em 27 de maio de 1971, acabou definida como *Heliotapes*, a uma escolha do seu panteão pessoal, na qual o artista confabula para a constituição de sua constelação pessoal e estética. “O número constelação é ou seria, de fato, o livro, a obra de arte, como resultado e justificação estética da existência: Observa-se no artista como a necessidade e o jogo, o conflito e a harmonia se casam para engendrar a obra de arte” (Deleuze, 2001: 42). O conceito de constelação possui diferentes matizes, desde a astronomia, sua forma originária, visando à composição aparente de um conjunto de estrelas, sendo que cada conjunto constelatório pode possuir milhares de estrelas, até concepções filosóficas, como a de Walter Benjamin, que ao mencionar o conceito de constelação, identifica-a com os fenômenos da vida moderna, quando afirma que as constelações permitem uma relação entre o passado e o presente reatualizando conceitos e formulações, já que na junção de estrelas distantes umas das outras, sempre há uma figura nova que permite nomeá-las.

Além de ter compreendido e executado, como procedimento experimental, o método constelatório de pensamento, o artista também construiu as suas galáxias em grandes blocos de constelações. Dessa forma, em constelações de inventores, este mapeia, nessa série de entrevistas que seriam inseridas no bloco do *Newyorkaises*, seu círculo intelectual e de amizades, mais do que uma entrevista pressupondo um entrevistado, mas uma longa conversa entre pontos luminosos a respeito dos caminhos da arte, da literatura, da cultura brasileira e do cinema. Essas fitas de áudio transcritas, com falhas advindas de diferentes motivos, desde a própria ação do tempo, como mofos e a precariedade técnica, até lapsos entre determinadas frases e nomes de pessoas citadas nos diálogos. Essa prática acaba por conduzir a um dado importante de certa forma, de se fazer crítica de arte também, uma proximidade da fala do artista no método de concepção e reflexão de seu trabalho.

No ato de convidar os poetas, Augusto e Haroldo de Campos, e o artista Carlos Vergara, para entrevistas em diferentes locais da cidade de Nova Iorque, Oiticica constrói uma simbiose de diferentes instâncias da discussão intelectual e cultural, tanto no nível brasileiro ao se reportar à condição da produção cultural no país, como ao analisar o que já havia sido feito antes de sua ida para os EUA. Pois, tanto Haroldo de Campos quanto o próprio Hélio sentiam-se como artistas exilados de seu país, visto o Brasil estar passando por uma ditadura militar que culminaria na saída do país de muitos artistas e intelectuais importantes da cultura brasileira.

Enquanto as conversas com os irmãos Campos são denominadas de *Heliotapes*, o diálogo com o artista brasileiro Carlos Vergara é intitulado de *Rap in Progress*, sendo os primeiros gravados em 1971 e o segundo em 1973. No entanto, ambos fazem parte da mesma série a ser incluída no bloco do *Newyorkaises*.

Work in progress: Entre Tapes e Galaxias

É possível identificar nesses diálogos, o seu teor multifacetado, seus interesses díspares que o levam a reflexão dos seus trabalhos e proposições, um universo estético em constante expansão. No entanto, será dado um aprofundamento maior na relação entre Hélio Oiticica (HO) e o poeta Haroldo de Campos, vista a proximidade de intersecções e confluências poéticas exercidas por ambos durante a década de 1970.

Sendo assim, é importante retornar mais uma vez a Barthes e o seu conceito de leitura, o artista escreve por que lê e ao colocar suas leituras em movimento as reinventa. O livro e o exercício de reflexão em torno da escritura permitem desfrutar desse manancial circular e elíptico, presente no ato da leitura/escritura, até mesmo por que a escrita sempre foi uma atividade presente em toda a sua trajetória, e, por isso, é uma questão nevrálgica a ser refletida. Pois, em sua trajetória deixou de pintar, produziu ordens de diferentes experimentalismos, as abandonou ou deixou durante um tempo de produzi-las, mas o texto este nunca abandonou, sua obsessão pelo livro é notável na extensão de sua trajetória. O artista dialoga com “fazedores” de livros e interfere na sua biblioteca como um “maníaco” pelas potencialidades experimentais da linguagem: “porque escrevo penso q importa que faz você posso ver preciso conversar tenho projetos prefiro pensar escrever na urgência de chuva fragmentos de possibilidades” (Oiticica, 1972: 02).¹

A complexidade que envolve o projeto do *Newyorkaises* passa pela referência literária da obra as *Galáxias* de Haroldo de Campos, livro este denominado pelo poeta paulista de *Work in Progress*. Além de ter clara influência joyceana, essa obra foi escrita de 1963 a 1976, sua primeira parte foi publicada na revista *Invenção* número 45 de 1964-1965.² Esta revista foi organizada pelo grupo Noigandres, que teve sua importância no ambiente cultural brasileiro nos anos de 1962 até 1967. A relação entre o artista e os poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos se intensificou a partir do ano de 1971, quando este já residia em Nova Iorque. Durante todos esses anos o seu contato com os poetas paulistas foi intenso. Haroldo escreveu poemas tendo o trabalho do artista como referência, assim como Oiticica também se apropriou da leitura do poeta concreto para diferentes conceitualizações acerca do seu trabalho nesse período, como se pode observar pelo poema de Haroldo de 1979, por sinal, este escrito está presente no filme dirigido por Ivan Cardoso intitulado HO, cita-se um trecho do referido poema:

Parafernália para Hélio Oiticica

1.

Retículas

Redes desredes

Reticulares ares áreas

tramas retramas redes

áreas

reticulares

¹ A escrita de Hélio Oiticica é um manancial criativo que transcende a norma padrão da língua portuguesa, sua proposta poética insere a escrita em um espaço de concreção, ou seja, o artista se apropria da linguagem e brinca com jogos linguísticos, palimpsestos – da mesma forma que joga com o espaço em suas proposições artísticas como Bólides, Parangolés, Tropicálias. Por isso, é comum encontrar em seus escritos palavras abreviadas, termos em mais de dois idiomas (geralmente inglês e francês), construções de expressões com a justaposição de duas ou mais palavras.

² Segundo Gonzalo Aguilar: “Em março de 1961, o grupo *Invenção* abandona o *Correio Paulistano* e, um ano depois, faz seu ingresso no cenário cultural com a revista *Invenção* (*Revista de Arte de Vanguarda*). Esta é, a rigor, a primeira publicação do grupo que funcionou como uma revista no sentido convencional, e que já não era - como *Noigandres* – um pretexto para publicar um material novo. A revista *Invenção*, iniciou-se em 1962 e deixou de circular em 1967, chegando a ter cinco números editados. Dirigida por Décio Pignatari, a revista tinha um “comitê de redação” formado entre outros, por Augusto e Haroldo de Campos, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald e Cassiano Ricardo. Conforme afirmavam desde o primeiro número, o critério que orientava a seleção do material não era o da poesia concreta, e sim o da poesia de *invenção*” (Aguilar, 2005: 90).

reticularia
colares de quadrículos
contas cubículos
áreas ares
tramas retramas
desarticulária
de áreas reais
o rosto implode
camaleocaleidoscópio.

Desse período, consta-se uma série de cartas do artista para os Irmãos Campos. Nessas cartas, todas essas conversações de circulação e de absorção de leituras e reflexões, permitem compreender o diálogo poético-afetivo nutrido por eles. Esses escritos enviados pelo artista com estilo poético experimental, não podem ser classificados como meros relatos do cotidiano. Afinal, cada página transforma-se em espaço inventivo e performático para suas ideias e para o desdobramento de sua escritura. Os diálogos, constantemente, contornavam ao redor dos textos e escritos, isto é, do lido e do escrito, sejam seus próprios textos, ou os textos dos irmãos Campos, assim como as leituras que este estava descobrindo.

As relações entre Oiticica e os poetas Augusto e Haroldo de Campos, principalmente este último, irão reverberar nas proposições poéticas de todos. Na primeira parte da transcrição dos Heliotapes, realizadas no Hotel Chelsea, em Nova Iorque, no ano de 1971, o diálogo começa com o depoimento do artista de que fará uma entrevista com Haroldo de Campos. Em um primeiro momento, o poeta diz que deseja conversar sobre os *Ninhos* do artista, construídos no seu apartamento na cidade norte-americana. Campos manifesta a relação entre a estrutura de madeira de três andares que este montou em seu loft, com o “*Manto de Plumas Hagoromo*”, peça clássica do teatro “*Nô*”, traduzida do japonês para o inglês, pelo poeta norte-americano Ezra Pound (1885-1972) e comentada por Haroldo, visto sua admiração pela poética do escritor dos *Cantos*. Não obstante, Campos narra à peça quase minimalista:

Manto de Plumas”... que é uma peça das peças que o Ezra Pound traduziu para o inglês, uma peça curta lindíssima e onde justamente que a coisa...vamos dizer, e o centro da peça que ao mesmo tempo tem uma cor lindíssima e tem uma fragrância de perfume maravilhoso, e naquela altura já é um problema de cinestesia, de correspondência de sons e cores, e este manto tava largado em cima da árvore, o anjo enfim que vestia esse manto estava enfim espraicendo deixou o manto em cima da árvore descuidadamente...e o pescador viu esse manto e sentiu o aroma do brilho do manto e apanhou o manto e obrigou o pescador como preço para a devolução desse manto, sem o qual o anjo não poderia voltar para o céu...o pescador obriga o anjo a dançar para ele a dança da lua, que é uma dança belíssima e traria felicidade ao próprio, e o anjo coagido porque não queria dançar (essa dança não era para humanos) ele dança com o manto e o manto ele é branco e vai flutuando no espaço, se dissolvendo e se dissolve no céu do céu, como justamente no problema do “ninho” onde você, usando determinados elementos, luminosos brancos...menos brancos... mais brancos, você consegue assim uma espécie de jogo entre o visível e o

invisível constante não é? Uma espécie de “ninho” dentro do céu do céu.
(Campos, 2002: 1)

É interessante ressaltar que essa relação construída entre o *Manto de Plumas* e os *Ninhos* em uma leveza proporcionada pelo material, também foi observada no tocante ao movimento e material dos *Parangolés*, já que estes foram produzidos, com os mesmos tecidos. Em um texto de 23 de junho de 1973, pertencente aos *notebooks*, denominado de *Apontamentos* também para ser incluído em sua *publicação*, o artista se reportou à leitura de Haroldo de Campos sobre o *Manto de Plumas Hagoromo*, relacionando um trecho que o poeta enviou. Nesse fragmento, mencionou o *Manto de Plumas*, a partir da analogia de simbiose direta, entre o objeto manto e o corpo, tornando estes um espaço de fusão. Em outro trecho do referido diálogo, o poeta concreto teceu comentários sobre o seu projeto das *Galáxias*, o qual ele coloca que está sendo desenvolvido desde 1963. As *Galáxias* do poeta acompanharam o projeto de livro e a construção da escritura de Hélio, já que a sobreposição de palavras, a inversão de pontuação e a criação de palimpsestos, foram uma constante em seu processo de execução e reflexão “escritural”. E, principalmente, Campos propôs com esse livro experimental, a interação do leitor, isto é, a participação corporal do leitor na obra, desconstruindo a concepção tradicional de livro ou de sujeito passivo diante da leitura.

Ao ter apresentado ao artista a estrutura espacial de sua obra, Campos mais uma vez conectou um ponto luminoso de intersecção produtiva entre as proposições estéticas de ambos, visto que, em sua concepção poética, toda a arte deveria ser participativa ou incorporada pelo participante. Permanece evidente, então, que com a escrita isto não poderia ser diferente. Ainda, o poeta enalteceria que a proposta é que este livro constelatório fosse um livro de viagem que pudesse atravessar o cotidiano do leitor, ser levado junto. Nesse trecho, do referido *Heliotape*, Campos explicita como estava organizando o seu livro de viagem:

“Livro de Ensaio”: GALÁXIAS, e que é um texto que está previsto para um determinado número, é uma “Work in Progress”, ta ainda em elaboração e eu já tenho umas 50 páginas já escritas, cada página é pra ser lida autonomamente, na edição que eu farei oportunamente, vou fazer um projeto gráfico e evidentemente o leitor então recebe aquelas páginas que não estão ligadas... e pode...não estão costuradas juntas não em livro em forma de livro comum, mas de folhas soltas organizadas de certa maneira e o leitor pode a leitura do ponto que queira, e pode ler o pedaço que quer e cada página tem uma vértebra semântica que é a idéia a viagem como livro ou o livro como viagem, e em torno disso se constelam eventos do cotidiano coisas líricas, fragmentos de leituras e uma total liberdade. (Campos, 1971: 01)

Pode-se considerar o impacto estético que esse projeto causou no artista. Mais adiante, o poeta do Noigandres dissertou a respeito da importância e a escolha criteriosa das palavras para a construção desse livro, por isso um projeto estendido no tempo. Em um texto denominado de *Homage to my father* de 1972, escrito em homenagem a José Oiticica Filho (pai do artista), este emprega um estilo de montagem ausente de

pontuações, mesclando dois idiomas, o inglês e o português, desenhos e diagramas. Nesse texto se evidencia esse “diálogo estético” entre o artista e o poeta paulista. Mais ainda, se para Haroldo o comportamento e liberdade de escolha do leitor são essenciais ao se relacionar com as suas *Galáxias*, para Oiticica, o leitor-participador não deve somente se relacionar, ou sofrer uma influência em relação, tanto a obra de arte como a literatura, mas sim incorporar à obra.

Nos seus escritos, essa pretensão se torna evidente. Há que se ter uma disposição do leitor, uma invasão no universo do artista para deixar apreender-se por esse experimentalismo linguístico. Em carta a Haroldo de Campos de 1974, o artista expõe singelamente a relação afetivo-estética que possui com os irmãos Campos, enaltecendo as “afinidades” que os cingem, a importância das colocações propostas pelos poetas, ao seu universo imagético. Nesse ínterim, aborda a importância, de não mais utilizar o termo citar, para as influências que as obras destes acarretam ao seu pensamento. Ao invés de citar, propõe: que o importante é incorporar a leitura e as solicitações advindas tanto dessa relação profícua, quando das advindas do mundo:

mais do q simples ‘afinidades’ nossas e recognition (mútuas) etc. : maior constancia de vocês comigo: de pontos que vão e vem crescendo: scraps : assim q o q você me dedica assim como o q lhes dedico e digo (cito: Well: tão formal e um tanto gasto o termo citar : incorporar seria bem mais preciso : & better) e tomo - retomo : in-CORPORar: recurrence. (Oiticica, 1974: 02)

Incorporar a escrita e a tradição de inventores

A partir dessa constelação de referências, cabe ressaltar o conceito de invenção para HO. Ao ler o *ABC da literatura* escrito pelo poeta Ezra Pound, este radicaliza a sua concepção em torno do que seria inventar. Nessa obra, o poeta norte-americano em pequenas páginas/lâminas, elenca categoricamente o que seriam as três “classes pessoas” que criam literatura. Primeiro os inventores: “Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo” (Pound, 2006: 42-43). Segundo os mestres, como homens que usaram tão bem, ou melhor, certo número de combinações construídas pelos inventores; terceiro são os diluidores como homens que vieram depois das duas categorias anteriores de escritores e não foram capazes de desenvolver tão bem o trabalho. Para o artista, somente interessa a categoria dos inventores, essa obra de Pound traduzida por Augusto de Campos, acabou sendo mencionada em diferentes textos a partir da década de 1970. No escrito citado *Homage to my father*, este se refere ao inventor preconizado por Pound: “Inventar não-revival invenção não-revivalizar voltar-a-ver inventar inventar longe d’arquetipalizar – revitalizar abolir o re POUND: literature is news that STAYS News”. (Oiticica, 2013: 114).

Em entrevista a Ivan Cardoso em 1979, Oiticica diz que: “partiu das Invenções para chegar à Invenção”.

O artista só pode ser inventor, senão ele não é artista. O artista tem de conduzir o participador ao que eu chamo de estado de invenção... O artista, o papel dele é declanchar no participador, que é ex-espectador, o artista declancha no participador o estado de invenção, porque ele mesmo o artista

só pode ser concebido como tal, se ele chegar ao grande estado de invenção, uma situação que não se trata mais de puras invençõezinhas aqui, invenção de detalhes. É a grande invenção, a grande invenção ela é imune à diluição... Daí se tornar também superada a distinção entre mestres, diluidores e inventores. Só interessa o que é inventor: o resto existe, mas não interessa mais como fenômeno no processo artístico e criador. (Oiticica, 1979: 230)

O termo invenção possui um caráter singular em seu pensamento, além de estar exposto de diferentes maneiras em sua trajetória. Quando o artista se refere que “partiu das invenções para chegar à invenção”, está se referindo a sua própria série de trabalhos elaborados no final da década de ‘50, pinturas monocromáticas, pintadas em contínuas camadas de cor, de três a quatro camadas aproximadamente, e cada cor era elaborada através da mistura de várias tintas de marcas diferentes. O conceito de invenção ainda está presente na forma com que escolhe o seu referencial teórico. Segundo Paula Braga, os laços que o artista carioca estabelece com sua “família de inventores” são mais imprevisíveis e emaranhados, do que uma descendência linear:

Não se enquadram em um modelo de mestre-discípulo, tampouco de continuidade de um legado. A relação de Oiticica com outros inventores é também marcada por um movimento de “negação do passado”. Não se trata de um revival dos inventores do passado – trata-se de retorno de singularidades, ou singultaneidades. (Braga, 2007: 29-30)

Singultaneidade foi um neologismo criado por Oiticica em carta mencionada anteriormente a Haroldo de Campos. Ser *singultâneo* esclarece diferentes pontos do pensamento do artista e permite o trânsito entre o passado e o presente sem deixar-se cair em revivalismo ou revisionismo da história, tanto esta que parte de sua trajetória pessoal, como a que este se relaciona em termos de referências. *Singultâneo* se aproxima de uma hipertextualidade de solicitações, aproximando-se dos inventores por “singularidades simultâneas” e não por descendência linear, atemporalidades possíveis por decorrência de um mecanismo inventivo.

“Incorporar” a leitura de obras como a dos irmãos Campos ou de Pound equivale, mais uma vez, ao termo “ler levantando a cabeça” de Barthes, ou de uma leitura que se dá no corpo do leitor. Essa trama desencadeada por “simultaneidades singulares” equivale ao campo da experimentalidade e não de uma teoria histórica da tradição literária ou artística. O artista-leitor ou o leitor-participador de H.O, também se sente compelido a agir por *singultaneidade*, tamanha a rede encadeada por seus textos; o artista constrói um mecanismo entre a construção intrincada de frases, pontuações, conceitos, que induzem o leitor-participador a ler com o corpo:

Não há leitura “natural”, “selvagem”: a leitura não extravasa da estrutura; fica-lhe submissa; precisa dela, respeita-a, mas perverte-a. A leitura seria o gesto do corpo (é com o corpo, certamente, que se lê) que, com um mesmo movimento, coloca e perverte a sua ordem: um suplemente de perversão. (Barthes, 2004: 30).

Os textos carregados de singultaneidades possuem indícios de definições próximas a referências artísticas-literárias, mas acabam se colocando como outra coisa, já que a escrita de H.O escapa a essas definições, ao mesmo tempo em que permite identificá-las. Nesse contexto, é plausível identificar que o artista pretendia dialogar com uma tradição de autores e que, mesmo solicitando livros aos seus amigos para o aprofundamento de seu repertório, esse foi um processo que se desenvolveu por necessidade contínua de experimentalidade. Ao incorporar em seus escritos referências a Sousândrade, poeta oitocentista, ou Rimbaud, Joyce - início do século XX - Mallarmé e sua desconstrução da “fiscalidade do livro”, o artista transportou escritores extemporâneos, poetas que de alguma de maneira construíram um manancial de obras além do seu tempo.

A pureza é um mito despido de antropofagia

Nesse viés de simultaneidades singulares, retorna-se ao diálogo estabelecido entre o artista e o poeta nos *Heliotapes*, quando questionado por este se ainda seria possível a utilização do termo *Tropicália*, e as diferenças entre esta e o Tropicalismo. Sendo o primeiro termo, elaborado pelo artista e o segundo o que este considerou como a diluição do consumo de sua proposta, o poeta assevera: que a diferença entre *Tropicália* e Tropicalismo, se estabeleceu, visto que, o primeiro se caracteriza como um termo elaborado pelo artista ao identificar seu trabalho, próximo a uma “neoantropofagia”; e Tropicalismo seria mais um “ismo” catalogado pela crítica, devido a isso, próximo à diluição. *Tropicália* foi montada pela primeira vez, na exposição *Nova Objetividade Brasileira* no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em 1967. Uma “obra-labirinto” que se constitui de dois Penetráveis PN2-PN3, um intitulado *a Pureza é um mito* e outro *Imagético*.

Com esse caráter teórico e na busca de fundar um estado brasileiro de vanguarda, o artista formula um texto com o intuito de expressar, o que seria a *Nova Objetividade Brasileira*, a busca por instituir e “caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda”, visando assim confrontá-lo com os movimentos da arte mundial, como a Pop e Op Art. “Com a teoria da Nova Objetividade queria eu instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial (op e pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações relacionadas” (Oiticica, 1986: 106). Nesse viés, *Tropicália* é um ambiente composto de dois penetráveis, o PN2: *A Pureza é um mito* de 1966, sendo sua estrutura construída a óleo sobre madeira, brita, areia, plástico e poemas de Roberta Oiticica. Remonta a um espaço tipicamente brasileiro e mítico. Já o PN3: *Imagético* de 1966-67, com sua estrutura de madeira, plásticos, tecidos, juta e televisão, remete a absorção do homem moderno pela avalanche informativa e imagética da “sociedade do espetáculo”.

Figura 1 – Hélio Oiticica,
Tropicália 1967

Fonte:

<http://www.tate.org.uk/about/tatereport/2008/collection/highlights/helio-oiticica.htm>>. Acesso em: 25 mar. 2010.





Figura 2 – Hélio Oiticica,
Tropicália 1967

Fonte:

<http://www.tate.org.uk/about/tate-report/2008/collection/highlights/helio-oiticica.htm>. Acesso em: 25 mar. 2010.

Em *Tropicália*, se é remetido a uma nostalgia do mito e a tudo que é anterior ao sujeito instrumental descendido da modernidade: imerso no labirinto construído de cores intensas que se espalham em tecidos vermelhos até aves típicas da fauna brasileira, como é o caso das araras e as plantas exóticas da floresta amazônica. Percorre-se assim, o trânsito entre a criação de uma vontade construtiva brasileira e a desconstrução de um sentimento nacionalista bragantino. Em seu texto de 04/03/1964, ao se reportar a experiência ambiental *Tropicália*, o artista ressaltou esta como a “obra mais antropofágica da arte brasileira”. Não obstante, a ideia e conceituação da *Nova Objetividade*, elaborada por este em 1966, atenta para a necessidade de uma vontade construtiva geral, situando no Item 1 do seu texto - tanto Oswald Andrade como a cultura antropofágica, identificada enquanto “uma capacidade de absorver e deglutir tudo que é estranho a nós”.

A antropofagia seria defesa que possuímos contra a tal domínio exterior, e a principal arma criativa, essa vontade construtiva, o que não impediu de todo uma espécie de colonialismo cultural, que de modo objetivo queremos abolir, absorvendo-o definitivamente numa super antropofagia. (Oiticica,1986:85).

Nesse contexto, Celso Favaretto salienta a apropriação do artista das imagens alegóricas que compõem o imaginário cultural brasileiro e como este se apropria das alegorias que representam os mitos e imagens tupiniquins. Segundo Favaretto, *Tropicália* é elaborada a partir de uma série de representações de mitos e imagens que norteiam um sentimento de brasilidade. No entanto, ao serem articuladas entre si, produzem uma crítica ao sistema elaborado. Isso ocorre devido ao fato de tal sistema organizado compor uma visão alegórica do Brasil, ao mesmo tempo em que nega – afirma -, respectivamente, o que deseja ser emblematizado, indicando outra possibilidade como sendo Brasil, todavia, não explicita o que seria essa outra imagem. Ainda, a manifestação ambiental *Tropicália*, dissimula a concepção imaginária de um ambiente tipicamente tropical, sendo visto, em cenários de morro, favelas, indicando ao participante um percurso nas “quebradas” do morro. Assim, na medida em que o participante transita por *Tropicália*, este vai se deparando com elementos que

representariam o país: “Os emblemas em *Tropicália* são apresentados para serem corroídos. *Tropicália* é totalmente contemporânea”. (Favaretto, 2009: 13).

Pode-se pensar que Oiticica ao tentar construir um sistema que remonte as alegorias tupiniquins, está também, próximo ao que este colocava como o sentimento de voltar a pisar a terra, pois através da construção de um ambiente não-tecnológico, como pressuposto do retorno ao homem primitivo e nesse sentido, não colonizado. Ao induzir o participante a pisar na areia, pedras de brita, procurar poemas entre folhagens, se relacionar com araras, constituindo assim um ambiente obviamente tropical, o artista não só produz uma criticidade dos elementos que compõem a história do Brasil, como retoma a prerrogativa da antropofagia oswaldiana. Mas nesse viés, o participante se torna “antropófago de si mesmo”, de suas alegorias, já que a prerrogativa primordial do antropófago é deglutir tudo que é estranho. *Tropicália* não é constituída de elementos forasteiros. Muito pelo contrário, o seu percurso se faz de um conjunto heteróclito organizado de objetos, pertencentes à cultura brasileira ou ao sentimento de brasilidade, voltado para ser consumido, do tipo exportação.

Pensar a *Tropicália* como uma espécie de Neoantropofagia, como queria Haroldo de Campos é muito mais interessante e produtivo para a história da cultura brasileira. A idéia de uma nova Antropofagia, de uma revisão das idéias passa por uma noção de que o diálogo com o passado foi estabelecido e daí surgiu uma nova leitura, uma nova compreensão do pensamento cultural brasileiro a partir do que inicialmente foi debatido e pensado pelos primeiros Antropófagos. (Maluf, 2007: 30)

Não obstante, o artista coloca para Haroldo o seu questionamento em relação à *Tropicália*:

Você [Haroldo] sempre dizia que *tropicália* não era tropicalismo. Acho que, na realidade, o que acabou sendo foi mais o tropicalismo do que a *tropicália*. Agora, de repente, eu senti uma necessidade de usar a palavra *tropicália* outra vez, porque acho que ela está revestida de uma pureza estranha: ela não está revestida dessa coisa dissolvente que aconteceu. A idéia de tropicalismo já estaria não só a priori carregada disso, como agora está uma coisa insuportável de ouvir. (Oiticica, 1971: 02)

E Haroldo comenta:

O tropicalismo é uma etiqueta que não tem nada a ver com a idéia de *tropicália*, que é uma espécie de neoantropofagia, neocanibalismo oswaldiano, uma devoração crítica do museu brasileiro. Isso que é a *tropicália*, visto em termos ativos, e não passivos. (Oiticica, 1971: 02).

Importante ressaltar que o encontro entre Oiticica e os poetas concretos se deu no ano de 1967, exatamente o mesmo ano da exposição *Nova Objetividade Brasileira* no MAM-RJ, após a ruptura entre o grupo Concreto e Neoconcreto, no início dos anos de 1960. Portanto, ambos permaneceram quase uma década sem possuir um contato

estético-afetivo. Eles acabaram se reencontrando em um evento sobre arte e literatura na cidade de Belém, sendo este ano também marcado pela eclosão do Tropicalismo e também o ano em que é publicado o último volume da revista *Invenção*.

Os *Heliotapes* possuem, em sua forma originária, a intenção de serem transcritos e publicados em revistas brasileiras da época. A intenção de HO mesmo residindo em Nova Iorque, era mostrar ao cenário cultural brasileiro, o que este, de certa forma, renegava: artistas e seu panteão intelectual que, por motivos diversos, não possuíam o reconhecimento que o artista da Tropicália considerava que deveriam ter ou a ausência de discussões que não eram problematizadas. Nessa série de transcrições, além da entrevista com Haroldo de Campos e Carlos Vergara, também o artista transcreveu uma carta aos irmãos Campos, que primeiramente foi gravada em março de 1974, trabalho no qual entre muitas solicitações, ele se refere ao seu *Conglomerado*, identificando a existência de muitos blocos, além de outras duas gravações de áudio para serem inseridas no *Newyorkaises* com participação de Romero, amigo e companheiro de HO, intitulado: *Monólogo com Romero* e *Monólogo de Romero* de 1973. Assim, um terceiro procedimento é indicado, já que nas entrevistas com Vergara e Haroldo de Campos o áudio era transcrito e, na carta transcrita aos irmãos Campos, era somente o artista e o gravador, evidenciando uma concepção de “carta-tape”.

Em 2013 publica-se a primeira edição dos textos reunidos para o *Newyorkaises Conglomerado* de Oiticica, nesta organização dos textos não se encontram os *Heliotapes*, ficando estes ainda de certa forma pertencentes ao arquivo digital da Fundação Itaú Cultural na cidade de São Paulo. Fora os *Heliotapes* – tanto Oiticica quanto Haroldo de Campos mantiveram um profundo diálogo ético-estético que reverberou nas leituras e impressões acerca da cidade de Nova Iorque, bem como, de suas próprias vidas – parafraseando o poeta neoconcreto: “o que se visa aqui é uma certa liberdade dirigida” que ecoa nos gestos constantes de invenção.

Referências Bibliográficas

Aguilar, Gonzalo (2005) *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. EDUSP, São Paulo.

____ (2008) “Na Selva Branca: o Diálogo Velado entre Hélio Oiticica e Augusto e Haroldo de Campos”. Em Paula Braga (org.). *Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica*. Perspectiva, São Paulo.

Barthes, Roland (1998) *O Rumor da Língua*. Martins Fontes, São Paulo.

____ (2005) *A preparação do romance vol. I*. Martins Fontes, São Paulo.

Braga, Paula (2007) *A Trama da Terra que treme: Multiplicidade em Hélio Oiticica*. (Tese de Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Campos, Haroldo (1977) *A arte no horizonte do provável*. Perspectiva, São Paulo.

Deleuze, Gilles (2001) *Nietzsche e a Filosofia*. RÉs-editor, Porto.

Favaretto, Celso (2009) “Leituras de Hélio Oiticica”. Em Revista *Marcelina*, Revista do Mestrado em Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina, Ano 3, vol. 3. FASM, São Paulo, p. 13.

Maluf, Marcelo Pinotti (2007) *Hélio Oiticica: antropófago de si mesmo*. (Dissertação mestrado em artes visuais) – Departamento de Artes visuais. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo.

Oiticica, Hélio (1986) *Aspiro ao grande labirinto*. Rocco, Rio de Janeiro.

_____ (2009) *Hélio Oiticica*. Beco do Azougue, Rio de Janeiro.

_____ (2009, outubro) “HELIOTAPES Haroldo de Campos- 27/28 de maio de 1971. Programa H.O (PHO) 0506/71”. Itaú Cultural: H.O, 2002 [On line]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>. (Consultado em: 15-10-09).

_____ (2011) “Carta para Haroldo de Campos. 1º de setembro de 1974. Programa H.O (PHO) 0405/74”. Itaú Cultural Projeto: H.O, 2002 [On line]. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/home/index.cfm>.

(Consultado em: 19-01-11).

_____ (2013) *Conglomerado Newyorkaises*. Beco do Azougue, Rio de Janeiro.

Pound, Ezra (2000) *Abc da literatura*. Cultrix, São Paulo.

INCURSIÓN EN ALGUNAS TERRITORIALIDADES BORGEANAS

María Elena Legaz*

RESUMEN

Me propongo una incursión a ciertas territorialidades en las ficciones de Borges. Deseo indagar además los cambios que se producen en las últimas etapas de su producción. Al mismo tiempo dejo abiertas las posibilidades para profundizar y extender la búsqueda y el análisis.

Palabras clave: Frontera – Orillas – Sur

ABSTRACT

I propose an incursion to certain territorialities in the fictions of Borges. I also want to investigate the changes that occur in the last stages of production. At the same time, I leave open the possibility to deepen and extend the search and analysis.

Keywords: border – South – Suburbs

Al referirse a la situación conflictiva del escritor como elemento permanente de nuestra sociedad, Juan José Saer recuerda el caso de Borges a quien en algunos momentos oscuros de la historia política, se lo erige como escritor oficial, al tiempo que su obra se convierte en un objeto cerrado e inabordable (Saer, 1988: 24). Hoy han cambiado las circunstancias y este corpus de prestigio internacional resulta susceptible de infinitos abordajes. Mi apuesta para el dossier es la abstracción y reconocimiento de ciertas territorialidades en sus textos narrativos.

* Doctora en Letras Modernas. Docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. María Elena Legaz [mariaelena_legaz@hotmail.com]
Recibido: 25-05-2017 Aceptado: 25-06-2017

Cronotopos

La primera, quizás la más difundida de esas territorialidades compone incluso el título de un estudio canónico de Beatriz Sarlo: *Borges, un escritor en las orillas*. Las orillas constituyen un cronotopo en el sentido bajtiniano de conexión de temporalidad y espacialidad en un todo inteligible y concreto, asimilado artísticamente (Bajtín, 1989: 239). El concepto se corresponde con la denominación que hace el propio Borges, al tiempo que lo fundamenta y justifica en “Palermo de Buenos Aires” de su *Evaristo Carriego* (1930), cuando explica que el barrio fue siempre “naipe de dos palos”, “moneda de dos caras.”

Más allá del ramal del ferrocarril del Oeste que iba por Centroamérica, haraganeando entre banderas de rematadores el barrio, no sólo sobre el campo elemental, sino sobre el despedazado cuerpo de quintas, loteadas brutalmente para ser luego pisoteadas por almacenes, carbonerías, traspacios, conventillos, baldíos y corralones (...) Palermo era una despreocupada pobreza (...) Hacia el poniente quedaba la miseria gringa del barrio, su desnudez. El término las orillas cuadra con sobrenatural precisión a esas puntas ralas, en que la tierra asume lo indeterminado del mar (...) Hacia el poniente había callejones de polvo que iban empobreciéndose tarde afuera; había lugares en que un galpón del ferrocarril o un hueco de pitas o una brisa casi confidencial inauguraba malamente la pampa (...) Después, el Maldonado, reseco y amarillo zanjón, estirándose sin destino desde la Chacarita y que por un milagro espantoso pasaba de la muerte de sed a las disparatas extensiones de agua violenta, que arreaban con el rancharío moribundo de las orillas (Borges, 1955: 20-24).

Las orillas marcan las fronteras entre la llanura y la ciudad sin vereda de enfrente y dan hacia el espacio vacío; son la escenografía para lo que Borges denomina “mi primer cuento logrado”. Se trata de “Hombre de la esquina rosada” que su autor ubica en *Historia universal de la infamia* (1935) y con el que se inicia una de las líneas de su narrativa. La otra comienza con “El acercamiento a Almotásim”, relato casi oculto en una de dos notas y en las últimas páginas de un libro de ensayos sobre el tiempo, *Historia de la eternidad* (1936).

Saer considera que toda la obra de Borges está recorrida por la nostalgia de la épica que ya pertenece al pasado (Saer, 1988: 32) y cuyo prestigio algunos de sus mayores contribuyeron a forjar en el campo de batalla, entre ellos su abuelo el coronel Francisco Borges, héroe en la batalla de “La Verde” e inmortalizado por él en un soneto de *El hacedor*. En “Hombre de la esquina rosada” se cuenta la historia de la noche en que mataron a Francisco Real, el Corralero, que asentaba su poder en el norte, y Rosendo Juárez abandona el barrio después de rechazar el duelo. El narrador –quien a través de una incógnita diferida se revela al final como el autor de la muerte de Francisco Real– reflexiona sobre la necesidad de ser valientes en esas orillas:

Me quedé mirando esas cosas de toda la vida –cielo hasta decir basta, el arroyo que se emperraba solo ahí abajo, un caballo dormido, el callejón de tierras, los hornos– y pensé que yo era apenas otro yuyo de esas orillas, criado entre las flores de sapo y las osamentas. ¿Qué iba a salir de esa

basura sino nosotros, gritones pero blandos para el castigo, boca y atropello nomás? Sentí después que no, que el barrio cuanto más aporreo, más obligación de ser guapos. (Borges, 1958: 102)

Es el territorio del coraje, de los duelos a cuchillo. En el cuento, ese duelo que acaba con la vida del Corralero, se escamotea, no se narra. Si se tratara de cualquiera de los folletines de Eduardo Gutiérrez que Borges admiraba en su adolescencia, hubiera ocupado un lugar central. En cambio, aquí el duelo está en otra parte del libro, porque Borges lo desplaza pudorosamente hacia una escena arquetípica al comparar a nuestro malevaje con el de Nueva York en una de las historias de infamia: “Los de esta América”.

Perfilados bien por un fondo de paredes celestes o de cielo alto, dos compadritos envainados en seria ropa negra bailan sobre zapatos de mujer un baile gravísimo, que es el de los cuchillos parejos, hasta que de una oreja salta un clavel porque el cuchillo ha entrado en un hombre que cierra con su muerte horizontal el baile sin música. Resignado, el otro se acomoda el chambergo y consagra su vejez a la narración de ese duelo tan limpio. Esa es la historia detallada y total de nuestro malevaje”. (Borges, 1958:53)

Esta misma nostalgia de la épica produce un segundo cronotopo: el del Sur. El relato del mismo nombre que se encuentra en la segunda parte de *Ficciones*, “Artificios” y que el autor califica como uno de sus mejores cuentos, puede ser leído, según lo que Borges comenta en el Prólogo, de dos maneras: “como una serie banal de hechos novelescos o como otra cosa” (Borges, 1956: 106). La historia de Juan Dahlmann, por otra parte, puede culminar con una muerte heroica luchando en la llanura, o con otra trivial en una cama de hospital. Si las orillas se identifican como los suburbios, los límites de Buenos Aires en la etapa de la niñez de Borges, antes del viaje a Europa, el Sur nos transporta a la llanura pero hacia atrás en el tiempo, a la época de las luchas de la organización nacional, es decir durante el siglo XIX. En el cuento, un narrador en tercera persona señala que el Sur “empieza del otro lado de Rivadavia”. El protagonista, al viajar hacia la estancia, entra en un mundo más antiguo, “más puro”. Cuando mira por la ventanilla del tren observa que “la ciudad se desangraba en suburbios” (es decir las orillas), pero la transmutación temporal que se produce entonces afecta incluso al coche que lo transporta: “no era el que fue en Constitución al dejar el andén”. Viaja hacia el pasado y no sólo hacia el Sur. “Todo era vasto pero también íntimo y secreto”. El adjetivo que condensa el espesor espacial e histórico-mítico del campo o la llanura es “desaforado”. (Repite esa cualidad en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz”, una de las reescrituras que Borges realiza del Martín Fierro de Hernández). Si en su poema “Fundación mítica de Buenos Aires” recuerda que “el corralón seguro ya opinaba: ‘Irigoyen’”, ahora en la vuelta hacia el pasado, el almacén tiene el símbolo de Juan Manuel de Rosas que se va atenuando. “El almacén alguna vez, había sido punzó, pero los años habían mitigado para su bien ese color violento” (Borges, 1956: 182).

Todo el coraje del Sur está cifrado en ese gaucho muy viejo de “los que ya no quedan”, y es quien invita a Dahlmann a responder a la provocación arrojándole “una daga desnuda”. Resulta como si el hombre, representación simbólica del Sur, hubiera resuelto que aceptara el duelo. El cuento termina en el instante previo a la pelea sugerida con una afirmación contundente: “Sale a la llanura” (Borges, 1956:185). En

otra de las reescrituras del Martín Fierro, “El fin”, parece cerrarse el ciclo de la gauchesca. Según Josefina Ludmer, Borges le da el fin al final del Martín Fierro con el duelo de Martín Fierro y el Moreno que llega para vengar la muerte de su hermano. Hernández lo había impedido en la *Vuelta...* con su postura didáctica de entonces respecto al gaucho. En este Sur, la llanura antes desafortada, ahora se convierte en abstracta: “La llanura, bajo el último sol, era casi abstracta como vista en un sueño” (Borges, 1956: 158). Entonces, puede compararse con la música porque nos dice algo pero quizás no llegamos a entenderla. Pierde el espesor concreto de la historización y se convierte en símbolo, como en el final de *Don Segundo Sombra* de Guiraldes.

El Sur es la llanura, espacio paradigmático de nuestra épica, y así lo reconoce el narrador en otro de sus cuentos “El muerto”: allí manifiesta que es el territorio privilegiado para los argentinos “porque lo mismo que los hombres de otras naciones veneran y presienten el mar, así nosotros (y también el hombre que entreteje estos símbolos) ansiamos la llanura inagotable que resuena bajo los cascos” (Borges, 1957: 29). Incluso se identifica tanto con la escena, que transportado a ese tiempo y a ese lugar, al Sur, percibe el movimiento de la batalla en su propio cuerpo, aunque ya esté lejana la concreción épica.

Las fronteras

Cuando Alejandro Grimson se pregunta cuáles son las fronteras de América Latina ya que se postulan actualmente una diversidad de respuestas alejadas del esencialismo de otra época, reconoce en Borges a uno de los creadores de esa multiplicidad:

Borges colorea y trastoca los límites simbólicos con los gauchos, los indios y los negros; explora territorios como la frontera de Brasil con la República Oriental o la Colonia del Sacramento; se interroga incisivamente acerca de los criterios de las clasificaciones y las fronteras y postula incesantemente la universalidad que se guarece detrás de todas nuestras invenciones particulares. (Grimson, 2011: 132-133)

En “Historia del guerrero y la cautiva” Borges transcribe la historia que presuntamente le cuenta su abuela inglesa, recuperando como otras veces la oralidad de un relato contado a viva voz y se remonta a los sucesos de los fortines en la lucha contra los indígenas. Para definir ese territorio adopta la denominación de Echeverría en su clásico poema “La Cautiva”: “el desierto” o “Tierra Adentro”.

En 1872 mi abuelo Borges era jefe de las fronteras Norte, Oeste de Buenos Aires y Sur de Santa Fe. La comandancia estaba en Junín, más allá a cuatro o cinco leguas unos de otro la cadena de los fortines, más allá de lo que se denominaba entonces la Pampa y también Tierra Adentro. Alguna vez entre maravillada y burlona mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo... (Borges, 1957: 50)

Cuando se produce el encuentro entre las dos inglesas, la esposa del coronel Borges y una compatriota suya raptada años atrás por un malón y ahora convertida en una de las mujeres de un capitanejo indígena adaptada totalmente a su nueva condición familiar y

cultural, se describe a la segunda con sus crenchas rubias, sus ojos celestes y con el rostro pintado y se añade: “Venía del desierto, de Tierra Adentro y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles” (Borges, 1957: 50). En un relato posterior, “El cautivo” de *El Hacedor*, se cuenta también el problema de identidad de un niño tomado cautivo por un malón y el desconocimiento de los suyos y de su casa al cabo de los años, salvo una fugitiva y recobrada imagen de su infancia. El narrador habla también de desierto y de Tierra Adentro para referirse a ese medio al que el indio de ojos celestes regresa después de la experiencia de la vuelta a sus orígenes. La historia de la cautiva se relata en simetría con la de Droctulft, el guerrero lombardo que en el asedio de Ravena, desde su barbarie se deslumbra con la ciudad y muere defendiendo a Roma, permaneciendo como paradigma heroico viril que cae en combate. Sin embargo, las protagonistas activas del cuento son las dos mujeres, fundadoras de un linaje criollo, mestizo. En este laberinto de lenguas y de etnias –la abuela del narrador no ha prestado atención a las antiguas culturas indígenas y no conoce sus lenguas; la cautiva ha olvidado el inglés; las dos provienen de Inglaterra, isla que alguna vez antes de la conquista normanda, había sido de los salvajes pueblos celtas– la conversión heroica femenina se presenta a través de un proceso paulatino, y no en una súbita iluminación reveladora de la identidad, como cuando Cruz se pasa de bando en “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz” o el guerrero lombardo se adscribe a la “civilización”. Si bien Borges se apropia del lenguaje sarmientino en la dicotomía civilización / barbarie, la relativiza notoriamente porque no adscribe a una determinación estricta cuando reconoce motivaciones alejadas de un binarismo simplificador: “A los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar” (Borges, 1957:52).

Este traslado del conocimiento y de las identificaciones entre fronteras y culturas es explorado por Borges en otros relatos. “El etnólogo”, por ejemplo, que integra un libro con predominio de poemas “Elogio de la sombra” (Borges, 1972: 359-362). Ahora no se trata de guerreros o cautivas y de un tiempo de enfrentamientos generalizados, sino del ámbito académico, de los investigadores en el campo de la antropología y la etnografía. Aunque no se patentiza un espacio concreto, a la manera de las incertezas borgeanas, los sucesos ocurren en el continente norte y en idioma inglés. Quien debe convivir con los “hombres rojos”, los nativos del lugar, ha sufrido la muerte de alguno de sus antepasados en la frontera, pero para realizar sus tareas científicas se traslada a una reserva en la que comparte los códigos y los ritos de esos pueblos del oeste. Al cabo del tiempo regresa pero decide no revelar sus experiencias ni las enseñanzas que ha recibido de un maestro. Ya no volverá a ser el mismo porque la posesión de una lengua y de unos ritos compartidos, el acceso “al secreto”, lo hará desistir de toda transmisión de los saberes adquiridos. Más aún, no permanecerá en la reserva –lo que supondría algún tipo de identificación– sino que se desempeñará en una biblioteca ya que todo lo adquirido le servirá para vivir en cualquier lugar.

Ahora que poseo el secreto podría enunciarlo de cien modos distintos y aún contradictorios. No sé muy bien como decirle que el secreto es precioso y que ahora la ciencia, nuestra ciencia me parece una mera frivolidad. // Agregó al cabo de una pausa: –El secreto, por lo demás, no vale los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos. (Borges: 1972, 361)

Deconstrucción del territorio del coraje

Las ficciones borgeanas han contribuido a lo que Grimson observa respecto a los términos “identidades”, “fronteras”, “territorios” que para él en las últimas épocas se han convertido en verdaderas metáforas conceptuales (Grimson, 2011: 132).

El territorio del coraje y la obligación de ser valientes –las orillas y el Sur– comienza a ser desmitificado por el Borges de la década del setenta en *El informe de Brodie* (1970) y *El libro de arena* (1976). Así Rosendo Juárez (“Historia de Rosendo Juárez”) años después, cuenta la versión secreta de su rechazo del duelo en “Hombre de la esquina rosada” y ahora se confiesa amante del progreso y del orden. Sólo las circunstancias lo habían llevado a convertirse en un matón de comité, pero ha roto con esa vida y se ha integrado a la sociedad. Juan Muraña (“Juan Muraña”) se aparece en el sueño de su sobrino en una actitud de repliegue: “Tenía la mano bajo el saco, a la altura del corazón, no como quien está por sacar un arma, sino como escondiéndola. Con una voz muy triste me dijo: “He cambiado mucho” (Borges, 1971: 69).

El prototipo del hombre valiente para sus contemporáneos, el legendario Juan Moreira, resulta desmitificado por su crueldad, antes de que lo maten. En ese relato, “La noche de los dones”, hay una mujer a quien llaman “la Cautiva” pero sólo porque cuenta haber sido testigo de un malón que viene de “Tierra Adentro” y que los oyentes imaginan. En “El encuentro” existe una suerte de cosificación del coraje: quienes pelean no son sus dueños sino las mismas armas. “Se habían buscado largamente, por los largos caminos de la provincia, y por fin se encontraron cuando sus gauchos ya eran polvo. En su hierro dormía y acechaba un rencor humano” (Borges, 1971: 60).

Cuando se cuenta la historia del Congreso que pretende ser el Congreso del Mundo (“El congreso”) en el transcurso de la larga historia, reaparece alguien a quien se denomina “Tapia o Paredes,” aludiendo a Nicanor Paredes, otro de los referentes de los cuchilleros de Palermo. Este provoca al protagonista y cuando responde a la amenaza, se echa a reír afablemente, lo llama amigo y asegura que sólo quería probarlo. En “El Congreso” se alude al propio autor Borges y se le adjudica “la exaltación demagógica de un imaginario Buenos Aires de los cuchilleros”. Además, se habla de un sitio en que “el Sur ya no es Sur” (Borges, 1975: 35).

Por otra parte, ya en algunas de los textos de sus libros más logrados, *El Aleph* o *Ficciones*, se advierten deslizamientos en los territorios del coraje. Cuando se ocupa de “Borges como problema”, Saer observa que lo que él denomina “veta criollista” es superada por una visión poética y filosófica y al mismo tiempo ocurren transformaciones:

...en relatos orales tales como “El hombre en el umbral” o el clásico policial “La muerte y la brújula”, el elemento local es transformado en ambiente exótico y las calles de Buenos Aires y de los suburbios se transmutan en vagas ciudades de la India o en curiosas toponimias francesas. Esa reelaboración de lo local y lo universal en una materia novedosa y personal, es lo que le da el sabor particular a su escritura –y a través de ella, reaparece en su obra, de una manera muy marcada, una tendencia esencial de la cultura rioplatense. (Saer, 1999: 129)

Territorios virtuales

En otros relatos borgianos se exploran territorios como la frontera de Brasil, los confines de Río Grande do Sul, Fray Bentos, Montevideo y se habla de la frontera Norte. De acuerdo a los argumentos de cuentos como “El muerto”, por este límite difuso se mueven troperos y contrabandistas. Pero esa misma frontera sirve de escenario para introducir territorios virtuales. Esto ocurre en “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” cuya primera parte está fechada en Salto Oriental (1940) y se mencionan datos geográficos como Ouro Preto, Cuchilla Negra, el río Tacuarembó. En uno de los momentos decisivos de la “Postdata de 1947”, un hombre aparece muerto en la pulpería de un brasileño en Cuchilla Negra y junto a él se encuentran objetos de Tlon. Sólo se sabe que “venía de la frontera” (Borges, 1956: 32).

“Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” es una de las ficciones borgeanas que puede considerarse matriz de futuros relatos y ensayos. Forma parte de la *Antología de la literatura fantástica* coordinada por el propio Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo y se encuentra en *Ficciones*. Bioy, como uno de los personajes del relato, desencadena la búsqueda de la *Anglo-American Cyclopaedia*, a quien atribuye su conocimiento de uno de los heresiarcas de Uqbar. Se trata de una reimpresión pirática de la *Enciclopedia Británica*. Según una entrada de dicho libro, Uqbar es una región vagamente ubicada en Asia con ríos y montañas como fronteras y que remite a otro país; Tlon figura como una región imaginaria de la literatura de Uqbar. En una vertiginosa sucesión de hechos que se registran en la historia, Tlon pasa a ser un planeta que según se devela ha sido inventado por una Sociedad Secreta y Orbis Tertius será luego el mundo descrito en una de las lenguas de ese planeta. Poco a poco y a partir de unas líneas intercaladas en una falsa enciclopedia, el territorio virtual va creciendo hasta modificarlo todo. Además, en una siguiente etapa, objetos de ese mundo –un mundo del idealismo en donde no existe la materia– se van introduciendo en la realidad. Antes de esa absorción de un planeta por otro, en las denominaciones de las territorialidades, se produce una clasificación inestable: Tlon, el planeta inventado, ha sido mencionado como país y antes como una de las dos regiones imaginarias de la literatura de Uqbar. Tlon es a la vez, planeta ilusorio, país y una región imaginaria de la literatura fantástica de Uqbar y sin embargo se apodera del territorio que habita el narrador, quien permanece impasible. En el desenlace, en el momento crucial de la amenaza ya cercana e imposible de detener, el yo quien había realizado la investigación afirma: “Yo no hago caso; yo sigo revisando en los quietos días del hotel de Adrogué una indecisa traducción quevediana (que no pienso dar a la imprenta) de *Urn Burial* de Browne” (Borges, 1956: 34) como si borrara su propia creación. Un mundo inventado está devorando al “conocido” y éste cede porque del otro por lo menos sabemos su origen: lo han imaginado un grupo de conspiradores del siglo XVII; del nuestro lo ignoramos todo y la batalla está perdida. Por eso “El mundo será Tlon.”

Mapas

Siempre se recuerda que el punto de partida de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault es la clasificación de animales que aparece en “cierta enciclopedia china” citada por Borges en “El idioma analítico de John Wilkins” ensayo de *Otras inquisiciones*. Tal clasificación imposible en la realidad fáctica, revela los límites de

nuestro pensamiento según Foucault. Para Borges “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo” (Borges, 1971: 142-143). Los mapas están sujetos a esa misma arbitrariedad.

Borges cita el texto “Del rigor en la ciencia” como de Suárez Miranda “Viajes de varones prudentes” y del siglo XVII (1658). Lo da a conocer por primera vez en “Los Anales de Buenos Aires” año 1 n° 3, en 1946, como parte de una publicación llamada “Museo” y con el seudónimo de B. Lynch Davis. También se lo encuentra en la edición de 1946 de *Historia universal de la infamia* y luego en *El Hacedor* (1960). Se cuenta en este microrrelato de apariencia entre lúdica y anacrónica, que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad y el mapa del Imperio toda una provincia. Este intercambio de magnitudes se produce en la época imperial y en tiempos de los varones prudentes. Entonces el mapa del Imperio llega a coincidir con el propio Imperio. La relación mapa/ territorio tiene antecedentes en *Silvia y Bruno* de Lewis Carroll en que se habla de un mapa ficticio que tiene como escala una milla por milla. Uno de los personajes de la novela hace notar las dificultades prácticas con el mapa y asegura que “ahora usamos el país mismo como mapa y funciona casi igual de bien” (Lewis Carroll, 2003: 56).

En el texto de Borges se imagina un Imperio en el que la ciencia de la cartografía se ha vuelto tan rigurosa que sólo un mapa a escala del imperio sería suficiente. Pero cuando se pasa a las generaciones siguientes la perspectiva cambia y coincide eventualmente con la del lector: los mapas hiperbólicos resultan inútiles. En esas generaciones, los mapas dilatados sufren las inclemencias del tiempo. “En los desiertos del Oeste quedan despedazadas Ruinas del Mapa habitadas por Animales y Mendigos. En todo el País no hay otras reliquias de las Disciplinas Geográficas” (Borges, 1967:146).

Puede observarse que ya no se habla de Imperio sino de País y por lo tanto el paso del tiempo ha introducido cambios políticos y cartográficos. Cuando el rigor de la ciencia llega a representar a su objeto punto por punto se produce una situación inquietante. Sustituir al territorio por una imagen, convierte a ambos en indiferenciables e intercambiables, y aquí se pone en tela de juicio la cuestión de la representación que se autonomiza de su referente. Como en todos sus textos Borges plantea preguntas estéticas acerca de la realidad y del realismo y en claves más contemporáneas esboza un mundo globalizado que aspira al control total.

Podríamos complementar este texto con un fragmento de “Magias parciales del Quijote” que se encuentra en *Otras inquisiciones* (1952) en el que Borges señala que “las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte.” Para justificar esta afirmación cita a Joseph Royce:

Imaginemos que una porción del suelo de Inglaterra ha sido nivelado perfectamente y que en ella traza un cartógrafo un mapa de Inglaterra. La obra es perfecta, no hay detalle del suelo de Inglaterra por diminuto que sea que no esté registrado en el mapa y todo tiene ahí su correspondencia. Ese mapa, en tal caso, debe contener un mapa del mapa que debe contener un mapa del mapa del mapa y así hasta el infinito. ¿Por qué nos importa que el mapa esté incluido en el mapa y las 1001 Noches en el Libro *Las 1001 Noches*? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del Quijote y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales

inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, podemos ser ficción. (Borges, 1971: 68-69)

Si el mundo puede ser Tlon, el planeta inventado, si los mapas pueden sustituir a los territorios que representan, estos se desdibujan y pierden concreción geográfica e identitaria. Tales juegos borgianos, acordes a su escepticismo esencial y a su alejamiento de los rigores de la ciencia y de la Modernidad, avanzan hacia una realidad virtual que algunos críticos contemporáneos admiran como de anticipación respecto de los logros tecnológicos.

Territorios y contiendas

Ahora bien, existe otro costado de su mirada crítica sobre la cuestión de las territorialidades que parece preocuparle, sobre todo en su última época. Ya en el conocido ensayo de *Otras inquisiciones*, “La muralla y los libros”, Borges recuerda que Shih Huang Ti fue quien ordenó edificar la “casi infinita” muralla china y, al mismo tiempo, hizo quemar todos los libros anteriores a él. Reconoce que construir murallas y quemar libros es una tarea común a los príncipes, si bien el caso de ese primer emperador, se exagera en razón de las magnitudes que afecta. Construir murallas significa delimitar territorios para asegurar su posesión y defenderlos de los otros, de los que están afuera. Es una estrategia que adopta la comunidad para cerrarse sobre sí misma. La fogata de los libros atañe a la destrucción de los testimonios de la historia y resulta una forma de delimitar el tiempo.

El intento de reunir un Congreso del mundo (“El Congreso”) a imitación de Anacharsis Cloots quien habló ante una asamblea a la cabeza de treinta y seis extranjeros como “orador del género humano”, resulta un intento fallido; uno de sus integrantes, con cierta lucidez lo desestima:

...el Congreso presupone un problema de índole filosófica. Planear una asamblea que representara a todos los hombres era como fijar el número de los arquetipos platónicos, enigma que ha atareado durante siglos la perplejidad de los pensadores. Sugirió que sin ir más lejos don Alejandro Glencoe podía representar a los hacendados, pero también a los orientales y también a los grandes precursores y también a los hombres de barba roja y a los que están sentados en un sillón”. (Borges, 1975: 44-45)

Más allá de la puesta en cuestión una vez más de la validez de las representaciones, este Congreso –cuyo escenario está expandido por varios espacios locales e internacionales pero uno de los cuales es la “áspera frontera de Brasil” que “no era otra cosa que una línea trazada por mojones” (Borges, 1975) con la presencia de gauchos orientales parecidos pero distintos a los nuestros– acaba con una extraña quema de libros y se desvanece en una noche que entrega al protagonista una visión modesta y hasta paródica del Aleph con la enumeración de territorios de otros tiempos

Algo de lo que entrevimos perdura –el rojizo paredón de la Recoleta, el amarillo paredón de la cárcel, una pareja de hombres bailando en una

esquina sin ochava, un atrio ajedrezado con una verja, las barreras del tren, mi casa, un mercado, la insondable y húmeda noche— pero ninguna de esas cosas fugaces que, acaso fueron otras, importan. Importa haber sentido que nuestro plan, del cual más de una vez nos burlamos, existía realmente y secretamente y era el universo y nosotros. (Borges, 1975: 62)

En paralelo, en el libro final *Los conjurados* (1985) Borges diseña una utopía: la de que representantes de los hombres se reúnan, pero no como en el fallido Congreso del Mundo, sino para conjurar por la paz. Los pactos secretos, la idea de conspiración de grupos y de sectas se encuentran en varias de las más conocidas ficciones; el conflicto y el diferendo en sus distintas formas de querellas intelectuales, eruditas, teológicas o lingüísticas recorren las tramas de los relatos. Resulta extraño, casi un oxímoron conjurar por la paz. Esa escena inimaginable tendría lugar en Ginebra.

El poema en prosa anterior del mismo libro recuerda la guerra de Malvinas y pone el acento en la causa de esa contienda y de todas las que han tenido lugar desde épocas inmemoriales: la posesión territorial y la hegemonía que esa posesión implica.

Se trata de “Juan López y John Ward”

...El planeta había sido parcelado en distintos países, cada uno portador de lealtades, de queridas memorias, de un pasado sin duda heroico, de derechos, de agravios, de una mitología peculiar, de próceres de bronce, de aniversarios, de demagogias y de símbolos. Esa división cara a los cartógrafos propiciaba las guerras (...) Hubieran sido amigos, pero se vieron una sola vez cara a cara en unas islas demasiado famosas y cada uno de los dos fue Caín y cada uno Abel. // Los enterraron juntos. La nieve y la corrupción los conocen. // El hecho que refiero pasó en un tiempo que no podemos comprender. (Borges, 1986: 95)

Sintetiza en estas líneas un mundo con delimitaciones justificadas por la historia y todo aquello que el proceso histórico conlleva: próceres, símbolos, mitología. Pero los peligros de la parcelación no residen en los límites o en las fronteras por sí mismas sino en que dentro de esos límites se acumulan diversos grados del poder. Y el poder tiende a extenderse más allá de las fronteras y así surgen las contiendas. Nuestra guerra de Malvinas fue uno más, de innumerables enfrentamientos. Aquí es cuando caen las categorías constitutivas de la épica: ya no se habla de héroes (o de traidores), de fama (o de infamia), sólo se mencionan las víctimas. Son vidas desperdiciadas para el arte, la cultura, el trabajo, el afecto. A pesar de que cuando Borges publica *Los Conjurados* han pasado pocos años de la guerra el autor le quita inmediatez, es como la distancia de lo incomprensible. Y para que esto no vuelva a ocurrir nunca más, en los cantones suizos están conspirando por la paz. “Mañana serán todo el planeta. / Acaso lo que digo no es verdadero, ojalá que sea profético” (Borges, 1986: 97).

Podríamos seguir indagando en otras territorialidades borgeanas: pienso, por ejemplo, en el concepto de patria, adherido o no a un territorio, o en los espacios simbólicos como el laberinto o la heterotopía de la biblioteca total...Pienso en todo el corpus de la obra de Borges como un conjunto de territorios textuales en que los escritos cruzan las fronteras de los libros, de las distintas ediciones, de los géneros y se desplazan de unos a otros, o se arrinconan en las zonas marginales de los prólogos, de

los epílogos, de las notas y de las postdatas. Pienso en ese territorio periférico de las citas al pie, aprendido de su maestro Macedonio Fernández, que nos obligan a subir o descender de la parte central de la página hacia su subsuelo. La inestabilidad de esos territorios textuales requiere de una ardua tarea de parte del lector; ardua pero fascinante.

Bibliografía

- Bajtín, Mijaíl (1989) *Teoría y estética de la novela*. Taurus, Madrid.
- Borges, Jorge Luis (1955) *Evaristo Carriego*. Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1958) *Historia Universal de la infamia*. Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1956) *Ficciones*. Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1957) *El Aleph*. Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1972) *Obra poética*. Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1967) *El Hacedor*. Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1971) *Otras inquisiciones*. Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1971) *El informe de Brodie*. Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1975) *El libro de arena*. Emecé, Buenos Aires.
- _____ (1986) *Los conjurados*. Alianza Editorial, Madrid.
- Carroll, Lewis (2002) *Silvia y Bruno*. Edhasa, Buenos Aires.
- Grimson, Alejandro (2011) *Los límites de la cultura*. Siglo XXI, Buenos Aires.
- Ludmer, Josefina (2000) *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Perfil, Buenos Aires.
- Saer, Juan José (1988) *Una literatura sin atributos*. Cuadernos de Extensión Universitaria, Santa Fe.
- _____ (1999) *La narración objeto*. Seix Barral, Buenos Aires.
- Sarlo, Beatriz (1993) *Borges, un escritor en las orillas*. Ariel, Buenos Aires.

FICCIONES TERRITORIALES. FORMAS DE UN ATLAS LATINOAMERICANO

Nancy Calomarde*

RESUMEN

El artículo se propone interrogar los modos en que la noción de territorialidad ha ido transformándose en el contexto de las escrituras latinoamericana a partir de la segunda mitad del siglo pasado. Para ello recorre una parte del debate teórico, especialmente el enmarcado en el proyecto del latinoamericanismo crítico para detenerse finalmente en análisis de algunos textos de la antología de ficciones latinoamericanas publicada bajo el título de *Región* (2011). El artículo se centra en pensar las escrituras a partir de las nociones de territorialidad y ficción territorial.

Palabras clave: Latinoamericanismo crítico - escrituras – territorialidad - ficción territorial

ABSTRACT

The article intends to interrogate the ways in which the notion of territoriality has been transformed in the context of the Latin American writings since the second half of the last century. In order to do so, it covers a part of the theoretical debate, especially the framing of the project of critical Latin Americanism, in order to analyze the texts of the anthology of Latin American fictions published under the title *Region* (2011). The article focuses on thinking the scriptures based on the notions of territoriality and territorial fiction.

Keywords: Critical Latin Americanism – scriptures – territoriality – territorial fiction

* Doctora en Letras, Profesora Adjunta de Literatura Latinoamericana II (UNC) e Investigadora del CIFYH.. [nancycalomarde@yahoo.com.ar]

Recibido: 25-05-2017 Aceptado: 25-06-2017

Hacer un mapa es reconfigurar el espacio, redistribuirlo, desorientarlo: en suma dislocarlo allí donde pensábamos que era continuo, reunirlo allí donde pensábamos que había fronteras

(Didi-Huberman, 2010: 3)

Una constelación de nociones espaciales –región, nación, territorio– ha sido profusamente resignificada en los últimos años. Desde diversos paradigmas se ha señalado el modo en que los procesos de globalización, el impacto de las políticas neoliberales en los sistemas culturales regionales, los complejos procesos de migraciones, el reforzamiento o construcción de nuevas fronteras han interpelado al arte, a la política, a la producción científica y promovido esa proliferación teórica. Si bien la teoría, la crítica y la literatura han venido señalando los crecientes desafíos epistemológicos (Mignolo, 2003; Castro Gómez, 1998) que arroja la idea de un mundo globalizado por las comunicaciones, el mercado y la tecnología –a la vez interconectado y desconectado, simultáneo y yuxtapuesto por temporalidades muy diversas (al mismo tiempo premoderno, moderno y postmoderno), vertiginoso y profundamente desacompañado– la radicalidad de estas experiencias están poniendo en jaque buena parte de los sistemas teóricos y las metodologías que hasta fines del siglo anterior nos resultaron adecuados para pensar las escrituras. En este contexto, cabe preguntar ¿cuáles son las transformaciones que se operan en la noción de territorialidad, en tanto que núcleo teórico denso –atravesado por las ideas de cultura regional y nacional– que había definido el latinoamericanismo del siglo XX? Una pregunta, por otra parte, que importa tanto para el arte como para una tradición de pensamiento transdisciplinario que piensa las cartografías del mundo reciente.

Si revisamos dicho núcleo podemos advertir que la noción misma de *literatura latinoamericana* y las estrategias con la cuales se constituyó su canon hasta el siglo XX tuvo una potente referencia a la experiencia del territorio y al territorio como correlato de la identidad. Así, la idea de una identidad latinoamericana se forja en la articulación de nociones clave: territorio, sujeto cultural y escritura. El sujeto cultural latinoamericano, heterogéneo y migrante (Cornejo Polar, 2001) remite a una serie explicativa donde temporalidades, lenguas, imaginarios y discursividades convergen para dar cuenta de “lo latinoamericano”. De modo que territorialidad/temporalidad, identidad y discurso forman parte de un sistema de simbolización en cuya dinámica sus términos se reenvían y resemantizan. En este marco, las nociones de barroco como programa cultural o de realismo mágico se derivan de una concepción de historia regional capaz de engendrar un imaginario común, un sujeto rebelde americano (Lezama), una experiencia temporo-espacial peculiar y una textualidad propia. Por ejemplo, para Carpentier el barroco, se define como un estilo ligado a los requerimientos de la materia de *lo americano*; como la manifestación no solo a nivel geocultural sino también en nivel transhistórico. De allí que para el cubano “El barroco en nosotros es una cosa que nos viene del mundo en que vivimos” (Carpentier 2006:58). Todo ello, se presenta como un conjunto susceptible de abstracción para componer un sistema explicativo y la noción de territorialidad, como un dispositivo central en la construcción de la literatura. Desde las orillas de Borges, el Macondo de García Márquez, o Comala de Rulfo la expansión de la literatura latinoamericana del siglo XX y su desarrollo teórico crítico complementario estuvo sólidamente estructurada sobre una serie cuyo componente central se configura en torno a la experiencia territorial.

En suma, la tríada identidad, territorialidad, escritura se compuso como una de las matrices nodales del pensamiento cultural. Esa trama de referencias ha venido exponiendo su agotamiento. Los procesos de transnacionalización de las culturas, el estallido y diseminación de los escenarios de migrancias, exilios y diásporas en los últimos veinte años, las comunicaciones planetarias que obligan a la redefinición de lo global y lo local, de las culturas nacionales y de los nacionalismos continentales, las comunidades virtuales, todo ello en conjunto ha puesto de manifiesto no solamente inusitados descentramientos espaciales y temporales en la experiencia de “lo latinoamericano” sino la sospecha acerca de que ese constructo todavía pueda significar una experiencia cultural diferenciada.

En este artículo, me propongo reflexionar metacríticamente a partir de algunas nociones de territorio elaboradas desde la teoría y la crítica en los últimos años para ponerlas en diálogo con la propuesta de la *Antología del cuento político latinoamericano. Región* (2011) editada por Juan Terranova y Enzo Maqueira. Sin embargo, para visualizar cómo estas escrituras operan el “giro territorial” (Calomarde, 2017) referido a las nociones teóricas construidas por la modernidad crítica latinoamericana –y en especial la de territorialidad como operación cultural diferenciada–, será preciso revisitar someramente algunas modulaciones de este proyecto. El contrapunto –entre el proyecto de la modernidad crítica y las ficciones territoriales– me permitirá relevar los modos en que la territorialidad funciona en las escrituras contemporáneas como una operación compleja, relacional, que proyecta la intemperie de diversas experiencias culturales del presente y la opacidad del deseo de representación de los mapas. En este marco, me interesa interrogar las relaciones entre territorio y escritura, territorio y subjetividad, territorio y cuerpo que abren estas ficciones territoriales.

El territorio latinoamericano en la modernidad crítica

Designamos como “Proyecto crítico de la Modernidad latinoamericana” a aquel programa de integración continental que se llevó adelante en la segunda mitad del siglo XX. Se concentró en la construcción de *una* literatura para la región, en la tarea de delimitación, recorte y periodización de sus rasgos peculiares y de sus relaciones intrínsecas y procesuales. Integrado por un grupo de intelectuales que desde las academias latinoamericanas, o fuera de ellas, desde América Latina o desde el exilio elaboran una sólida reflexión a partir de la asunción de las condiciones geopolíticas e históricas la praxis cultural, este programa se propuso la delimitación de las principales problemáticas culturales y epistemológicas de las literaturas latinoamericanas y el recorte de sus nociones teórico-críticas más relevantes. En diversos trabajos, se observa la construcción de un proyecto integrador basado –no sin tensiones– en la noción de nacionalismo continental, una idea de nacionalismo que interpela a la comunidad internacional desde el lugar de “lo latinoamericano”. Precisamente, esa operación es la que se define como práctica, crítica, teórica e ideológicamente situada (Moraña, 1994, 1997, 2010).

Entre finales de los 60 y de los 80, en un contexto político de dictaduras y exilios en el continente latinoamericano, y en un contexto social de crecientes dificultades para

establecer redes intelectuales, un grupo de intelectuales y académicos² construye un programa cultural, estético y político que procura dar cuenta de la “especificidad” de la experiencia latinoamericana, rompiendo con los modelos coloniales y neocoloniales que ubicaban a nuestras literaturas en un lugar ancilar dentro del sistema cultural. El proyecto en conjunto se propone forjar cierta unidad cultural en la extrema diversidad del continente, a partir de nociones transversalizadoras tales como “sistemas heterogéneos” o “sujeto cultural migrante y heterogéneo”. De este modo, y más allá de sus divergencias, buscan establecer conceptualizaciones en vistas a una más adecuada aproximación a lo latinoamericano. Desde una base historicista y culturalista, el programa delimita y reelabora las nociones de experiencia cultural vinculada a la región, asumiendo de manera compleja la historia colonial y sus conflictos. En consecuencia, produce una vigorosa operación de relectura de conceptos clave como ciudad, frontera, región, nación, entre otros.

A partir de dichos supuestos, el proyecto en conjunto reconfigura la noción de un continente o región con rasgos comunes, devenido de una afinidad de experiencias e historias tan convergentes como divergentes. Así, esta comunidad heterogénea se manifiesta en su cultura, devenida de la historia, de la condición colonial y de las estructuras sociales, culturales y económicas que dejaron las luchas por la independencia política y cultural. En síntesis, el proyecto de la modernidad crítica latinoamericana tuvo como base la configuración de nociones que se resemantizaban al interior de un sistema de referencias claramente reconocible, forjando una poderosa tríada –territorio, sujeto cultural o imaginario social y literatura– que permitía dar cuenta de la especificidad cultural de América Latina. La crítica chilena, Ana Pizarro, lo define con claridad:

Unidad diversificada, el discurso de la literatura latinoamericana no constituye sino la plasmación a nivel estético de la organización que estructura históricamente al continente y que se expresa en la cultura a través de toda una red de mediaciones. La respuesta al interrogante de qué es la literatura latinoamericana necesita pues ubicarse dentro de los parámetros, de las significaciones culturales comunes que allí se han desarrollado y que renuevan en cada instancia sus respuestas. Es en el ámbito de una semiología cultural donde puede situarse entonces la observación de la pertenencia de un discurso literario al ámbito de nuestra historiografía. La literatura es, lo sabemos, patrimonio universal, y la experiencia estética no conoce fronteras, pero las obras literarias surgen en una determinada cultura y se insertan en el tejido de la sociedad que las ve emerger. Este es el sentido de nuestra preocupación. Para situarlas y llegar a su comprensión cabal necesitamos observar el sistema donde se insertan y el imaginario social que plasman, Porque si “la crítica no construye las obras, si construye la literatura” –es la enseñanza que dejó Ángel Rama– y la labor de la crítica historiográfica en América Latina para la literatura es generar conocimientos sobre los modos de funcionamiento y el desarrollo de

² Ángel Rama, Hugo Verani, Mabel Moraña, Antonio Cornejo Polar, Susana Zanetti, Hugo Achúgar son algunos de los nombres imprescindibles para pensar ese proceso de renovación de la crítica y de búsqueda de un programa común que, dentro de su compleja heterogeneidad, atendiera a la especificidad de las prácticas culturales latinoamericanas.

nuestros sistemas literarios como proceso. Es en este afán que situamos y delimitamos (Pizarro, 1985: 18)

Por su parte, otro crítico fundamental, Antonio Cornejo Polar (1994), funda la prolífica noción de heterogeneidad (no asimilable a nociones como diversidad, hibridez o sincretismo) para reflexionar sobre los sujetos, las producciones y las culturas. De este modo, su estudio produce un giro en las concepciones que venían tallando en el discurso crítico y postula la idea de una literatura y cultura concebidas como “totalidades contradictorias”. En otro de sus trabajos (1996), el crítico peruano acuña la noción de “sujeto cultural migrante” para pensar la identidad latinoamericana en el proceso de las migrancias múltiples y las tensiones entre imaginarios y prácticas culturales que entrañan la experiencia de las ciudades latinoamericanas en la modernidad. Concibe un rasgo fundamental en esa dinámica mediante la cual expone de qué modo operan esos sujetos relocalizados en diferentes escenarios, portando diversas experiencias; sujetos no solamente situados sino múltiplemente situados, que actualizan en su migrar experiencias territoriales diversas, muchas veces en conflicto. Por otra parte, en “Mestizaje e hibridez; el riesgo de las metáforas” realiza la reevaluación de las operaciones de la crítica latinoamericana luego del impacto de ciertos paradigmas metropolitanos (especialmente de los Estudios Culturales). Advierte allí acerca del nomadismo proliferante de las metáforas que circulaban en la discusión teórica:

Me interesa reflexionar un momento sobre cómo y porqué la búsqueda de la identidad, que suele estar asociada a la construcción de imágenes de espacios sólidos y coherentes capaces de enhebrar vastas redes sociales de pertenecía y legitimidad, dio lugar al desasosegado lamento o a la inquieta celebración de nuestra configuración diversa y múltiplemente conflictiva (Cornejo Polar, 2000: 10)

A partir de estos desarrollos, el “Proyecto crítico de la Modernidad latinoamericana” puede entenderse como el último programa colectivo de pulsión continentalista y utópica que tuvo la potencia de nuclear a críticos y estudiosos de la cultura latinoamericana de diferentes áreas a pesar de sus trayectorias no siempre coincidentes. Se configura como el exponente de las hipótesis de la modernidad crítica latinoamericana por su confianza en la búsqueda de sistemas y nociones propios que permita abordar las especificidades culturales y en pos de una autonomía relativa. La noción de territorio que subyace remite a un sistema de referencias triádico compuesto por las nociones de identidad, territorialidad y discurso cuyos términos se reenvían y resemantizan al interior de un sistema heterogéneo, la cultura y literatura latinoamericanas. De este modo, los estudios críticos dan cuenta de una experiencia territorial situada, donde el locus de enunciación se formula en la pregunta por lo latinoamericano, y se proyecta como tarea colectiva. Los programas teórico-críticos de relevo, a partir de los años 90, expondrán el agotamiento de ese paradigma.

Ficciones territoriales postreras

El color de un verano que nos difumina y enloquece en un país varado en su propio deterioro y locura, donde el infierno se ha concretizado en una eternidad letal y multicolor

(Lage, 2011: 22)

En 2011, Intezona publica una antología de cuentos latinoamericanos reunidos bajo el provocativo título de *Antología del cuento político latinoamericano. Región*. Luego de las irreverentes batallas de los jóvenes de McOndo y del Crack, la pulsión literaria por volver a reunir a jóvenes narradores en torno a los tópicos de la territorialidad y la política latinoamericana pude ser visto como un gesto anacrónico o, tal vez, como un gesto algo excéntrico que aspira a horadar los sitios de las certidumbres teóricas. También podría ser vista como una apuesta fuerte en pos de rediscutir las relaciones entre escritura, territorio y cuerpo, especialmente después de la profusa teorización y revisión de finales del siglo pasado en torno a las herencias de la modernidad y los procesos de globalización, transnacionalización y las nuevas formas de lo global y lo local. Leyendo al sesgo ese debate, me propongo interrogar tres relatos reunidos en la antología desde la pregunta por la construcción de experiencias de territorialidad en dos áreas muy distantes del continente latinoamericano: Cuba y Argentina. Es precisamente esa lejanía lo que vuelve fructífero el contrapunto.

En los cuentos seleccionados es posible postular que el imaginario espacial construido por el aparato nacionalista se marca sobre los cuerpos, los textos y las subjetividades. O mejor, diríamos que la ley (física) territorial ubica a los cuerpos en las narrativas oficiales que demarcan el espacio común, lo segmentan, lo ficcionalizan estableciendo zonas de confort, de modernidad, de urbanidad, tanto como zonas de naturaleza o de barbarie, zonas de vida y de muerte, zonas dignas de ser vividas o abandonadas, zonas de fronteras o de tránsito. Todas estas microficciones territoriales reelaboran los discursos de la tradición (sus desvíos, incoherencias e inestabilidades). Los relatos exponen diversas ficciones del mapa, a la manera de un Atlas (Didi-Huberman, 2011) de esos proyectos y diseños territoriales, y señalan su precariedad e inconsistencia. En ese juego extremo –que no es ya el mapa borgiano tan grande como el espacio que procura expresar, ni el punto territorial mínimo del Aleph capaz de contener al espacio infinito– se configura el artificio territorial como un *work in progress*, una mesa de trabajo que expone su carácter de maqueta, de interrogación, de ensayo en torno a las relaciones entre territorios, sujetos y escrituras y su carácter ficcional, vale decir su protocolo metafórico y por ello diseminante que juega con la experiencia espacial porque ella abre un espacio eminentemente relacional.

Me propongo, entonces, leer dos relatos que integran la antología:³ “Aquí yace cualquier hombre” del cubano Michel Encinosa Fú y “El piquete”, del argentino Hernán Vanoli. Ambos autores, nacidos entre mediados de los 70 e inicios de los 80, no parecen

³ La antología organiza los cuentos de acuerdo a países. Entre ellos, solo tres están representados por dos relatos (Cuba, Argentina y Venezuela). Integran la selección: Cuba (Michel Encinosa Fu y Jorge Enrique Lage), México (Mayra Luna), Puerto Rico (Pedro Cabiya), Guatemala (Denise Phé Funcha), El Salvador (Georgina Vanegas), Costa Rica (David Cruz), Venezuela (Rodrigo Blanco Calderón y Slavko Zpcic, Colombia (Margarita García Robayo), Ecuador (Eduardo Varas), Perú (Diego Trelles Paz), Paraguay (Cristino Bogado), Bolivia (Giovanna Rivero), Argentina (Héctor Kalamicoy y Hernán Vanoli), Chile (Andrea Jeftanovic) y Uruguay (Inés Bortgaray).

haber forjado otra convergencia más que la “azarosa concurrencia”⁴ en este atlas. Sin embargo, podría postularse como hipótesis que sus relatos escenifican la supervivencia en el cuerpo y la subjetividad de las marcas producidas por las narrativas territoriales después del agotamiento del modelo del Estado-Nación que las había prohijado. Desde la perspectiva de la experiencia liminar del cambio de siglos (XX y XXI), los relatos exponen el fracaso de las narrativas territoriales que sostienen los diferentes proyectos culturales, económicos y políticos y producen algo así como la parodia de los sueños desarrollistas (de dominación y exterminio) y de las utopías inmanentes o expansivas que marcaron la modernización regional. De este modo, los cuentos deconstruyen los paradigmas territoriales de la modernidad latinoamericana en un proceso que en las escrituras del Sur expresa tanto el fracaso de los paradigmas civilización y barbarie, como el de los proyectos democratizadores, progresistas o neoliberales del siglo XX; entretanto, en el caso cubano, exponen tanto el fracaso de teleología insular como de los mitos del barroco y de las identidades calibánicas. En ocasiones, el proceso de deconstrucción que exhiben las ficciones se reduce a la marca/tatuaje del territorio en el cuerpo y arroja a estos sujetos desterritorializados a una experiencia de vida excluida, de semi-vida, separada de la *communitas*, una demarcación que en su versión trágica conduce al espacio donde la vida humana cambia su registro para volverse contigüidad de la muerte y de la condición animal. Así, la escritura –al volverse forma de la distopía, de la no vida– se torna atlas de la experiencia contemporánea de miles de latinoamericanos desterritorializados, que escenifican modos “de extranjería”⁵ (García Canclini, 2009), una experiencia cultural no necesariamente vinculada a un desplazamiento físico sino más bien a formas del extrañamiento cultural propio de nuestro tiempo. Dicha escritura, al grabar en los cuerpos la pérdida de territorialidad se vuelve poética de la dislocación, y en este sentido, política de la territorialidad latinoamericana del presente.

Si estas escenas enmarcan la operación ficcional que he denominado “giro territorial” (Calomarde, 2017) –en tanto que recurrencia teórica, crítica y ficcional sobre las experiencias de la territorialidad en los complejos escenarios contemporáneos–, podríamos afirmar que a ese giro acompaña también una dimensión ética, el deseo de expurgar el peso muerto del mito y las teleologías latinoamericanas de la modernidad del siglo XX; un gesto que es, además, político y estético, y al que Iván de la Nuez ha denominado “reconstrucción de la conciencia geográfica” (De la Nuez, 1997: 140).⁶

⁴ El azar concurrente lezamiano es una noción poética que trabaja en diferentes textos. Se vincula con otras nociones que integran el Sistema poético del mundo mediante el cual configura una epistemología poética que rompe con las explicaciones causalistas dentro de una racionalidad cartesiana que domina la visión eurocéntrica del mundo. A ese paradigma, Lezama le opone una visión centrada en la tangencialidad, lo oblicuo y el azar como modos de construcción del conocimiento poético.

⁵ Según el crítico argentino, “Las extranjerías metafóricas son las experiencias como extranjeros-en otros países y en el propio –en situaciones de extrañamiento ante lo ajeno. No ocurren sólo por desplazamientos territoriales sino también por nuevas formas de alteridad en la misma sociedad y por dificultades de adaptación a nuevas condiciones” (2009: 5).

⁶ Señala De la Nuez: “Dominados por La Revolución, La República, La Patria, El Exilio o La Causa, los cubanos hemos vivido hasta la saturación, demandados por los grandes problemas (los problemas con mayúscula). Es decir, se ha vivido de frente a la historia. Desde su transterritorialidad, los cubanos tienen ahora la posibilidad de vivir de frente a la geografía. Comienza un punto en que el arte aparece como una geografía para circunnavegar, para entender ese asunto delicado que es el de saber estar en el planeta. Y al revés, se torna al punto fundador del espacio cubano, en el que la geografía –una ciencia bastante despreciada por la modernidad insular– operaba como un arte para morar en el mundo. Así lo entendió nuestro primer cartógrafo, Martín Fernández de Enciso, quien en su *Summa Geografica*, escrita en el

Como latinoamericano, cubano o como habitante estráxico de un mundo que se figura sin fronteras –pese a haber reproducido a escala industrial los muros, los controles aduaneros– a todas luces se hace prioritario construir otro modo de entender la carta de ciudadanía, (el vínculo entre espacio, sujeto, ley). Es allí donde el *Mundo soñado* –el título de la obra de Tonel (Antonio Eligio Fernández)⁷, que se expone en el Museo de Arte de la Habana– se instala como una ficción espacial, como la metonimia de ciertas ficciones de la insularidad basadas en la teleología de lo nacional como totalidad pero también de la ficción transnacionalizadora (su pulsión internacionalista) de la utopía insular revolucionaria. Se trata de una paradójica utopía donde la pequeñez de la isla se reproduce saturando todo el espacio planetario, haciendo un mapamundi de islitas. Entre la experiencia del mapa propuesta por Tonel y la de Atlas por Didi-Huberman es posible trazar una serie que problematiza no solamente los imaginarios espaciales de la contemporaneidad sino también las relaciones entre la subjetividad, la escritura y la ley. Entre 2010 y 2011 el Museo Reina Sofía de Madrid expone la muestra *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, con curaduría de George Didi-Huberman. La introducción al catálogo –elaborada por el filósofo francés–, hace foco en la operación de construcción de un Atlas, tal como había sido propuesto por Aby Warburg en los años veinte del siglo pasado. Esa metáfora espacial, el Atlas, funciona como otro modo de conocimiento visual elaborado a partir de una afinidad imagética operatoria que disloca las relaciones causalistas y las lógicas cronológicas del pensamiento occidental dominante. Así, la forma del atlas funcionaría en la clave de una lógica otra (respecto de las relaciones de las cosas, los espacios y el tiempo.), donde las imágenes toman posición para otorgar legibilidad a nuevas formas de organización del relato.

Didi-Huberman abre su “Atlas”⁸ recuperando la función del personaje homónimo, capital en la mitología griega. Atlas y su hermano Prometeo procuran subvertir un orden preestablecido: robarles el poder a los dioses del Olimpo para dárselo a los hombres. El castigo de los dioses fue proporcional al peso de su desafío: mientras Prometeo era sometido a la devoración de su hígado por parte de los buitres, Atlas fue condenado a sostener la bóveda celeste. Prometeo (en el Este) y Atlas en los confines del Oeste (Marruecos, Andalucía) pagan su culpa. Según el curador, sostener ese peso le hizo a Atlas adquirir virtudes en el borde de lo humano, “un conocimiento infranqueable y una sabiduría desesperante” (1). Dicho relato invita a pensar espacialmente el lugar del conocimiento: esa zona de borde donde se entrecruzan órdenes diversos y donde

lejano siglo XVI, nos adelantó que la suya era una obra que trataba “largamente del arte de marcar”. Se clausura, en fin, el milenio con otra noción del espacio y de las fronteras cubanas. Sospechando, acaso, que al quebrar el férreo contorno de la frontera insular se desestabiliza la dictadura de la historia sobre la geografía. Y se desestabiliza cualquier otra dictadura, desde el Estado autoritario de la isla hasta el poder oligárquico del exilio”

⁷ Nace en La Habana en 1970. Comienza su vida artística muy joven, haciendo fundamentalmente caricaturas y dibujos humorísticos, que publica en periódicos y revistas. Se gradúa de Historia del Arte en la Universidad de La Habana en 1982, y conjuga su labor plástica con la crítica de arte y la curaduría de exposiciones. Trabaja hasta 1990 para el Ministerio de Cultura de Cuba como especialista de arte plásticas. A partir de ese momento se dedica exclusivamente a su obra creativa.

A través del trabajo sobre la geografía insular, el artista reflexiona sobre el tema de lo nacional, donde parece sopesar con cuidado y a veces con nostalgia, las variantes que este sensible rasgo suscita en nuestra cultura, desde la sobrevaloración y el *Kitsch*, hasta la más acendrada concepción de nacionalidad.

⁸ La muestra tuvo lugar en el Museo Reina Sofía de Madrid y reunió a autores contemporáneos de diversa nacionalidad. El catálogo, firmado en su totalidad por Georges Didi-Huberman, recoge la exposición que, con Warburg y sus paneles móviles como *genius loci*, recorre obras y artistas que, desde la Primera Guerra Mundial a la actualidad, se han entregado a esa pulsión de archivo.

interviene lo político, lo estético, lo subjetivo. Allí, se ubica Atlas como metáfora de la escritura crítica: en la inflexión sobre el modo de habitar, transitar, circular, devenir y morir de los cuerpos en los territorios. Como un pensamiento que roza y se desliza –por cuerpos, territorios y fronteras– y trama imágenes, el pensamiento territorial se yergue en apetito de conocimiento y episteme transdisciplinar. Recordemos que Atlas “Fue precursor de astronautas y geógrafos, incluso algunos dicen que fue el primer filósofo. Dio su nombre a una cordillera (el Atlas), a uno océano (el Atlántico) y a una forma arquitectónica antropomórfica (el Atlante) que sirve como columna de soporte” (1).

El prólogo a la Antología, “Relatos y geopolítica” –escrito por los editores Juan Terranova y Enzo Maqueira–, traza una zona de diálogo entre tres nociones: escritura, política y territorio. El texto parte de una premisa condicional, si todo es una cuestión de modos de leer, cualquier texto podría concebirse como un cuento y –redoblando la apuesta– como cuento político. De este modo, la política como el relato y la geografía se vuelven territorios de exploración y construcción, desagregados de las ficciones épicas y de la idea de representatividad alegórica. Lejos de la pulsión mitificadora de otras ficciones –y pese también a la noción de representatividad y cartografía que supone una antología sobre región– estos relatos proporcionan una clave dislocada. Imaginan una región sesgada por la experiencia subjetiva, desprovista de vocación representativa y desagregada de contenidos teleológicos y sociológicos. Esa zona menor y precaria se concibe en términos de “épica de la intimidad, guerra de un solo hombre”. Ello equivale a afirmar que se trata de otra ficción espacial, o giro territorial que lleva implícita la operación de reconstrucción de la conciencia geográfica a partir de diferentes procesos de individuación y desindividuación. En este sentido, leídos en red, proporcionan, en tanto forma (estética), otra modulación de la experiencia de la territorialidad en el contexto de las culturas contemporáneas.

Me interesa pensar estos textos desde el guiño del prólogo, como un juego paradójico de una ficción encabalgada en las nociones de región y de política que, como todos sabemos, fueron clave en la construcción del canon de la literatura latinoamericana. “Queremos un cuento político” afirman con inobjetable énfasis, los editores. Esa perspectiva implica asumir múltiples dimensiones (lo ideológico, lo estético, lo discursivo). Además de afirmar lo obvio –todo producto lingüístico implica una dimensión social– Terranova y Maqueira avanzan en la construcción de una maquinaria ficcional y espacial que les permite resemantizar ambos términos, o mejor, repolitizar la escritura, a partir de pensar la idea de región. Si bien es verdad que no todos los textos pueden ser considerados, en sentido estricto, “políticos”, la opción por un mapa- atlas que proyecta un territorio ficcional donde se entrecruzan experiencias disímiles permitiría trazar un *territorio estriado* –hacer un montaje como diría Didi-Huberman– donde la política se hace “épica de la intimidad” y donde lo doméstico, lo íntimo se vuelve zona de entrecruzamientos de dimensiones colectivas. En ese vórtice, lo político proviene de la operación lectora que, al inscribirlos en una genealogía, puede repolitizarlos:

La genealogía del cuento político latinoamericano marca escenarios, personajes, tramas y una larga y, a veces, tediosa tradición. En esta antología, esa tradición que puede incluir la denuncia y la acidez, los abusos del Estado y su ulterior condena, el levantamiento político y la injusticia están presentes de forma evidente (9).

El territorio que proyecta el texto colectivo se imagina como “nuestra región” distintiva de “Nuestra América” (Martí), puente tendido a futuro, teleología y utopía religadora. Este “nosotros” interpela más bien un mapa de las ruinas del proyecto neoliberal fracasado. La herencia de la fragmentación y las sucesivas crisis en la región dibujan, aún dentro de sus heterogeneidades, un desierto que deja ver el atravesamiento de los fracasos políticos en las reconfiguraciones territoriales y subjetivas. Deja ver, además, el oxímoron corroído de la vida contemporánea, la guerra de un solo hombre. En esa épica individual, lo privado y lo público, lo político y lo íntimo dejan de configurarse como planos opuestos, para reelaborar una experiencia de lo *éxtimo*⁹ (Antelo, 2008: 30) que no solamente funciona astillando las fronteras del afuera y el adentro, lo humano o lo animal, sino, en conjunto, la episteme moderna.

Por otra parte, el espacio de repolitización que propone este texto, anacrónico o desfasado pocos años más tarde, permite percibir, no solamente los restos de otra pulsión utópica sino también los drásticos cambios de rumbo de la política regional.

Algunas palabras que parecían fuera del imaginario colectivo de nuestras naciones, hoy vuelven a pronunciarse: “Socialismo”, “distribución, justicia social” y “patria grande”. Y por primera vez en la historia de muchos países son banderas levantadas desde el poder (11).

La cita, inconfundiblemente fechada, permite trazar un linde y mirar ese mapa desde un contexto de la primera década de dos mil durante la cual no solamente la insularidad cubana parecía promover gestos de apertura al devenir continental sino también México o Puerto Rico como desplazados de la corriente “emancipatoria” dominante.¹⁰ Este escenario que la antología imagina como situación inédita respecto de cierta institucionalización regional de palabras que “parecían anacrónicas, y disposición de muchos países de liberarse de ataduras de los modelos de dominación” difícilmente hoy permitiría funcionar como marco de lectura territorial. Los procesos que se describen – crecimiento económico, de unidad frente cuestiones económicas, políticas, ideológicas, en definitiva el “nuevo impulso al viejo anhelo de hermandad latinoamericana” – no parece configurar –apenas un lustro más tarde– la experiencia geopolítica dominante. Antes bien, diríamos que América Latina observa con preocupación la derrota o debilitamiento de aquellos proyectos todavía posibles a inicios de los años dos mil. El texto de los editores reelabora un discurso en torno a la relación entre políticas públicas y subjetividad, en tal sentido se erige como otra mirada acerca de las dicotomías que enmarcan la experiencia moderna: lo individual y lo social, lo interior y lo exterior, la ficción y la realidad. En esta línea, trazan una red dentro de la cual a las propuestas, a las estrategias políticas les concierne cierto “modo narrativo”, “formas de contar ese flujo cotidiano que rara vez rescata la historia”.

⁹ “Este lugar ambivalente en el que afirmamos, alternativamente, que no somos animales pero tampoco nos comportamos como hombres del pasado, diseña una nueva condición que el psicoanálisis llamaría *extimidad*, un lugar simultáneamente externo-interno, metido en la cueva de lo propio pero abierto asimismo a la indefensión de la vida. En ese sitio-guion ni plenamente mimético, no totalmente mágico, sino ético, se esboza un más allá del sujeto y un más allá de lo moderno” (Antelo, 2008: 30)

¹⁰ “Del mismo modo hay países que viven realidades escindidas de la coyuntura: es el caso de México, con una política supeditada al poder creciente del narcotráfico; o de Puerto Rico cuya soberanía se encuentra en disputa más allá de lo cultural o económico. También está el caso de Cuba que afronta cierta apertura de un sistema que, al mismo tiempo que se abre al mundo, ya no parece tan ajeno al contexto histórico” (11)

Por último, proponen un texto concebido como mapa tridimensional que intersecta las ideas de comunidad, hipertexto e individualidad. La primera dimensión articula el espacio (nacional), las subjetividades y el relato. Se exterioriza en la forma de segmentación del texto donde los relatos se ordenan por país (actualizando un modo de nacionalismo), precedidos por una nota de presentación de autor –inequívocamente trazada desde la idea moderna de autoridad autoral– y criterio antológico. La propensión de toda antología a contribuir a la construcción de un canon (fuertemente anclado en la noción clásica de autor) funciona como remedo y a la vez como estrategia de ambigüación ya que, pese a que el texto introductorio ensaya una hipótesis disruptora de la noción de espacio (nacional) y sus vínculos con la escritura, su hechura formal lo contradice, reproduciendo la norma de elaboración de las antologías del pasado, su registro y economía formal. En una segunda dimensión, se diseña un mapa contaminado, hipertextual atravesado por otras cartografías locales y globales que actualizan el encadenamiento de lógicas diversas. Dicha hipertextualidad integraría los medios de comunicación gráficos, visuales, electrónicos, virtuales: diarios de cada ciudad, las redes sociales globales, wikipedia y g-mail. Incorpora otros estatutos de representación de lo real, otro registro de las imágenes, de lo sensible y lo inteligible de los territorios y sus vínculos adentro-afuera. Ya se trate de relatos gráficos o virtuales, ellos se yuxtaponen al mapa primero, configurando un atlas donde se cruzan los diarios de la ciudad, las redes sociales globales en su inscripción local y las versiones de wikipedia y g-mail. En esa trama, el dibujo expone las paradojas de la hiperconectividad y la incomunicación de un mundo saturado de discursos. En tercer término, el prólogo plantea la dimensión de los mapas de la individuación que integraría la dimensión estética e epistémica: el gusto y la capacidad de exploración como antídoto a la política de los consensos, vale decir al canon. Cabe agregar, entonces, que esta cartografía multidimensional expone su carácter de recorte abierto, provisional, incompleto. Se postula como una herramienta menor y como texto que reclama la complementariedad de otras lecturas y versiones, “una suerte de cápsula del tiempo donde quedarán encerrados los personajes que, desde el poder, trazaron su impronta en las ciudades de esta parte del mundo” (12).

Ficciones de la ínsula

El relato de Michel Encinosa Fú, “Aquí yace cualquier hombre”, narra el diálogo entre dos jóvenes artistas ante la inminente partida al exilio de uno de ellos. Dentro de un departamento de alguna ciudad cubana, La Habana muy probablemente, la conversación deriva en cuestiones diversas acerca del futuro de los artistas en una isla, sus complejos vínculos con la industria cultural transnacional, el presente individual y colectivo, el amor, el deseo y el cuerpo. El hilo invisible que une los diálogos es, sin embargo, la pregunta en torno a la decisión fundamental de vivir en la isla o marcharse al exilio. Articulado sobre un interrogante –a la vez político, existencial y vital–, el relato se construye como **distopía**, vale decir como metáfora de la dislocación –de la experiencia de extranjería de la contemporaneidad– y como ficción de la ausencia del lugar, en tanto que Patria (del “no hay tal lugar”, dispositivo a la vez antropológico, existencial o cultural). Si no es posible identificar un topos/locus, algún punto de referencia insoslayable desde donde situar la enunciación y la experiencia cultural, entonces, la condición de extranjería se instala como prerrequisito existencial, como criba discursiva entre este presente acéfalo y un extendido pasado de escrituras

situadas. En tal sentido, el relato problematiza la experiencia múltiple de la cancelación de utopías, así como no hay lugar al que llegar en los expandidos e inciertos territorios de la diáspora tampoco lo hay en la experiencia insular, en la experiencia de los quedados, los “sembrados” (Lage, 2013), en el “yacer” de cualquier hombre. Esa inmanencia intrascendente de los discursos utópicos es el (dis)valor que la ficción recorre, disloca y suspende.

El texto invita a ser leído a partir de tres ejes: a) la deconstrucción de la teleología insular y simultáneamente de la utopía diaspórica; b) el envés del mito, su parodización y dislocación (el relato deconstruye la función política de la parábola didáctico moralizante para sustituirla por otra función escritural, la del rastro); c) la dislocación y parodización de los espacios liminares que conectan lo sagrado con lo profano, espacios que, semióticamente, funcionan como lugares de intermediación de planos, los lugares del “entre” donde lo terrenal se vincula a la esfera celeste.

a. Deconstrucción de los relatos teleológicos

La operación de deconstrucción de la matriz territorial funciona en el relato sobre el modelo de la Teleología Insular y de la Teleología Revolucionaria. Por una parte, el primero de estos se articula a partir de la idea de isla como la matriz espacial por excelencia en la cultura occidental y como organizadora de la reflexión territorial al interior de la frondosa tradición literaria y teórica cuyo epicentro se encuentra en la poética y ensayística cubana de mediados del siglo XX (especialmente en el grupo Orígenes). Esa matriz insular relee la tradición (literaria, artística, intelectual y política) en la clave de la búsqueda del “mito que nos falta” y de la excepcionalidad isleña. El relato de base que el cuento de Encinosa Fu discute se configura en torno a la reapropiación/domesticación que realiza Cintio Vitier sobre la *poiesis lezamiana*¹¹ aproximándola y haciéndola legible para su anverso discursivo, la Teleología revolucionaria. El relato opera también sobre esta segunda matriz de la teleología territorial, un artificio que transforma la excepcional insular en modelo de organización política, social y cultural. La isla se convertiría, así, en el nuevo lugar del deseo político, en la utopía continental latinoamericana con la potencia imaginaria de relectura de la tradición y de construcción de presente y de futuro.

Si, como señalamos, la ínsula funciona en la tradición cubana como el espacio que condensa el imaginario territorial –en la medida en que se lo construye como el lugar simbólico que epitomiza las diversas zonas de la experiencia espacial: la relación de la tierra con el mar, de lo insular y lo continental, del límite, el confín, la relación entre lugar e imaginario– aparece asociada también a su contrarrelato desterritorializador: la experiencia de exilio. De modo relevante, dicha experiencia se condensa en la figura del “exislado” (Kraume, 2014: 320) como el epítome del encierro insular y al mismo tiempo del deseo de atravesamiento.¹² De este modo, la metáfora de la isla configura un

¹¹ Me refiero a la supresión de la visión hipertélica. y a la operación de disciplinamiento que construye Vitier respecto a una línea del pensamiento lezamiano que alimenta el discurso revolucionario, profético y teleológico funcional al nacionalismo posrevolucionario.

¹² (...)los ejemplos de Víctor Hugo y de Miguel de Unamuno muestran la íntima conexión que existe entre el modelo de la isla (entendida como lugar geográfico y como concepto cultural imaginario), por un lado y la noción de exilio, por el otro; relación enfatizada por Cris Bongie en su libro *Island and Exiles* (1998). Para este, la isla resulta el espacio más apropiado para el estudio del exilio, puesto que remite

paradigma del exilio, al decir de Kraume “La isla no es, por lo tanto, el lugar donde culmina el exilio, sino más bien la figura del exilio mismo” (223). De modo paralelo, si remite a la relación entre lugar físico e imaginario¹³ –al *u-topos* de Tomas Moro y su utopía narrada–, también representa el paradigma del **cuerpo-isla** señalado por Deleuze (1950), quien lee la insularidad como la dinámica de la soledad estructural del hombre. Su función se remite, entonces, a revelar al hombre su condición de isla desierta, una función que recoloca a la isla como espacio privilegiado para la literatura y el mito.

Volviendo al espacio cubano, desde mediados del siglo pasado dos matrices territoriales en torno a lo insular atravesaron la reflexión política y estética.¹⁴ Por una parte, la matriz de la teleología insular (origenista) y, por otra, la teleología revolucionaria. Aunque disidentes en varios aspectos, la operación Vitier ya señalada, produce una sutura imprescindible. Bajo el pacto nacionalista-revolucionario suprime el régimen hipertélico e hiperartístico de la poética del autor de *La expresión americana* (1957) para volverlo discurso protorevolucionario, profético y enclave perfecto de “ese sol del mundo moral” que vendría a inaugurar el movimiento 26 de julio. Al interior de la cultura cubana, el mito de la insularidad funciona como relato de base del discurso nacionalista al menos desde el texto inaugural de 1937, el *Coloquio con Juan Ramón Jiménez*, cuando en una ficcional escena urdida por Lezama Lima, ambos poetas conversan sobre la necesidad de construcción de la teleología insular a la que se abocaría el proyecto origenista en conjunto. En la base del relato, teleología e hipertelia se articulan en torno al “mito que nos falta” y a su necesidad de construcción: “(...) esas imágenes posibles con que parece divertirse Lezama, pero con las que en el fondo quiere penetrar, dentro de una sola resistencia, la poesía de la historia y la historia de la poesía” (Vitier, 1970: s/p)

El proceso de deconstrucción que elabora el relato de Encinosa Fú abisma esa pulsión teleológica y construye una ficción territorial como contrarrelato de la mítica isla donde “nacer allí es una fiesta innombrable”¹⁵ –en sus versiones de la casa del Alibi o el

simultáneamente a la totalidad, haciéndola metáfora perfecta de la unidad, y a la fragmentación al ponerla en el contexto de un todo siempre incompleto del cual es y no es parte. Así, la relación entre isla y exilio se presenta como íntima y ambigua – en el espacio insular no solo se vislumbra el exilio mismo, sino también la esperanza constante de sobrepasarlo (Cf Bongie, 1998:18) Es justo por esta estrecha relación entre isla y exilio que la isla represente el espacio literario por excelencia. Su cuestionabilidad fundamental, resultado precisamente de la distancia que mantiene con el mundo compacto de los continentes, requiere narraciones, relatos y fantasías que la hacían accesible y abarcable en toda su ambigüedad (Kraume, 2014: 320).

¹³ Esta tensión había sido explorada por Roberto Fernández Retamar en su *Caliban* (1971), la tensión entre realidad y ficción, entre imaginario espacial (que oscila en el movimiento de localizar y deslocalizar) y la experiencia situada: “(...) ya en 1516, Tomas Moro publica su *Utopía*, cuyas impresionantes similitudes con la isla de Cuba ha destacado, casi hasta el delirio Ezequiel Martínez Estrada. El caribe, por su parte, dará el caníbal, el antropófago, el hombre bestial situado irremediamente al margen de la civilización, y a quien es menester combatir a sangre y fuego. Ambas visiones están enos alejadas de lo que pudiera parecer a primera vista, constituyendo simplemente opciones del arsenal ideológico de la enérgica burguesía naciente. Francisco de Quevedo traducía *Utopía* como “no hay tal lugar”. (...) De más estar decir la irritación que produce en esos sostenedores de 2no hay tal lugar” la insolencia de que el lugar exista, y, como es natural, con las virtudes y defectos, no de un proyecto, sino de una genuina realidad” (Fernández Retamar, 2004: 24)

¹⁴ Para la profundización de este aspecto, reenvío al lector al prólogo que escribimos con Teresa Basile para el libro *Lezama Lima. Orígenes, revolución y después* (2013). También a Rojas, Ponte, Díaz.

¹⁵ Lezama, en el poema “Noche insular: jardines invisibles”, señala la propiedad espacial de la noche insular que según Vitier indica “el movimiento giratorio de avidez unitiva”: “ciudades giratorias, líquidos jardines verdinegros, /mar envolvente, violeta, luz apresada” (Lezama Lima, en: Vitier, 1970).

espacio de apertura al diálogo de la isla con todo el Occidente. El espacio insular es ahora una “Orilla amurallada, que no te deja cruzar tierra adentro. Como inmigrante ilegal en tu propia casa” (22). Así, la ínsula implica al mismo tiempo prisión, extranjería (exilio-insilio) e ilegalidad. De este modo la isla se configura como la versión del **insularismo carcelario**, ya que no solamente remite a imposibilidad de salida, al aislamiento, a la soledad sino también a una doble frontera –la orilla amurallada– que la vuelve extranjera, “inmigrante ilegal” en su territorio. Sin posibilidad de salida ni de entrada, el cuerpo exiliado (exislado) de la mujer en sus “maltratados treinta y pico”, es una “palmera deshinchada”, que no habita la isla, sino que agoniza en un desierto y en cuerpo-isla en remisión y deterioro.

De modo paralelo, el relato ficcionaliza la ausencia del anverso de aquella utopía: la del exilio. Para el imaginario del migrante, fracaso y la cancelación del proyecto de quien ha abandonado (o perdido) su carrera en la isla es casi idéntica a la visión de futuro en la metrópoli. La deslocalización de la obra en los centros a los que se emigra hace más aguda y trágica la conciencia de la pérdida de sentido y de frustración. Como efecto residual de un proceso más abarcador, este “fuera de contexto” hace visible el procedimiento de la industria cultural global¹⁶ que trasplanta sus productos, mientras la cultura local los fagocita y cancela los sentidos y la posibilidad de futuro:

-¿te llevas tus cosas? Proyectos, guiones y todo eso...

-¿para qué? No vale la pena- se puso a cazar hormigas en las rendijas entre las losas-. Nada de eso camina allá. Fuera de contexto. Es aquí donde debieron haber caminado (17).

El cuento de Encinosa Fú hace centro en la esterilidad de las vidas jóvenes, cuerpos que habitan un territorio que ha cancelado el futuro, encerrados en una isla que los ha desterrado. Habitan un mundo sin posibilidad de realización profesional –mera mercancía, el arte cooptado por el mercado o la burocracia estatal– ni personal (no es posible el amor, ni el sexo, ni la amistad). En ese espacio, los cuerpos envejecen tempranamente, en una materialidad áspera. Esos cuerpos-islas aparecen como un lugar propicio para la violencia y la destrucción donde la experiencia de los cuerpos gastados, impotentes se vuelve norma. La experiencia de la insularidad expone, entonces, no solamente el carácter de la soledad y precariedad humana sino también, el envés de la utopía insular: la doble experiencia geopolítica de la tragedia del vivir rodeado de agua por todas partes (Piñera) y la tragedia de la imposibilidad de salida. El futuro emerge solo como im-posibilidad de fuga, sin embargo, la misma utopía que articuló la pulsión transnacional de la revolución cubana a inicios de la década del 60, es la que vuelve como destino ineluctable a acabar con la vida de la joven. Como reelaborando la pulsión descolonizadora de las guerras de Vietnam y Angola –a las que Cuba no solamente apoyó desde el punto de vista ideológico sino militar y económicamente, además de cubrir con un informativo semanal del ICAIC (Instituto

¹⁶ El texto reconfigura el territorio de cultura de masas global, sin eludir los lugares comunes de la escena latinoamericana, como el gesto vanguardista (y político) de ataque con dardos a la fotografía de Bill Clinton. La cultura pop y rockera transnacionalizada está reapropiada en el relato y naturalizada bajo una forma de nuevo cosmopolitismo: “Lenon ya está junto a Jesucristo discutiendo sobre quién más famoso. Los Rollings son monjas. Hendrix y Morrison copulan con las parcas... ¿Quién se conecta ya a Rush, a Kansas o a Yes?” (15)

Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) los avances de esa guerra¹⁷ el relato se ordena sobre el espacio simbólico de los fetiches que confirman el altar postmoderno y kitsch de la protagonista.

Si dicha experiencia cultural se encuentra, por una parte, atravesada por tópicos literarios,¹⁸ esa configuración clásica aparece como territorio muerto, yermo, vaciado por la saturación de imágenes. Por otra parte, su anverso, las experiencias diaspóricas resultan socavadas de manera equivalente. De este modo, las dos hipótesis de atravesamiento de la condición insular vividas como experiencia histórica por los cubanos del último siglo están puestas bajo sospecha por el relato. El fracaso de las utopías de la internacionalización del proyecto político se escenifica junto a la imposibilidad de salida a través del proceso de las diásporas, que sobrevive atrapada en el exotismo funcional a las metrópolis culturales y económicas:

-Sensacional, visionaria e incisiva. La nueva puesta en escena de la realizadora cubana”- tosió- ¿Crees que metan lo de “realizadora cubana” en el exilio y toda esa mierda? (18)

Este juego de vínculos entre territorialidades diversas que entraman otro modo de relación intercultural, habilita la reificación de un nuevo imaginario territorial a partir de lógicas que rompen la clásica oposición centro-periferia para formular una forma de descentralización-concentración económica y deslocalización cultural. Barbero señala al respecto: “Lo que ahora está en juego no es la mayor difusión de los productos sino la rearticulación de las relaciones entre países mediante una descentralización que concentra el poder económico y una deslocalización que hibrida las culturas (Barbero, 1994: 17)

b. Reversión e inversión de la forma del mito

La operación ficcional se emparenta con el trabajo sobre el mito como forma estética que realizan otros cubanos en la diáspora. El ensayista Iván De la Nuez, en el marco del proyecto editorial y diaspórico, *Encuentro de la cultura cubana*¹⁹ (1996-2009), relee la relación entre el mito Caliban, la cultura insular y la experiencia de las diásporas. En “El destierro de Caliban” regresa al emblemático texto de Fernández Retamar (1971) para ubicarlo al interior de un proceso de reescritura insular que culmina en el año 1991, año en que se inicia la llamada “diáspora” cubana. De la Nuez explica en su ensayo la

¹⁷ El ICAIC fue creado en 1959 con el objetivo de promover la industria cinematográfica. Dirigido en sus inicios por Alfredo Guevara, actualmente tiene a su cargo la organización del Festival Internacional del Nuevo Cine latinoamericano. Lo integran varias instituciones ya que alberga tareas de doblaje y actividades de docencia. El Movimiento Nacional de Cine Aficionados, integrado por Raimundo Torres Díaz, Sergio Vitier García Marruz, Rolando Baute, Tomás Gutiérrez Alea entre muchos, creó la primera escuela de cinematografía de La Habana. El Noticiero ICAIC latinoamericano, ha considerado registro de la “Memoria del mundo” por la UNESCO y un primer conjunto de cintas que guardan aquellos emblemáticos noticieros han sido digitalizadas y restauradas en París durante 2013.

¹⁸ “Aspirar. Retener. Líneas de Loynaz sobre el espejo grande, con creyón labial.: voy a medirme el amor con una cinta de acero, una punta en la montaña, la otra ¡clávala en el viento!” (16).

¹⁹ La revista *Encuentro de la cultura cubana* fue fundada en Madrid en 2006 y se consolidó como un espacio de articulación de la diáspora cubana que contó con la colaboración de destacados escritores y artistas. Tuvo como directores a Manuel Díaz Martínez, Rafael Rojas y Antonio José Ponte. Las autoridades cubanas concibieron a esta publicación como parte de “la batalla cultural contra Cuba” (Para profundizar este debate, remito a un página oficial cubana: www.ecured.cu)

necesidad de los cubanos de expurgar el peso de los relatos, el mito y la teología para ensayar otros modos del pensamiento creativo. “Desde su transterritorialidad, los cubanos tienen hoy la posibilidad de vivir frente a la geografía. Comienza un punto en que el arte aparece como una geografía para circunnavegar, para entender ese punto delicado que es el saber estar en el planeta.” (De la Nuez, 1996: 140)

Si, como señalamos, el imaginario territorial de la ínsula está adherido paradójicamente al del exilio, el recorrido de los personajes míticos Ariel, Calibán, Próspero, Ulises y Aquiles expone ese vínculo. En el relato de Michel Encinosa Fú no se figurativiza el personaje simbólico de Caliban en tanto que barbarie monstruosa o espacio de identificación de lo insular latinoamericano, sino otro personaje que también religa a la isla con la diáspora: Aquiles. Ahora, desplazado del aura del héroe y de cualquier función la representativa, vuelve al relato como metáfora de paroxismo, del sinsentido y de la fugacidad de la vida. Rapidez, debilidad, tozudez “nadar y nadar sin alcanzar orillas” (22).

La transterritorialidad (Calomarde, 2012:40) se vuelve una estética y una política, la del rastro, una geografía ficcional que permite eludir el peso de los grandes relatos (la matriz teleológica) y tomar al imaginario espacial desde una nueva potencialidad creativa. Diáspora y envés de la trama calibánica se formulan, entonces, como una matriz, un recurso de las nuevas generaciones para romper con el peso agobiante de los mitos insulares. Ellas asumen la inutilidad de su lucha, como el Aquiles de la protagonista del relato, abandonan la gran batalla, reniegan de la teleología y la utopía, y se lanzan al mar con el único propósito de sobrevivir y, tal vez, dejar así algún rastro: “en el envés de la trama Calibán percatado de la inutilidad de su lucha (maldecir) opta por abandonar la ínsula y atraviesa el océano para explorar, sobrevivir dejando algún rastro en el mar” (De la Nuez: 142). La imagen del rastro –como toda huella acuática, casi inexistente– reniega del arquetipo a la larga carga fatalista y colonizada, “de un bárbaro que hace de la rebeldía una condición más que una estrategia”. En tal sentido, el gesto de abandonar, la isla, la teleología, por el de explorar y sobrevivir, implica inscribir la subjetividad en un territorio donde predomina lo abierto, lo incierto, donde cabe lo inesperado, el giro, y, finalmente, la dislocación del relato.

De modo que, haciendo sistema con esa operación de reversión del mito ensayado por los intelectuales de la diáspora cubana, el texto de Encinosa Fú reescribe el mito de Aquiles. Renegando de la carga fatalista del mito, lo inserta en otro relato que inscribe una huella: la forma estética de un modo de pensar el mundo y la propia subjetividad. En dicha forma, se religan dos mitos (Caliban- Aquiles) que, al enlazarse, producen su mutua cancelación como dispositivo onmiexplicativo y expurgan la carga didáctico-moralizante con las que se construyó la trama cultural. Vuelve, en su carácter lúdico, como ficción – “pura” literatura–; como el más serio de los juegos pero juego al fin, pensaba a Borges.

En el diálogo de los personajes se lee:

-Bueno, tú misma elegiste la vida de Aquiles.

-Sí, igual de corta pero con la única gloria del intento, de la tozudez, de nadar y nadar sin alcanzar orillas” (22)

Es el envés de otra trama, la del relato heroico de Aquiles cuya única heroicidad (o mejor, tozudez y voluntarismo) consiste en el gesto de nadar sin posibilidad de alcanzar un lugar: No hay Ítaca, no hay orilla posible a donde llegar.

c. Dislocación y parodización de los espacios liminales

Ciertos espacios de alta condensación simbólica funcionan como epicentros del relato: el altar, la tumba y la función del epitafio. Se trata de lugares y discursos considerados por la cultura occidental como liminales, en tanto que espacio-médium y espacio-apertura al régimen celestial, trascendental o místico. La tumba, el altar, configuran esos lugares donde vida y muerte se reúnen merced a la convocatoria de un régimen del entre, del atravesamiento y la inestabilidad. Connotan contenidos diversos: religiosos, paganos, culturales. Esos lugares aparecen dislocados y parodiados en el relato. En primer lugar, reemplazan a las figuras y objetos de adoración que los prefigurarían por fósiles o restos: “Todos tenemos un altar, aun los que creen no tenerlo. En su caso era un *secrétaire* repleto de trastes y basuras. Casi todos nuestros altares son así” (16). La desacralización de esos lugares a través del procedimiento de sustitución de objetos de culto por restos de botellas, latas y trastos viejos modula un punto de fuga cuya función se define en el vaciamiento del mito de base: la isla mítica de la revolución y el emblema de lo paradisíaco de la tierra americana.

Sin embargo, uno de esos objetos, condensa sentidos contradictorios, es fósil y también potencia de muerte. No solamente remite a la ruina, al resto-residuo de otra cosa que fue y que ya no es, sino que conserva su costado más oscuro, la pulsión de muerte y potencial de destrucción. La granada que el narrador entrega como presente a su amiga, y que ella deposita como souvenir en el altar barroco, será el objeto que le provocará la muerte y que se depositará, finalmente, en la tumba improvisada por trastos y latas viejas. El recorrido de la granada expone paródica –y trágicamente– la parábola de la utopía internacionalista de la revolución cubana. De la revolución nacional a la gesta insurreccional transnacionalizada, la épica produce su propio desvío hacia la deriva de la implosión, la autodestrucción ya la muerte sórdida y absurda. Los objetos (la granada, pero también los posters y fetiches de íconos musicales), dislocados de su funcionalidad, se rearticulan a otra lógica, una lógica degradada y absurda como los rituales profanos a los que convocan esos “lugares de culto”. Altar-granada-tumba, tres imágenes encadenadas reenvían al espacio sagrado del altar, ahora travestido en cachivache posmoderno. Ese espacio reúne materiales y objetos diversos, entre ellos la granada, y la memoria de Angola. De este modo, altar y tumba, los lugares que conectan lo humano con la trascendencia, la vida con la muerte, se religan a partir de un dispositivo de destrucción. En esa operación, se deslee paródicamente la ilusión transnacionalista de la revolución cubana. El narrador tras advertir la explosión que acaba con la vida de su amiga, hurga en un contenedor de basura:

Me puse a rebuscar, y saqué latas de coca-cola, Cristal, Heineken y Bucanero. Hice una pirámide en la acera, y le solté cuatro rasps y raspaduras a un niño que pasó corriendo y por poco me tumba. Cogí una piedra y rayé la acera; “Aquí yace... (16).

El epitafio, cuya función consiste en nombrar para singularizar, no reinscribe el nombre; es, en cambio, el rastro de un hombre cualquiera, un hombre sin nombre. De este modo, la paródica inscripción sepulcral juega a desplazar la herencia fatalista del nacionalismo que equivaldría a inscribir una vida y una muerte en una familia y en una patria. Borra, inclusive, el rastro del nombre propio como una superlativa estrategia de desindividuación en el corazón de la escena final, la escena anónima de la muerte. La

ausencia de nombre propio en el epitafio y en el relato asocia paródicamente la anonimidad a la ignominia.

La granada se convierte en fetiche que trivializa la batalla revolucionaria para tornarla artefacto kitsch, parodia de su sentido heroico y trágico. En el altar posmoderno, en el pastiche que cancela sentidos, se reúnen, paródicamente, el maquillaje y la granada, en un ritual neobarroco y fútil. El obsoleto artefacto, como una humorada trágica, servirá de dispositivo de detonación y muerte.

De los cuerpos heroicos, de la utopía transnacionalizadora, que había imaginado a la isla como paradigma político de descolonización a la experiencia de la migración contemporánea que abduce, aniquila a través de la construcción de formas prostitución cultural.

-Cambia de antena. Ya tuvimos a las Spice Girls y a Matallica. *Natural Born Killers* en vez de *Easy Rider*, *The Wall* y *Hair*. Espiral de desarrollo, selección de especies, evolución, dialéctica. Mercadotecnia básica para neonatos culturales.

-Y un pito- rezongó, mordiéndose las uñas, y mirando con los ojos entrecerrados un afiche de Portocarrero.

-Ok. Entonces “Fresa y chocolate segunda parte: El retorno de la Jedi”. También puedes limpiarte el culo con los pasajes y seguir rompiéndote la frente con el muro (16)

En síntesis, el relato se ofrece como la contracara de la teleología insular que, por un lado, configura una Cuba amurallada –el topos sin telos– al tiempo que focaliza en la experiencia de las orillas, las balsas, la fuga. Vale decir que si, en un sentido, el texto pone en escena una experiencia de la territorialidad clausurada (como cárcel geopolítica y cultural)²⁰; por otro, la yuxtapone a una territorialidad en fuga, diseminada, que invoca las experiencias del éxodo, la diáspora, el exilio. La isla, como el lugar de la casa

²⁰ Es interesante poner en relación esas formas dislocadas de la territorialidad que propone la ficción (cárcel, isla, muralla, piquete, coto) con los debates contemporáneos en torno a comunidad y territorio. En especial, me interesa la noción de comunidades inoperantes de Nancy (2001), ya que la noción de *comunidad desobrada* (*comunidad inoperante*) expone la crítica del mito comunitarista e imagina las posibilidades de otra forma de comunidad, en cuanto "apertura" originaria de todo existir es al fin "irrepresentable", puesto que por principio hay algo "fuera" o "más allá". No hay representación común ("representaciones colectivas") ni hay representación (legítima) de lo común. Dos sujetos que co-existen se representa cada uno esta coexistencia y no tiene sentido querer hacer valer una sola como la única válida o intentar formular una meta-representación. Por ende, en tanto la existencia es de modo necesario, coexistencia, no podemos tener de ella más que una representación incompleta. No hay dueño del sentido. Existir, coexistir es estar expuesto a un desgaste, a una pérdida (incluso económica). Esposito (2007) también ha aportado en este debate, al remitirse a otro origen de la palabra *communitas* (comunidad). Según su lectura, su raíz se encuentra en la palabra (latina) *munus* que significa "don", "tarea". Así, lo *com-munus* implica que la tarea se comparte entre varios. Vale decir, la comunidad no es del orden del ser sino del *hacer*; de alguna forma, induce a crear. Implicaría, así, un elemento contingente, irreductible o irrepresentable en la comunidad, una posibilidad peligrosa, ya que la comunidad (Bataille) supone una condición de cuestionamiento del sí mismo. Es una aventura y un riesgo. En consecuencia, comunidad implicaría no la oposición a *sociedad* sino a *inmunidad*. El ideal contrapuesto al comunitarista, no es el individualismo sino el "aislamiento", y más aún, la asepsia. Sin embargo, la paradoja de la condición humana, es que los peligros son iguales en la inmunidad y en la comunidad. La "inmunización", la obsesiva preservación y aseguramiento de la "salud" y de la "vida" puede llegar (quizá sea su ideal) al límite de la muerte: la única forma de estar limpio completamente. Vivir, convivir, coexistir implica riesgos, principalmente, el riesgo del *contagio*.

del Alibi es la “orilla amurallada”, que cancela toda utopía, e inventa una nueva forma de la ficción:

Se trata de una literatura que cuenta historias futuristas, tecnológicas, globales o personales porque se produce desde nuevas comunidades conectadas e intercambiables, que ya no se piensan como aisladas o excepcionales. Hay una temporalidad nueva (...). Una temporalidad llamada “siglo XXI” o “generación año cero”, al decir de [Orlando Luis Pardo Lazo](#), que absorbe los viejos contenidos territoriales que se atribuían a términos como “la isla”, “el exilio”, “la nación” o “la diáspora” (Rojas, 2014).

Ficciones territoriales de la pampa: “El Piquete” de Hernán Vanoli

“El mal de la Argentina es la extensión” (Sarmiento, 1845)

El relato de Hernán Vanoli narra las peripecias de un ex profesor de la UBA, ahora desocupado, quien realiza una expedición a la Patagonia junto a un grupo de extranjeros con el objetivo de llevar a cabo una experiencia turístico-deportiva en un coto de caza. Mientras el contexto de base configura el conflicto entre gobierno y campo por las retenciones de la soja,²¹ los viajeros se encuentran sorpresivamente con un piquete en la ruta que interrumpe su camino. A partir de ese momento, se suceden una serie de episodios entre criminales y pesadillescos, incluida la mordedura de un puma a una joven y la carrera desesperada de los personajes por llegar al hospital más cercano para recibir atención médica. La moderna camioneta que transporta a los turistas, heridos y guías intenta infructuosamente atravesar el piquete. En medio de los disparos, la carrera concluye en el vuelco del automóvil.

A lo largo de esta deriva, el relato escenifica una sucesión de disputas espaciales y de imaginarios territoriales en tensión. Dichas disputas se construyen en diferentes registros: relatos míticos, leyendas, relatos literarios, letras de canciones, discursividad mediática, entre otros. El discurso del diario *La Nación* (“órgano de la oligarquía”)

²¹ El denominado conflicto Gobierno-campo consistió en un paro agropecuario, lock out y bloqueo de rutas en Argentina durante el año 2008. Fue un extenso conflicto en el que cuatro organizaciones del sector empresario de la producción agro-ganadera en la Argentina (Sociedad Rural Argentina, Confederaciones Rurales Argentinas, CONINAGRO y Federación Agraria Argentina), tomaron medidas de acción directa contra la Resolución n° 125/2008 del Ministro de Economía Martín Lousteau, durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, que establecía un sistema móvil para las retenciones impositivas a la soja, el trigo y el maíz. La medida de fuerza se extendió por 129 días, desde el 11 de marzo hasta el 18 de julio de 2008. Al conflicto se le sumó un paro de los empresarios transportistas con bloqueo de rutas, que agravó la situación y el abastecimiento de las ciudades. El proceso tuvo una alta politización y el oficialismo denunció que tenía fines “golpistas”, mientras que los organizadores de la medida negaron terminantemente que existiera esa intención.

Durante el conflicto se produjo la renuncia de Martín Lousteau, autor de las medidas cuestionadas por los ruralistas. El 17 de junio de 2008, la presidenta, envió al Congreso un proyecto de ley sobre las retenciones a las exportaciones de granos y las compensaciones a los pequeños productores, con el fin de que sea el Poder Legislativo el que resuelva en definitiva la situación. Luego de ser aprobado por la Cámara de Diputados, el proyecto tuvo una votación empatada en la Cámara de Senadores, razón por la cual debió desempatar el Vicepresidente de la Nación, Julio Cobos, quien lo hizo negativamente en la madrugada del 17 de julio de 2008. Al día siguiente, la Presidenta de la Nación ordenó dejar sin efecto la Resolución 125/08.1

En octubre de 2008, las patronales declararon un nuevo paro por seis días con cortes parciales de rutas en caso de ser necesario, esta vez para reclamar la completa anulación de las retenciones a la exportación.

adquiere una presencia inconfundible en el cuento, en la medida en que construye una versión acerca del conflicto gobierno y campo, una mirada que el relato, en su polifonía, interpela. De modo que el efecto estético y político que produce la yuxtaposición de versiones encontradas es el de forjar un abigarrado friso de territorialidades donde se dirimen cosmovisiones, proyectos políticos e intereses sectoriales, casi siempre antagonicos

Como matriz territorial, en la base de este relato funciona el proceso de deconstrucción del paradigma civilización barbarie, clave del proyecto modernizador decimonónico. Sin embargo, no resulta el único modelo interrogado, antes bien funciona yuxtapuesto a otros programas de significativa incidencia en el diseño histórico de las políticas territoriales de la región: el desarrollismo, el proyecto de “reorganización nacional” (eufemismo para la dictadura de 1976-1983) y fundamentalmente la utopía neoliberal de la década del noventa con sus sueños de globalidad e hiperconectividad. Atravesados por la isotopía del fracaso, dichos programas forjan una parábola perfecta desde el desierto construido discursivamente por el *Facundo* a la devastación del presente –otro modo de designar a la tierra inerte. Si de algunos de esos proyectos apenas sobreviven jirones desgarrados en objetos o dibujos, otros (el proyecto sarmientino tanto como el proyecto liderado por Carlos Menem) definen –continúan delimitando– una cartografía que atraviesa la experiencia de los sujetos que la habitan.

Casi todos los acontecimientos suceden en la “ruta de la muerte”. La ruta, si por un lado resulta una especie de “no lugar” (Auge), en términos de lugar de paso, de pura circulación, carente de coordenadas localizadoras de la experiencia; por otra, hace visible las operaciones de relocalización de los sujetos que –resituando los altares que recuerdan cada una de las muertes por accidentes automovilísticos– se reapropian del espacio. Como si la oposición entre la experiencia de desterritorialización (Deleuze) que supone el tránsito veloz por una ruta y la pausa –la demarcación reterritorializadora de tumbas y altares para recordar a los muertos (Escobar, 2010) – no fuera suficiente, el relato yuxtapone otra operación de reapropiación territorial: la del piquete, en tanto que performance que pone en acto diferentes sentidos de la legitimidad, la propiedad, la pertenencia y la comunidad.

Por otra parte, la experiencia territorial que permea la ficción es la del oxímoron ya que, por un lado, la experiencia del territorio se dirige en imágenes de despojo, peligro, abandono, atraso, anomia y por otra, se superpone a la presencia de automóviles modernos y veloces y prácticas transnacionalizadas de habitar el espacio, como el turismo, la ecología, el deporte y las políticas de inversión global en el territorio local. En esta constelación, las ficciones espaciales que construye el texto son la Patagonia o Pampa, la ruta, el piquete y el coto de caza. De ninguna manera se trata de espacios independientes sino de lugares contiguos, interdependientes, así como tampoco se trata de pura naturaleza sino de experiencias sobre espacios de factura humana. Sobre el territorio imaginado (producto de una invención) como Pampa o Patagonia, se superponen los (ostensibles) artificios: la ruta, el piquete o el coto de caza, las parcelas que introducen una micropolítica y un microrrelato al conjunto del texto.

En un sentido, y volviendo al título de la antología, podríamos pensar que el texto se propone como otra vuelta de tuerca al realismo regionalista desde una mirada desde y sobre la contemporaneidad. Esa perspectiva vuelve sobre las imágenes forjadas por la tradición para exponer su cara ficcional. Por los intersticios de la ficción se cuelan los discursos realistas para mostrar su precariedad. Es posible, entonces, concebir esa forma

del realismo en términos de “realismo agrietado”²² (Drucaroff, 2007:130) en tanto que estética que interroga los modos de construcción de la realidad territorial y su carácter ficcional.

a. Patagonia, territorio en disputa

“El desierto, inconmensurable, abierto, y misterioso a sus pies se extiende...” (Echeverría, 2003:3)

La Pampa, como espacio simbólico o límite geopolítico, configura la puerta de acceso a la Patagonia argentina. Los hechos narrados en el relato de Vanoli se ubican precisamente en ese difuso borde de un pueblo pampeano –General Acha– es decir, en la puerta de acceso al “desierto”. Para algunos usos, Pampa o Patagonia pueden funcionar de manera más o menos análoga, como en el caso del relato en cuestión donde es precisamente, esa indefinición y ambigüedad lo que marca su tono y los porosos bordes de su cartografía. La ambigüedad se torna aquí un dispositivo estético para nombrar lo indómito y, muchas veces, lo innominable de la frontera.

La territorialidad patagónica o pampeana concebida como ficción espacial ha cobrado diversas formas en la cultura argentina. Sin lugar a dudas, su potencia imaginaria, condensada en una larga tradición que parte de los viajeros extranjeros y que se reescribe a lo largo de los siglos XIX, XX y lo que va del XXI, ha permitido rearticular diversos órdenes y afirmar ciertos contenidos que fusionan lo identitario (argentino o americano), lo político (las estrategias de inclusión y exclusión dentro del proyecto común, las estrategias de urbanización y colonización cultural), lo simbólico y las prácticas de racionalización y mensura de los espacios nacionales que quedan por fuera del orden urbano. En función de dichas marcas ha sido reinventado en diversas ocasiones y en estrecha vinculación con el programa ideológico en curso. Basta con recorrer sumariamente esos cortes para advertir que para el proyecto político cultural decimonónico de las élites letradas y criollas, la Patagonia estuvo configurada como desierto, el espacio físico y simbólico donde reside la barbarie, el indio, la anomia; un espacio sobre el que era necesario cartografiar una prospectiva con la finalidad de producir la borrada de sus oprobiosas marcas de atraso y la asimilación a los códigos de la modernidad civilizada. A fines del siglo siguiente, en el marco del proyecto neoliberal de la década del 90, la Patagonia se configura como el territorio del deseo neoliberal, el espacio se compartimenta imaginariamente en parques naturales aptos para turismo ecológico, en estancias exóticas y se objetiva en parcelas sujetas a la demanda de los intereses multinacionales (el mito Benetton), un proceso que culmina en una reconfiguración del estatuto desértico, ahora ya no como tierra virgen e inexplorada, sino en los términos de tierra devastada:

Por ambos lados, pastizales y yuyos se agitan con la fuerza de un chorrito de fuente enferma. Amarillos casi blancos, pelos de vieja que acarician el suelo de arenisca, suelo de desierto, piedras sin formas que ni siquiera sirven para

²² Drucaroff lo define del siguiente modo: “Con importantes excepciones, la estética predominante [de la nueva narrativa argentina] discute el realismo. [...] Pero casi siempre se trata de un no realismo con grietas realistas, o de un realismo agrietado. En diferentes grados, en la escritura siempre hay algo que contradice las certezas del realismo: a veces remite a lo fantástico (...), otras al expresionismo, el esperpento, la desmesura... (130).

hacer sapito porque no hay agua en la ruta de la muerte. Tampoco hay carteles ni alambrado. Solo autos viejos, un Falcón, un Fairline verde oxidado, sobre el capot un cráneo de vaca carcomido por el sol. Y altares. De piedra o de lata, hechos por algún familiar de los que chocaron (175)

Si este territorio se configura, entonces, como el desierto imaginado por el proyecto decimonónico, entretanto que como un territorio del deseo en los sueños proyectados por los intereses multinacionales en los 90, este deseo ha tenido un correlato histórico en las políticas de segmentación del espacio, gracias a las cuales, al menos en una parte significativa, la enorme extensión se compartimentó en cotos para el consumo turístico global. Este espacio montado sobre la desmesura (lo “inconmensurable, abierto y misterioso” del poema echeverriano) y la mensura es el lugar, el oxímoron, que ficcionaliza el relato. Como una tierra fantasmática, hecha sobre el exceso, la contradicción y el espanto, es un espacio donde la muerte impregna la experiencia territorial. Esa territorialidad viscosa se compone de pueblos (General Acha) a los que “la ruta de la muerte atraviesa como una guillotina”. Además, el oxímoron constituye una operación estética que profundiza su irreductible “irrealidad”: los emblemáticos automóviles de la dictadura de los años 70 (el Falcon verde) hacen visible no solo su anacronismo sino también su condición de registro de la “banalidad del mal” (Arendt), en esa inercia casi ignorante de su devenir merced a la cual atraviesan incólumes treinta años de historia y dolor. Dicha experiencia fantasmática se yuxtapone a otra, la de la decadencia del presente modulada a través de los accidentes viales en rutas precarias en las que conviven automóviles modernos y lujosos con los vetustos sustitutos de la infamia militar.

Señala el narrador acerca del auto de su hermano Damián: “El auto lo compró hace unos meses vía un plan del gobierno para fomentar la industria, el consumo y la felicidad del pueblo” (176). De este modo vuelve a otra de las contradicciones de la clase política que se hace ostensible en el diseño espacial. En el imaginario social y en el discurso de las élites gobernantes, la movilidad social ascendente se materializa en términos de acceso a bienes de consumo, principalmente, a los modernos automóviles cuya potencia simbólica radica en la capacidad de estimular la industria local (automotriz) y favorecer el aumento de la fuente laboral, al tiempo de otorgar a los ciudadanos la ficción, relativamente sencilla y rápida, de gratificación personal y familiar y consecución de metas económicas.

Sin embargo, esa pulsión de modernidad y ascenso entra en colisión con el desfinanciamiento de las rutas nacionales y provinciales, cuya precariedad y abandono provocan no solamente las cotidianas tragedias, que las dejan regadas de cadáveres y altares, sino la experiencia de temporalidades desiguales y contradictorias que no pueden sino ser un territorio fértil para la catástrofe.

Mi brazo crispado me recuerda esos cientos de brazos casi lampiños, sin reloj, manos transpiradas y laxas que en un acto reflejo volantean con estupor y con torpeza, drogadas de culpa. No es romántico. En un segundo estás dentro de trompo de la muerte, un espiral vértigo donde en el centro espera un camión Iveco de fabricación nacional, o un Toyota Corolla que paseaba la dignidad y la adrenalina de un jubilado del Ministerio de Economía (175)

La contradicción es la marca que vuelve una y otra vez al diseño territorial. Por un lado, la promesa de riqueza que la Pampa (vestigio debilitado del granero del mundo) atesora en su neo-versión de patria sojera, y por otra, la muerte, el despojo: “De regreso, di la vuelta para ver el amanecer sobre el horizonte de miles y miles de dólares en hectáreas sojeras regadas de animales condenados a muerte” (184)

El “realismo agrietado” del relato produce no un paisaje, en tanto escenario, sino una geografía indiscernible y vivaz, que discute los límites y los accidentes del espacio. En este sentido, lo torna *ficción territorial*. Por otro lado, esa ficcionalidad hace ostensible su condición de artificio, una condición que el territorio comparte con la hechura ficcional. La porosidad de los relatos contradice el carácter de verdad de cada uno de ellos y borra las fronteras entre los cuentos fantásticos y los cuentos realistas, entre la observación y la imaginación:

(...) nuestras ideas más estúpidas e irrealizables. Que incluían una larguísima escena de combate entre el ejército de sicarios de un magnate en telecomunicaciones australiano y el ejército de sicarios de un grupo internacional dedicado a la minería a cielo abierto, interrumpida por un ejército de aborígenes zombies sin orejas, o mejor dicho con las orejas cortadas por el largo sable del ejército argentino, o por sus propias hachas de pudiera en un desesperado y marchito intento por salvar sus vidas. Los pobladores originarios de la Patagonia se levantaban s de sus tumbas para armarse y alimentarse de carne blanca antes de avanzar sobre Buenos Aires, aunque la estatua del General Roca que adorna al corazón político del país había sido reemplazada por la de Facundo Quiroga hacía mucho tiempo (177).

Sobre esa territorialidad caótica, se continúan librando antiguas y nuevas batallas. La invención de la Patagonia se construye como un campo de tensiones que escenifica la puja entre diferentes nacionalismos, además del verticalismo, la violencia y arbitrariedad con que se forjaron esas ficciones territoriales: “Tus historias, toda tu basura sobre el campo y los granjeros argentinos son conversaciones de niñas, dijo Randy, y tú eres un izquierdoso que no ama su país” (190).

La imagen del desierto también funciona como un arcón, es el texto que guarda (saturadas) las memorias de la violencia (la campaña desierto, las dictaduras, la guerra de Malvinas), y es por ello que puede producir la parodia de los nacionalismos – “Ustedes tienen un gran país, me dijo, ustedes tienen todo lo que un gran país necesita tener: ustedes tienen campo y el campo es la sangre del planeta”(190) –, y de la condición de apátridas de la contemporaneidad, al producir el reemplazo de la experiencia fáctica de tierra por la experiencia de una virtualidad sin fronteras – “Deberías haber ido a las Falklands, me dijo Randy mientras encendía uno de mis cigarrillos. Deberías haber viajado por tu país, pero piensas que tu país no vale la pena y que Internet sí” (190).

b. El Coto de caza

Este espacio funciona a la manera de un dispositivo territorial que introduce un hiato en la planicie casi ilimitada de la pampa. Al interior de ese paréntesis rigen modelos y lógicas transnacionales donde la legalidad y la ilegalidad se alían en la configuración de

un espacio posnacional que contradice las reglas de la política local, la soberanía y la comunidad. Domina la escena, las dinámicas del turismo internacional, la mercantilización y las experiencias de extranjería. Por otra parte, pone en escena una serie de narrativas que se contrarían entre sí, como las luchas ecológicas y el deporte. Por otra parte, demarcado y controlado, el diseño hace ostensible su carácter ficcional, o mejor de ficción cibernética devenida del exceso de internet y de sus efectos des-realizantes.²³ Al interior del coto se replican, como en una maqueta, las segmentaciones de la vida social, el confort para algunos, la austeridad para otros, haciendo visible su cualidad no natural sino artificial: “Los cazadores vivían en un complejo rectangular y pintado de gris, con molduras en verde agua y carpintería de metal alemana llena de propiedad térmicas” (180). El coto genera réditos económicos, es una “inversión” que proyecta un reducido futuro financiero, que, sin embargo, hace posible la supervivencia fuera de temporada (180). Es un lugar de paso, algo “falso”, aunque con reglas propias, una artificialidad que funciona como la caja de resonancia de las lógicas territoriales de la economía:

Los depredadores y habían salido de caza y mi hermano y Trini se iban a cenar a General Acha, al necesario restaurante gourmet proto-neoyorquino que hay en cada pueblo medianamente floreciente con la soja, el turismo, la minería, la exportación desenfrenada de combustibles o las cuatro cosas combinadas (183)

Allí se yuxtaponen historias de saqueos, muerte y exterminio, historias que nadie quiere recordar y que fisuran el territorio. El coto de caza, entonces, se dibuja como territorio montado en el espacio local para consumo global, un artificio que deja permear las voces del pasado, las batallas por la legitimidad de su posesión, por la delimitación de sus fronteras. Las lógicas del mercado económico global y la del turismo deportivo transnacional se rearticulan al interior de un mundo que se reterritorializa en las luchas cotidianas de sus moradores y visitantes:

Según Ordóñez en la época de la Conquista del Desierto la zona donde estaba la estancia era una especie de cementerio Tehuelche, donde muchas veces los pumas hambrientos venían a disputarle la carroña a los perros cimarrones (...) en ese viejo cementerio donde la muerte se reconciliaba con la vida (188).

c. El Piquete

El piquete escenifica, como señalamos, la principal batalla territorial por la apropiación del espacio de parte de sectores en pugna, cuyos principales actores están representados por los chacareros, los automovilistas, el estado y los turistas. Los sucesivos y simultáneos cortes de ruta que se llevaron a cabo en la Argentina de finales de la década en protesta por la política kirchnerista en la cuestión de las retenciones agropecuarias, construyen una forma de la demanda que consistió en la apropiación provisoria del espacio común, especialmente las rutas nacionales. El cuento estetiza la

²³ “(...) teníamos ideas, una gran capacidad de dispersión, heredada de largas horas en Internet, y elucubrábamos con la ligera euforia que nos producía estar cerca de nuestro destino, el coto de caza La Tranquera” (176).

disputa a partir de los documentos de la época, de los decires de las clases medias y de la clase política y produce la despolitización del sentido original del piquete y de su teleología. Si el corte de ruta que “inventan” los desocupados –actores urgidos por una forma de visibilidad en la contienda–, es reapropiado en el presente del relato por sectores heterogéneos que componen la cultura y la economía agropecuarias. La hipocresía de los actos y palabras de los piqueteros, la posesión de autos modernos, y su gestualidad (sentados cómodamente en el piquete) los vuelve personajes pintorescos y paródicos, acomodaticios y triviales:

Básicamente su versión (se refiere al periódico *La Nación*) era que los cortadores de ruta eran pequeños emprendedores entusiastas, leales a la esencia del país, y que las retenciones sobre las exportaciones de soja eran un ejército leonino de atropello por parte de un gobierno expoliador y guerrillero, enriquecido gracias a poco honrosos contubernios con las grandes exportadoras de granos (182).

La violencia y crimen dominan la escena y configuran espacios de carácter privado que conduce, en el texto, a la pérdida de la potencia política del piquete como protesta social. El nudo del conflicto se desplaza de lo social a lo criminal, para concluir no solamente centrado el problema en un incidente aleatorio sino diseñando un espacio de trasgresión e ilegalidad donde funcionan otras normas, o mejor, donde se confunden diversas normas. Ni los piqueteros resultan los sujetos subalternizados del relato nacionalista ni la escena responde a los patrones de la épica social. La hibridez del piquete se reduce a “tres camionetas, un Citroen C4, un ciclomotor, una fogata y cuatro tipos que jugaban a las cartas en unas reposeras amarillas mientras otros repartían volantes a los automovilísticos resignados que hacían fila” (194).

Lo más relevante de esta operación es, sin dudas, su precariedad, (a)politicidad y capacidad para poner en escena intereses y visiones opuestas acerca del espacio. La toma del espacio público altera la vida de individuos que nada tienen en común. La contienda, invade, monta otra ley (privada o sectorial) sobre el espacio común, ellos deciden quién circula, cómo y cuándo, son sus dueños provisorios. En estos juegos, se escenifican nociones diversas de propiedad/legitimidad y al entrar en colisión los derechos/intereses opuestos (el reclamo por atención médica o por políticas económicas), la respuesta estética será la violencia. El piquete es, entonces, el lugar condensado de la conflictividad social, allí se resumen la historia, el presente y el futuro común y es, al tiempo, una estrategia de relocalización que se libra en el espacio y que hace del él, un instrumento, un escenario y un *telos*.

d. La ruta de la muerte

Casi todos los acontecimientos del relato (el piquete, el accidente, los enfrentamientos) suceden en la “ruta de la muerte”, un espacio liminar, contradictorio, lugar de puro tránsito, rasgos que lo convertirían de cierto modo en un “no lugar”, un espacio librado de las marcas visibles de apropiación y subjetivación. Sin embargo, ese puro tránsito sufrirá una serie de reapropiaciones que modificará su signo. Sobre ese territorio se montan dos estrategias de reterritorialización, no sólo el piquete, sino estrategias de reapropiación en la construcción de tumbas y altares que recuerdan las

mueres en accidentes automovilísticos y nos reenvían a Deleuze y Guattari cuando plantean que:

El territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos (2006:30).

Pero también Ticio Escobar cuando lee las formas de reterritorialización de la comunidad guaraní, asumiendo que el territorio no es sinónimo de terreno, sino el “señalado por las tumbas de los antepasados”.²⁴ Siguiendo este análisis, podríamos afirmar que en el cuento, la ruta de la muerte actualiza la conjunción siniestra de desiguales modernidades que atraviesan como una guillotina el corazón de las ciudades y despersonalizan la memoria familiar. Si la “ruta de la muerte” se asocia al mal, el peligro, el abandono, el atraso, la anomia, no son esas sus únicas señales. Allí rige la lógica de la yuxtaposición y el oxímoron. Por ejemplo, observamos la circulación de automóviles modernos y veloces en rutas abandonadas, sin mantenimiento e inadecuadas para el tipo de circulación. Observamos también la supervivencia de vetustos automóviles. De modo que ella se define como el enclave de diferentes y antitéticas temporalidades y espacialidades, y por ello, un espacio densamente resignificado. Pese a su heterogeneidad, la estrategia de la “toma” constituye una apropiación (i)legítima del lugar comunitario, su carácter disyuntivo traduce el punto de intersección de diferentes prácticas e intereses (el campo, el turismo, la policía).

Este espacio montado sobre la desmesura y la mensura es una tierra fantasmática, hecha con el exceso, la contradicción y el espanto. Esa territorialidad viscosa se compone de pueblos (General Acha u otros) a los que “la ruta de la muerte atraviesa como una guillotina”, de apropiaciones (i)legítimas y de violencias.

Desde detrás de una chata Dodge alguien gritó que si el gringo no bajaba el arma nadie se iba a mover. Pude ver cabezas reclinadas hablando en voz baja por celular, dentro de los autos. Y en ese mismo momento, mientras que gritaba por favor, mientras suplicaba atragantado por el llanto, sobre mi gemido se sampleó la sirena de policía (195).

En suma, y retomando el recorrido propuesto, podríamos afirmar que el prólogo y los textos exponen una ficción territorial configurada en el entrecruzamiento de diferentes relatos o imágenes en conflicto. Deconstruyen el peso de los grandes relatos de la tradición nacional y continental y leen al sesgo su fracaso, su precariedad y la marca territorial en los cuerpos devastados. Como lo expresaba en los primeros párrafos, se trata de una operación que proyecta la intemperie de diversas experiencias culturales del presente y la opacidad del deseo de representación de los mapas. Ya se trate de las

²⁴ Respecto de la noción de territorio que trabaja Ticio Escobar, señala lo siguiente: “Me gustaría partir de una distinción que hacen los guaraníes entre yvú, que quiere decir “tierra” —en el sentido de tierra física, de suelo, en la acepción geográfica de la tierra como un terreno demarcado—, y tekohá, que para ellos es el territorio, distinto de la tierra. Traducido literalmente —todo el guaraní es muy poético—, tekó es un sustantivo y significa “cultura”, nuestras propias maneras de ser, en su sentido más lato. Ha quiere decir “lo dispuesto a”; entonces, tekohá querría decir “la sede de la manera de ser”, o sea, el asiento de la cultura o, aventurando un poco, lo que está preparado para sostener la cultura (Ramos, 2012:28).

modulaciones del insularismo, los proyectos civilizatorios e integracionistas, las utopías de los neonacionalismo y neoliberalismos de los años 90, las guerras del pasado y del presente, la escritura registra el fracaso de las utopías territoriales de América Latina. Al modo del Atlas de Warburg, las imágenes territoriales se yuxtaponen precariamente para exponer su artificio y fracaso. En tal sentido, reconstruyen “un conocimiento infranqueable y una sabiduría desesperante” (Didi-Huberman, 2011:1) y se tornan espacios de experimentación e invención donde se juegan el cuerpo, la escritura y las (re)territorializaciones.

Bibliografía

Corpus:

Terranova, Juan y Maqueira Enzo (2011) *Antología del cuento político latinoamericano*, Buenos Aires: Interzona.

Bibliografía teórica y crítica

Antelo, Raúl (2008) *Crítica acéfala*. Grumo Ed., Buenos Aires

Adorno, Theodor (2004) *Minima moralia, Reflexiones desde la vida dañada*, (Obra completa). Akal, Madrid.

Calomarde, Nancy (2012) “Las fronteras Argentina-Brasil- Uruguay- Paraguay. El acuífero guaraní en su territorialidad transfronteriza”. Revista *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* Año 8, N° 10, pp 30-42.

_____ (2017) “El giro territorial en la cultura y discurso crítico latinoamericano. Acerca de algunas relaciones entre territorialidad y escritura”, en Bergero, Adriana y Mandolessi Silvana, *Sujetos, territorios e identidades en tránsito. Dimensiones de lo transnacional en la cultura hispánica contemporánea*. Revista *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 30, N°53 (s/p).

Carpentier, Alejo (2006) “Prólogo”, *El reino de este mundo*. Alianza editorial, Madrid.

Cornejo Polar, Antonio (1994) *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio cultural en las literaturas andinas*. Horizonte, Lima.

_____ (1996) "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, LXII, N° 176 -177, pp. 837 -844

Deleuze, Gilles (2002) “Diferencia y Repetición”, en *L'île déserte et autres textes*. (Textes et entretiens 1953-1974).(Ed David Lapoujade). París: Les Éditions de Minuit, Collection “Paradoxe”, pp. 11-17

_____ (1950) “Causas y razones de las islas desiertas”. Disponible en: <http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena41/Aguijon/Gilles.html>. Consultado en: 22-2-17.

De la Nuez, Iván (1996) “El destierro de Calibán. Diáspora de la cultura cubana de los 90 en Europa”. Revista *Encuentro de la cultura cubana*. Disponible en: <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/4-5in137.pdf>. (Consultado en: 2-3-16)

Didi-Huberman, George (2010) *Atlas ¿cómo llevar el mundo auestas?* Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2011/atlas.html>. (Consultado en: 2-6-16)

Drucaroff, Elsa (2007) “Fantasmas en carne viva: narrativa argentina joven”, en *Boletín de reseñas bibliográficas*. Núm. 9 / 10 (Número dedicado a la narrativa

- latinoamericana actual*). Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Echeverría, Esteban (2003) *La cautiva*. Biblioteca virtual. Disponible en: <http://www.biblioteca.org.ar> (Consultado en 3-9-17).
- Esposito, Roberto (2007) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Trad. de Rodolfo Molinari. Amorrortu, Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor (2014) *El mundo entero como un lugar extraño*, Gedisa, México.
- Guattari, Félix (2006) *Micropolítica: cartografías del deseo*. Traficantes de sueños, Madrid.
- Kraume, Anne (2014) “Ex –islados. Construcciones de ida y vuelta entre la isla y el continente”, en Ottmar Ette, Gesine Muller (eds) *Worldwide. Archipiélagos de la globalización*, Madrid: Iberoamericanna, pp 317-339.
- Lezama Lima, José (1975) *José La expresión americana*. Aguilar, México.
- Ludmer, Josefina (2010) *Aquí América Latina. Una especulación*. Eterna Cadencia, Buenos Aires.
- Moraña, Mabel (1994) (ed) *Nuevas perspectivas: desde/ sobre América latina*. Cuarto propio, Santiago.
- _____ (1997) *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Pittsburg.
- _____ (2010) *La escritura del límite*. Iberoamericana, Madrid.
- Nancy, Jean Luc (2001) *La comunidad desobrada*. Trad. Pablo Perera. Arena Libros, Madrid.
- Pizarro, Ana (1985) “Introducción”, *La literatura latinoamericana como proceso*. CEAL, Buenos Aires, pp 13-33.
- _____ (2002). *El archipiélago de fronteras externas*, Universidad de Santiago, Santiago de Chile.
- Ramos Julio (2012) “Conversación con Ticio Escobar: los tiempos múltiples”. Revista *Katatay. Revista crítica de literatura latinoamericana* Año 8, N° 10, pp. 28-39
- (2012) “Fronteras, migraciones, políticas de la lengua”, en *Ensayos próximos*, Casa de las Américas, La Habana.
- Rojas, Rafael (2014) “Hacia la ficción global”, en *Libros del crepúsculo*. Disponible en: <http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04/>. (Consultado en: 25-08-2016)
- Vitier, Cintio (1970) *Lo cubano en la poesía*. Letras cubanas, La Habana.

HISTORIAS DE FANTASMAS Y CONTAGIOS: *NUEVE NOCHES DE BERNARDO CARVALHO*

María Florencia Donadi*

RESUMEN

El espacio amazónico, atravesado por el relato de viajes, ha sido configurado en modulaciones que, generalmente, repiten un imaginario paradisiáco o infernal –sucesiva o simultáneamente. En la novela *Nueve noches* (2011) de Bernardo Carvalho reaparecen las imágenes infernales, especialmente, articulándose a la figuración de lo fantasmagórico, por un lado, y operando por contagio, es decir, tiempos y espacios disímiles son puestos nuevamente en contacto (*contagium*) por los fantasmas y por los tensos vínculos entre los vivos y los muertos. A través de la superposición de viajes y personajes por ese mismo espacio y en torno a la triple articulación propuesta (imágenes infernales-contagio-fantasma) se reflexiona acerca de las aporías y tensiones que sobreviven en el seno de cualquier (intención de) comunidad (Espósito, 2012). La territorialidad amazónica se define, por trasposición y contacto, por su porosidad y sus polaridades en contacto.

Palabras clave: Bernardo Carvalho – comunidad – contagio – fantasmas – territorialidad amazónica

ABSTRACT

Amazonian space has been repeatedly depicted, mostly by travel narratives, with paradisiacal or hellish images. In Bernardo Carvalho's novel *Nueve noches* (2011) hellish images specially reemerge, but combined with phantasmagorical figures, on the one hand, and proceeding by contagion, on the other hand, which means different spaces and times are brought together into contact (*contagium*) by ghosts or phantoms and by the tense relationships between living and dead. The goal of the article is to demonstrate that the novel intends to display the paradoxes that survive in the heart of any community attempt (Espósito, 2012), overlapping travels, characters and spaces in the triad hellish images-contagion-ghosts/phantoms.

Keywords: Amazonian territoriality – Bernardo Carvalho – community — contagion – ghosts/phantoms

* Licenciada y Profesora en Letras Modernas. Doctoranda en Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba. Becaria de CONICET. [florenciaddonadi@gmail.com]
Recibido: 25-05-2017 Aceptado: 25-06-2017

Muertos, vivos, fantasmas

En el capítulo XXIII de *Tristes trópicos*, Claude Lévi-Strauss se explaya sobre las relaciones entre vivos y muertos en las comunidades indígenas que visita a la vez que las contrasta con las autopercibidas como pertenecientes a la “civilización occidental”. En su estadía entre los bororo, Lévi-Strauss destaca la permeabilidad entre las esferas espiritual y cotidiana (creencias espirituales y hábitos cotidianos), *porosidad* que señala como “religiosidad ingenua” (2006: 275) y que difiere, en la evidencia, de la estricta frontera entre mundo profano y mundo sagrado propio de Occidente y que es ejemplificada por el autor a través de la referencia (un recuerdo de cuando niño) a la propia experiencia de aventura –no exenta de angustia– por la sinagoga que, fuera de las horas de culto, permanecía vacía, excluida del calor humano y, por lo tanto, disponible a un estado de desolación y sequedad, en todo distante a la vivencia consabida de la espiritualidad entre los bororo.

“La casa de los hombres”, a través de la cual Lévi-Strauss describe esa cotidianeidad y habitualidad de la espiritualidad, significa también el lugar de aseguro de las “relaciones entre el hombre y el universo, entre la sociedad y el mundo sobrenatural, entre los vivos y los muertos” (277), se presenta como el sitio específico de esa intersección o de esa indistinción. En términos abstractos podría decirse que en ese lugar se inscribe la topología de la comunidad bororo, la posición que define las relaciones en esa aldea.

El capítulo que el antropólogo francés dedica a la espiritualidad bororo parte de una polaridad entre dos actitudes ante la muerte, polaridad entre la que se define el abanico de las diversas sociedades humanas. Un polo estaría representado por las “sociedades que dejan reposar a sus muertos: mediante homenajes periódicos, éstos se abstendrán de perturbar a los vivos; si vuelven será a intervalos y en ocasiones previstas” (278). De este lado “Todo ocurre como si se hubiera firmado un contrato” (278). En el polo opuesto, el muerto es “un instrumento del que se goza por medio de una especulación donde intervienen la mentira y la superchería (...) les niegan el reposo, los movilizan –a veces literalmente, como en el caso del canibalismo y de la necrofagia–, cuando se fundan en la ambición de incorporar las virtudes y los poderes del difunto; también simbólicamente en las sociedades que se comprometen en rivalidades de prestigio y donde los participantes exigen constantemente el de los muertos, tratando de justificar sus prerrogativas por medio de evocaciones de los antepasados y de trampas genealógicas (...) Esas sociedades se sienten más perturbadas que otras por los muertos, de quienes abusan” (279). Ambos polos (concepción especulativa y concepción contractual), sin embargo, coinciden en un punto: la relación entre vivos y muertos es una relación de a dos (inevitablemente).

En esas descripciones, Lévi-Strauss realiza una afirmación, como de pasada: la de que la civilización occidental se ha desplazado desde la actitud especulativa hacia la

contractual y, finalmente, ha dejado lugar a una “indiferencia anunciada probablemente por la fórmula del Evangelio: ‘Dejad que los muertos entierren a sus muertos’” (279).¹

Para los bororo, según el etnógrafo expresa en *Tristes trópicos*, una muerte es una *deuda* (la noción propia es *mori*), puesto que no sólo sus deudos (su familia) se ven damnificados sino la sociedad entera, se trata de un daño por el cual la naturaleza se ha hecho culpable frente a la sociedad. Por eso, cuando alguien muere se organiza una caza colectiva cuyo objeto es abatir una gran presa que restituirá el *mori* del difunto, pues en ella encarna el alma maligna que causó el deceso y con cuya ejecución será vengado (281).

Las mediaciones entre vivos y muertos están en manos de los *bari* y los *aroettowaraare*. El primero es el “intermediario entre la sociedad humana y las almas malignas individuales y cosmológicas” (284) y el segundo es el “mediador que preside las relaciones entre la sociedad de los vivos y la de los muertos, ésta bienhechora, colectiva y antropomórfica” (284). Mientras el primero está poseído por los espíritus (puede transformarse en un animal cazador como el jaguar, y su relación con los espíritus es tan estrecha que no logra descubrirse quién es el amo y quién el servidor), el segundo se *sacrifica* por la salvación de los hombres.

Mientras tanto, las almas de los hombres ordinarios subsisten como una sociedad, aunque “pierden su identidad personal para confundirse con ese ser colectivo, el *aroe* (...) que puede traducirse como “la sociedad de las almas”” (283). Las almas, luego de los funerales, se reparten en dos aldeas, oriente y occidente en relación al curso del río Vermelho. Se superponen a las representaciones espaciales (río abajo y río arriba), una organización social –las aldeas habitadas– y una organización sobrenatural –las aldeas de almas.

Es curioso que, en la novela de Bernardo Carvalho, el narrador visita la aldea de los indios krahó, donde también había estado el antropólogo Buell Quain, personaje que moviliza por entero el relato, y, en ocasión de su arribo, toma conocimiento de lo que podría denominarse el “caso del río Vermelho”:

El río Vermelho es verde. Los indios acostumbraban beber de aquellas aguas, pescaban y se bañaban en ellas, hasta que un día comenzaron a caer enfermos, uno tras otro, y fueron muriendo sin explicación. Algunos consiguieron llegar a la ciudad y murieron en el hospital, para perplejidad de los médicos, que tampoco entendían nada. Entonces decidieron dejar de usar el agua del río Vermelho y pasaron a bañarse y beber en un riacho que pasaba al otro lado de la aldea, y a pescar en una laguna distante. Con el tiempo, descubrieron la causa del envenenamiento del río Vermelho. Un hospital, construido río arriba, en Recursolandia, echaba los desechos hospitalarios en sus aguas. (2011: 95)

¹ Esa frase que Lévi-Strauss encuentra en las escrituras sagradas, habrá sido citada con modificaciones, un siglo antes del texto del antropólogo, por Karl Marx (*Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*) y analizada en un texto de 1993 de Jacques Derrida. Esta acción imposible (que los muertos entierren a los muertos) nos llevará hacia la reflexión comunitaria expresada en *Nueve noches*.

Entre el viaje de Lévi-Strauss, que incluye una estadía entre los bororo, caduveo, nambiquara, tupí-kawaíb y la visita del narrador de *Nueve noches* a los krahó, pueblos diferentes –aunque conectados por una misma genealogía lingüística macro-jê y por un mismo río–, existe una distancia de cerca de setenta años. Sin embargo, es posible identificar temporalidades conectadas y superpuestas tanto en el relato levistraussiano como en la novela: Lévi-Strauss publica *Tristes trópicos* en 1955, veinte años después de su experiencia etnográfica en Brasil; *Nueve noches* explora al menos tres tiempos que a través de las imágenes y enigmas que esta novela compone dan a ver un tiempo heterogéneo, no pautado por lo cronológico-lineal, sino más bien entreverado de supervivencias que hacen contemporáneos pasado, presente y futuro. Encontramos la referencia a los años '30, durante los cuales el antropólogo estadounidense Buell Quain realiza su breve trabajo de campo en Brasil (entre los trumai y los krahó), la infancia del narrador, en los años '60, y el presente de la enunciación, de la escritura, que se ubica en el pasaje del siglo XX al XXI. Sin embargo, es la permanencia de una figura y de un *tropos* –que se volverá *topos*– la que une ambas textualidades, autores y tiempos: la de la contaminación, aquí explicitada en el “caso del río Vermelho”. En la novela de Carvalho, como en el diario de Lévi-Strauss, el espacio-referente entrelaza la vida y la muerte instituyéndolas e introduce un concepto central: el de enfermedad y envenenamiento como fundamentales en el trazado de esa división.

Las relaciones de poder se espacializan, implican experiencias disímiles del territorio (uno es el uso del hospital, otro el de las comunidades indígenas) y la contaminación forma parte de un tipo de contacto entre esos espacios diferidos que revisten distintos usos: como mero depositario de residuos y como inextricablemente unido a la vida cotidiana de la aldea, respectivamente. El hospital (productor de *cura* en la cultura occidental) provoca la muerte en la aldea indígena. Este circuito de transporte metafórica de manera evidente el lazo mortal que une a blancos e indígenas. Éste es un episodio que, junto a otros narrados en la novela, evidencia la direccionalidad en que se despliega el paradigma inmunitario para la conservación de la “comunidad” nacional, de su vida, a costa de la exposición constante a la muerte de lo exterior a ella, mediante la violencia –aunque también a través de la modalidad institucional y la biopolítica. De este modo, lo exterior se traduce en interior (Esposito, 2009: 47), puesto que sólo lo completamente exterior, el afuera de la operatoria inmunitaria (sea al derecho o a los dispositivos biopolíticos), puede resultar una amenaza. El afuera, nos dice Esposito, debe ser ubicado adentro sin dejar de ser un afuera, introyectado en cuanto tal, en una forma que a la vez que lo suprime, lo mantiene.

Esta dinámica se expresa en un caso –referido por el narrador–, un acontecimiento traumático de la historia brasileña, ligado a la conformación de la nación: la aldea en la que Quain había estado años antes fue, posteriormente a su estadía, atacada por un grupo armado comandado por hombres del gobierno municipal para dar una “lección” a los indios que robaban su ganado. El “saldo” fue una tribu diezmada y la huida de muchos indios para salvar sus vidas. La resolución que se tomó para tratar de evitar “escándalos” fue la creación del puesto indígena Manuel da Nobrega. El conflicto aparece cuando dos modos de vida se tocan y la solución es la abyección: separar y unir, en el sentido arriba descrito, un dispositivo claramente inmunitario, aplicado desde lo jurídico –la creación de un territorio– cuyo objetivo es controlar posibles riesgos,

producir certezas, es decir, no negando posibles eventualidades –como enfrentamientos– sino previéndolas al máximo.

En cierta medida, la pregunta que guía estas páginas se refiere al modo de funcionamiento del paradigma inmunitario en *Nueve noches*, puesto que a través de los diferentes apartados de este artículo se presentan como disociadas operatorias que configuran el particular entramado inmunitario de la configuración de la comunidad Estado-nación Brasil en el primer tercio del siglo XX, especialmente, y sus supervivencias durante la dictadura que se extiende, en sentido estrictamente historicista, desde 1964 hasta 1982. El paradigma inmunitario opera de manera compleja articulando el dispositivo jurídico, el institucional (especialmente a través de la presencia de órganos estatales como el Museo Nacional), el biopolítico y el dispositivo disciplinario de la antropología en cuanto tal.

Volvamos por ahora a la idea de contaminación que se esboza en torno al “caso del río Vermelho” y que reaparecerá en momentos decisivos de la narración. Esa contaminación acecha en diversas modalidades: como enfermedad, contagio, como paranoia, como asedio de muertos y fantasmas a los vivos, en suma, como peligro, en *Nueve noches*.²

Abrir estas páginas recurriendo a algunas de las experiencias de campo, aunque en términos de “diario personal” de Lévi-Strauss, pretende aproximarnos a dos tropos: la de la relación entre muertos y vivos y la de la distancia/diferencia. Por un lado, el antropólogo incluye la primera relación como existente en toda comunidad humana, es decir, como una invariante propia de toda organización social, aún en un amplio abanico de diferencias. Como refiere Silviano Santiago (2005), se trataría de la multiplicidad en lo uno. Por otro lado, y en relación con lo anterior, la diferencia es visible tal sólo gracias a la distancia: es decir, sólo como antropólogo que no participa de esas prácticas culturales, es factible analizarlas, descomponerlas como tales. Si las mediaciones entre los bororo son operadas por los *bari* y los *aroettowaraare*, ¿cuáles serían –de existir– las de la cultura del antropólogo? ¿Qué tipo de mediación realiza el antropólogo que estudia a esos sujetos como objetos, pero no debe dejarse “tocar” por él, es decir, nunca afectarse como un *bari* o un *aroettowaraare*? Es la mediación del conocimiento, del pensamiento que escinde sujeto y objeto, como sostiene Agamben (2006).

La interdicción del no contacto es la que, en cierta manera, mantiene la diferencia entre antropólogo y comunidad nativa. Lo que hacer resonar la pregunta acerca de qué sucedería si un antropólogo y una antropología no se pautasen por ese tipo de mediación, si no respetase esa interdicción –occidental– sino más bien actuase a través de las porosidades nativas. Esta situación es la que Buell Quain protagoniza en esta novela, sin proponérselo (?) tal vez, como sugiere el narrador, aunque le sea imposible

² El peligro (*periculum*) se enlaza a la experiencia misma (*ex-perire*), al viaje (*viaticum*, con los que se atraviesa un camino) y a la aventura (Agamben, 2015). Para Silviano Santiago en “A viagem de Lévi-Strauss aos trópicos” (2006), el viaje del antropólogo francés no es, a diferencia de otros, un viaje “épico”, como el propio autor lo deja en claro en las páginas iniciales de *Tristes trópicos*, “El fin del viaje”, donde el fin no es sólo finalidad sino conclusión, corte en la repetición y el desplazamiento. Asimismo, en este texto Santiago analiza las relaciones entre viaje y escritura (expresadas por Lévi-Strauss en el capítulo “Lección de escritura”) y el modo en que se entrelazan e imbrican dos figuras fundamentales para el antropólogo: las de distancia y pureza. Ambos son, justamente, cuestionadas en *Nueve noches* por el contacto y el contagio.

salir indemne de ese contacto. De esa transgresión o de esa fuga al imperativo científico (que implicará otros) resultan las categorías –transformacionales, no estancas, porosas– de la novela: ¿Quiénes son los vivos, los muertos y los fantasmas en la novela de Carvalho?

El antropólogo Quain es un antropólogo *phasme*: ese animal extraño que remite en su nombre al griego *phasma* (forma, aparición, visión, fantasma, presagio), no tiene cola ni cabeza y se instituye en prodigio o extremo del mimetismo, pues el *phasme* toma la forma de su ambiente y de lo que come. Sin embargo, reviste una paradoja, puesto que lo semejante (mimetismo) no puede aparecer. En consecuencia, para que el *phasme* aparezca –se reconozca en el *vivarium*– no sólo es necesaria una apertura, para que el evento de la aparición suceda, sino que será necesario que evoque la región de la desemejanza: “(...) lo que aparece habrá dado acceso a ese bajo mundo, a algo que podría evocar el envés o, mejor dicho, el infierno del mundo visible –y es la región de la desemejanza” (Didi-Huberman, 2015: 17). El *phasme* desemeja, se “reconoce” por el hecho de que destruye, al comer, eso mismo que imita, es decir, lo identificamos por vacíos, por negativo. Ésta constituiría su primera paradoja: mimetismo extremo y necesidad de desemejanza –accesible en la destrucción– para el reconocimiento de su aparición. Una segunda paradoja consiste en la perfección imitativa. El *phasme* quiebra las jerarquías de la imitación pues la copia devora a su modelo y el modelo sólo existe como accidente de la copia, el “menos-ser” se ha comido al “ser”, lo posee, está en su lugar. Justamente de esta paradoja el *phasme* obtiene su significado. Buell Quain, obsesionado por la paranoia, el terror de la propios *trumai* –un grupo que se comportaba de un modo que podría identificarse con un suicidio colectivo– se abandona, se pierde y se suicida en medio de la selva, y nunca más saldrá de ella sino como el espectro que (re)aparece como obsesión y búsqueda del narrador. De la devoración y de la paradójica semejanza-desemejanza (el *phasme* difiere, desemeja, porque una vez que se lo reconoce como animal que se mueve y se aparea es el animal en sí al que no logramos reconocer) surge su poder terrorífico como aparición: un animal al que no sabemos mirar de frente pues no reconocemos ni boca, ni cabeza, ni cola, es decir, ni donde comienza ni dónde termina. El *phasme* conduce a una sensación de pesadilla, en otras palabras, no hace sino mostrar su cualidad amenazante: “Todo lo que se presenta ante ti resulta ser una potencia de lo desemejante, y todo lo que desemeja resulta no ser en el fondo más que una cualidad amenazadora del *lugar* –lugar en el que, decididamente, no tendrías que haber puesto los pies, ese día” (22). La condición de amenaza se adhiere constantemente a Quain o *Camtwyon*, como los nativos lo denominaron.³

³ *Camtwyon* es el nombre que los nativos *krahó* habían dado a Buell Quain, según los datos de informantes a los que el narrador accede. “(...) *twyon* quería decir babosa, el caracol y su rastro”. Sin embargo, a menudo los nombres indios “no siempre quieren decir algo y sobre todo no tienen nada que ver con la personalidad de la persona nombrada. Forman parte de un repertorio y son atribuidos al azar” (2011: 86). Sin embargo, el narrador no acepta esta explicación y construye para sí “una interpretación salvaje y un tanto moral: ‘*Camtwyon*’ pasó a ser, para mí, el rastro del caracol y su fardo en el mundo, el caparazón con el que carga donde quiera que esté y también le sirve de abrigo, el propio cuerpo, del cual no puede librarse a no ser con la muerte, su aquí y ahora para siempre” (86). El narrador no deja pasar esta referencia sin remitirla a “*Caracoles*” de Francis Ponge, referencia que conduce hacia la reflexión en torno a dos figuraciones de la imagen del caracol: como hacedor de su ser como obra de arte (“hacen de su vida obra de arte”) y, en ese sentido, santo. No obstante, “Su secreción misma se produce de tal manera que se sujeta a forma”, algo que no está contenido en “*twyon*”, que es la babosa sin el caparazón, y por lo

Quain, como encarnación de la locura que un contacto semejante, una cercanía tal – anulación de la distancia mentada y sostenida aun indirectamente por Lévi-Straus– ha producido, amenaza, pone en peligro a la comunidad misma, entendida desde su paradigma inmunitario, es decir, como anulación del *cum* que se comparte o que nos reúne en el *munus*. Parece enunciarse subterráneamente una advertencia: toda intención de recobrar o rescatar un *munus* no propio, sino impropio y común, toda tentativa por entrar en contacto con esa obligación hacia el otro, conlleva a la locura, el desvío y, finalmente, a la muerte. Para conservarse con vida –como nación, como estado, como “comunidad nacional”– se debe negar constantemente ese *cum*, la posibilidad misma de *munus* común: éste es el procedimiento inmunitario que en la novela se deja entrever.⁴

La selva como infierno

Los imaginarios en torno a la selva y los espacios selváticos, especialmente concentrados en esa “gran extensión verde” que es el área cultural de la Amazonía, han sido configurados por una larga tradición literaria que comienza con los relatos de los conquistadores portugueses y españoles que se internaron por estos territorios y se despliega en una profusa serie de imágenes y relatos –cuya operatoria es el viaje. Ana Pizarro (2009) realiza un inventario y un recorrido exhaustivamente documentado de esos imaginarios, discursos y voces.⁵

El modo en que *Nueve noches* presenta este espacio de la selva amazónica remite a ese imaginario infernal construido por la tradición (Pizarro, 2009; Sussekind, 1990), pero agrega su vínculo a una operatoria por contagio o contacto, del que la contaminación y la enfermedad son respectivamente procedimiento y síntoma, así como la manifestación fantasmagórica de los modos de esa operatoria.

tanto, remite más bien a lo informe y en su viscosidad al “escupitajo”, ambas figuras del diccionario de *Documents* (número 7, 1929) de Bataille y Leiris, respectivamente.

⁴ En una entrevista de 2012 para *La nación*, Bernardo Carvalho explicita algunas ideas que se aproximan a las propuestas en este artículo:

En cuanto a lo paradójico, tengo la fantasía de que la literatura es capaz de decir cosas que no pueden ser dichas de otra manera, que le están vedadas a la filosofía o la sociología. Trabaja sobre nudos que no están resueltos, así que uno sólo puede hablar de las paradojas, de las contradicciones. En mi novela, el personaje de Buell Quain representa la razón, el saber occidental, pero luego se ve contaminado por el propio objeto de estudio. Es un objeto desequilibrante para él, a la vez que una gran oportunidad. Al mismo tiempo es un veneno: lo que lo empuja a la propia destrucción, y al suicidio (Carvalho, 2012).

Siguiendo esta dirección, la literatura estaría más que habilitada para llevar adelante una reflexión sobre la paradoja *immunitas-communitas*, sus aporías.

⁵ Existe un amplio abanico de aproximaciones e imaginarios en torno a la selva, desde la selva o el bosque como lugar de ausencia de cultura (de las narraciones populares) pasando por la selva de Dante, selva oscura en la que el yo se extravía, los relatos de los cronistas europeos en América que configuran nuevos mitos espaciales, hasta los escritores del positivismo en el siglo XIX y principios del siglo XX (en narraciones como las de Eustasio Rivera o Alberto Rangel, *La vorágine* e *Inferno verde*). La metáfora que utiliza el narrador, la selva como infierno, implica una opción que deja entrever fragmentos de ideología, que la comunican con una cultura, un saber y una historia.

El infierno de la *Divina Comedia* es la clave en la que Silviano Santiago coloca el viaje de Lévi-Strauss como viaje de Ulises. Dante inventó una segunda muerte de Ulises cuando narró su encuentro con este personaje de la literatura universal en el Infierno a causa de su “ardor” por la aventura, por su irrefrenable ímpetu por enfrentar lo desconocido.⁶ La caracterización del viaje y de la etnografía que *Tristes trópicos* presenta también se inscribe en dos movimientos: el rechazo del mundo “propio”, pero la no pertenencia al “nuevo mundo” con cuya destrucción carga como crimen, y su distancia respecto de los “salvajes”, a los que no intenta “subyugar” pero a cuya comunidad no pertenece. Ese *entre*, esa dualidad (paradójica) y, en cierta medida, esa imposibilidad que lleva al silencio, es el ensayo de escritura de Lévi-Strauss, sobre esa violencia constitutiva del propio viaje etnográfico.

En *Nueve noches* lo infernal reaparece en el viaje de Buell Quain, también antropólogo en tránsito por Brasil en el mismo período que el francés, aunque cada uno tenía destinos diferentes: el Brasil Central era el de Lévi-Strauss y Mato Grosso hacia el Amazonas el de Quain. Las connotaciones infernales no sólo remiten al espacio selvático sino al grupo indígena con el que Quain entra en contacto, los *trumai*, y diseña un impacto profundo sobre la singularidad del antropólogo americano que trastoca profundamente las pertenencias que en el caso de Lévi-Strauss aún se conservan. Para Quain no hay retorno ni mirada retrospectiva posible. En esa selva donde todo desaparece o es devorado, donde el Otro amenaza (en una atmósfera siniestra), no hay lugar sino para la metamorfosis, el contagio, la alteración y el trastocamiento de la identidad como totalidad. No es posible mantener la distancia, ni la posición de *entre*, sino que hay devenir.

En una de las *cartas* –en juego de realidad-ficción– incluidas en la novela, su remitente nos revela que en sus conversaciones con Quain pudo distinguir lo que el antropólogo identificaba con el paraíso, las islas Fidji,⁷ y con el infierno: el ambiente de pesadilla de los *trumai*. “Cuando me hablaba de los *Trumai* [sic], yo lo oía hablar del miedo” (Carvalho, 2011: 51). La condición de completa vulnerabilidad respecto de otros grupos y el estado de alerta permanente, conducidos a una situación de “tortura psicológica” que los obligaba al terror constante y a vivir anunciando su presencia, amenazados por el terror nocturno que los otros grupos se esforzaban en exacerbar –la convivencia de “campo” de Quain con un grupo revestido de estas condiciones– son identificadas con lo infernal, en un sentido muy próximo al dantesco.

⁶ Ulises no moría de viejo en su tierra, Ítaca, sino tras naufragar en una nueva travesía frente al Monte del Purgatorio. Se trata, según John Freccero, de dos muertes: una muerte del cuerpo y una muerte del alma; la primera es la muerte natural de Ulises y la segunda, inventada por Dante, es la muerte por naufragio. Es esa segunda muerte la que se instituye –desde la visión del mundo cristiano– en ritual de expiación, porque es el verdadero espejo, en la muerte, de la vida del navegante (Santiago, 2006: 329-331).

⁷ “Lo que ahora le cuento es combinación de lo que él me contó y yo imaginé a lo largo de nueve noches. Así fue que concebí su sueño y su pesadilla. El paraíso y el infierno. Esa primera noche, él me habló de una isla en el Pacífico, donde los indios son negros. Me habló del tiempo que pasó entre esos indios y de una aldea, que llamó *Nakoroka*, donde cada uno decide lo que quiere ser, pueden escoger a su hermana, su primo, su familia, y también su casta, su lugar en relación con los otros. Una sociedad muy rígida en sus leyes y reglas, pero donde, al mismo tiempo, cabe a los individuos escoger sus papeles. Una aldea donde a cualquier extraño le es imposible reconocer los trazos genealógicos, las familias de sangre, ya que los parientes son electivos, como así también las identidades. El paraíso, el sueño de aventura del muchachito antropólogo.” (2011: 49).

Lo más llamativo entre las descripciones que se hacen de los *trumai* está ligado a su característico aislacionismo: no eran los blancos lo que más amenazaba a este grupo indígena, sino la experiencia misma de la otredad: “Quedaban como paralizados e inermes ante el otro” (55).⁸ Es interesante notar la oposición que se traza aquí entre isla/sociabilidad y selva/aislamiento que deriva de dos experiencias de campo completamente diferentes y que conducen a una paradoja, puesto que aquello que se aproximaría mucho más de un universo aislado –la isla– es, por el contrario, espacio de socialización y comunicación –como lo acreditan las referencias del antropólogo a su vez referidas por las cartas–, mientras la selva se convierte en un nuevo tipo de isla aún más difícil de recorrer e interpretar.

La atracción que Buell Quain manifestaba por las islas es señalada por “testigos”. Su primer trabajo había sido en una región inexplorada de Canadá, en donde aprovechaba sus días francos para explorar las islas, mientras su primera experiencia de campo como etnólogo había sido en una isla del Pacífico en la que había pasado diez meses entre nativos. Asimismo, se habla en la carta del “escribiente” de otra isla en la que Quain había estado, cerca de la ciudad (se intuye, Manhattan). “Siempre había tenido fascinación por las islas. Son universos aislados” (124). Siguiendo ese razonamiento, es posible entender, casi en un sentido alegórico, que la Amazonía, específicamente el Xingú, es considerado, ciertamente, una isla. En esto coincidirá, también, el narrador, para quien la selva asume características de y se concibe como tal.

Si la noción de territorio es indisociable de las categorías de dominio y poder, situar ese territorio selvático al mismo nivel que una isla no sólo significa aislamiento, sino que, fundamentalmente, implica la imagen de un territorio en los límites de la nación, una frontera cultural y simbólica para el dispositivo nación que, de manera ambigua y tensa, la abyecta para su unidad al mismo tiempo que la reivindica para sí.

Una isla o territorio insular convoca un *anexo* al territorio *continental* nacional, anexo que connota la situación paradójica. *Annectĕre*, *adnectĕre* implican separación y relación al mismo tiempo, pues *ad-* (junto a, asociación, dirección) implica un movimiento hacia algo distante y distinto que se intenta enlazar, atar o ligar (*nectere*) al lugar desde donde parte ese desplazamiento, el territorio “central”. La diferencia, entonces, separa y une o une separando.⁹ Éste es el modo en que opera el paradigma inmunitario en su faceta jurídica e institucional (expresada esta última en la serie de instituciones vinculadas a la regulación de la vida indígena y a la vida en el territorio amazónico como el IPHAN, el Servicio de Protección a los Indios, las áreas de protección indígena, la SUDAM). El hiato es el agua (que se invoca generalmente junto y alrededor de una ínsula), pero es también ella y su decurso el que efectiviza la

⁸ Quain “había encontrado un pueblo cuya cultura era la representación colectiva de la desesperación”; los *Trumai* ven en la muerte una “salida y una liberación de sus temores y sufrimientos” (60), “la vida [para los *Trumai*] era inseguridad, una inseguridad que siempre aumentaba de noche” (62). La ecuación entre este grupo es la de inseguridad, desesperación y muerte. Los *Trumai*, por ende, no podrían leer de los otros más que terror, es decir amenaza de la propia identidad.

⁹ Quisiera dejar asentadas aquí algunas reminiscencias que *nexo* (del latín *nexus*), con el que se forma el *anexo*, manifiesta. *Nexum* o *nexus* en latín, además de lazo o atadura, significaba *contrato* y, especialmente, un tipo de hipoteca establecido sobre una *porción de tierra* como garantía por un préstamo. Si el préstamo no era devuelto al menos con trabajo, el acreedor se volvía luego dueño de esa tierra. Dos nociones creo que son centrales aquí en relación al término “nexo”: el de contrato y el de *deuda*, sobre los que se volverá. Fuente: <http://etimologias.dechile.net/?nexo>

relación,¹⁰ esa relación paradójica que une y separa. Y no se trata de cualquier relación, sino de una de *contaminación*, de *envenenamiento*, según se evoca a través del río Vermelho. Más que como porosidad, la relación entre blancos e indios es de acercamiento conflictivo o, si pacífico, un no-contacto, para la conservación de la distancia, del límite por parte de la comunidad nacional.¹¹ Mientras tanto, del lado indígena la relación es de contagio, de absorción no medida (por lo tanto, veneno), total, no inmunitaria sino tendiente a la fusión, a la incorporación. Esa misma conducta se refuerza en la adopción de los blancos por los indios. Tanto Quain como el narrador son “adoptados” por los indios, de manera semejante, aunque ambas situaciones toman rumbos bien diversos. Si en Quain se da un contagio, como veremos en el próximo apartado, que linda con una disolución identitaria o bien una contaminación que altera la identidad, el narrador atraviesa un “riesgo” semejante, se contagia de la obsesión por y de Quain –contagio operado asimismo por el fantasma del antropólogo– pero aun entrando en contacto con los krahó, vuelve a su identidad, reedifica el límite y la separación al rechazarlos cuando estos van a la ciudad, São Paulo. Su obsesión por Quain, sin embargo, continúa más allá de su visita a la aldea en el Xingu, pero se restablece la diferencia, se le pone freno a la obsesión mediante la necesidad “de acallar a los muertos” (Carvalho, 2011: 180), aunque jamás se alcance una verdad “tranquilizadora” y persista un inquietante enigma.

También el narrador anudará la experiencia de Quain entre los trumai a su propia experiencia de la selva, específicamente del Xingu, al que le otorga asimismo caracteres infernales, ligados igualmente a la imagen de la selva-isla:

(...) la representación del infierno, tal como la imagino, también queda, o quedaba, en el Xingu de mi infancia. Es una casa prefabricada, de madera pintada de verde vómito, suspendida sobre pilotes para proteger a sus moradores contra los eventuales animales y ataques nocturnos de que serían presa fácil al ras del suelo. Una casa solitaria *en el medio de la nada*, erguida en un área desmontada y plana de la selva, cercada de *capim-colonio* y de *muerte*. (63. El destacado es mío)¹²

¹⁰ Esta representación del territorio del Xingú como isla también hace referencia al universo fluvial que lo conforma, ya que es, como afirma Ana Pizarro, un mundo de aguas en sentido figurado: constituye un área cultural formada por ocho países con referencias comunes, su centro puesto en el río y la selva. El agua, lo vemos también en la novela, se intercala e ingresa en la vida y las territorialidades de esas vidas. Así, los discursos que espacializan las relaciones se despliegan en una maraña de furos, igarapés, ríos, en una geografía de aguas que se hace sentir en su permanencia y sus ritmos.

¹¹ La distancia y el límite es el tipo de relación “ejemplar” que mantiene y escenifica Lévi-Strauss en *Tristes trópicos*.

¹² Definir ese territorio como una isla –aun simbólicamente– implica una suerte de definición que evoca ideas –ni inofensivas ni inocentes– que delimitan el imaginario sobre éste. La negación o denegación que el narrador opera sobre ese territorio que conoció y, especialmente, sobre sus habitantes es síntoma de las consecuencias de esa representación simbólica. Paradójicamente, la denegación muestra la seducción que ese mismo territorio opera sobre la subjetividad individual, pero también social, colectiva, nacional. Al colocarlo como isla se remarca la relación de exterioridad-interioridad con la nación, pero se oculta su unidad cultural dinámica.

Y luego prosigue:

El camino de tierra lleva de la casa al campo de aterrizaje y después sigue directo para la selva, donde *desaparece, como todo allí*, en busca de otro camino -o tal vez en un impulso suicida. (...) La floresta (...) en aquella época se imponía como una *amenaza aterradoradora*, al punto que a un niño se le hacía difícil entender qué podían haber ido a buscar los hombres *en aquel fin del mundo*” (64. El destacado es mío).

Muerte y desaparición parecen ser los sentidos que convoca la selva –o en relación con ambas, la ruina–, una sensación de amenaza y terror a lo que se adiciona la idea de *nada* o *fin del mundo*, es decir, vacío y sin tiempo, lo que facilita las condiciones para una política de “ocupación” –pretendidamente ejecutada como “desarrollo de la Amazonia”–, puesto que si hay un espacio vacante, éste puede ser tomado, arrebatado –siguiendo el imperativo del territorio romano.¹³ ¿De cuál muerte y de qué desaparición se está hablando aquí? Como el narrador nos permite concluir hacia el final de este apartado en que describe su visita a los krahó, se trata de la desaparición y muerte de los indios a partir de la ocupación –especialmente bajo la forma del *grilo*–¹⁴ de los territorios de la selva. El antropólogo que había llevado al narrador a tierras de los krahó comparte con él su reflexión: “Piense en el Xingu. ¿Por qué están allí los indios? Porque los empujaron, los acorralaron, llegaron huyendo y se establecieron en el lugar más inhóspito e inaccesible, el más terrible para la supervivencia, y al mismo tiempo su único y último refugio. El Xingu fue lo que les quedó” (Carvalho, 2011: 77).

El vacío no pasa de una ilusión o una construcción, necesaria a la ocupación, operada a partir de la muerte y la desaparición del otro no-blanco, la aniquilación del indio, su extinción por parte del blanco o de su conversión en *resto*. El Estado-Nación parece edificar su posibilidad de su supervivencia (en el sentido de perpetuarse, de sostenerse sin más que algunas transformaciones menores) a través de la reducción a un mínimo de

El narrador es seducido no sólo por el caso –la muerte enigmática, el suicidio del antropólogo– sino por ese territorio que condensa los sueños y las pesadillas de tiempos pasados, presentes y por venir. El narrador es, en cierto sentido, un *éxota*, un extranjero que visita esos territorios desde la ajénidad así por él propuesta, pero también es un buscador –ya no de oro sino de una verdad– y en esa búsqueda también indaga los signos como un etnólogo. Su propia imagen, también, se desfigura emulando los procesos por los que atraviesan territorio, comunidad, sujetos.

¹³ Según Simone Weil, quien es retomada por R. Esposito en *Immunitas*, el derecho tiene sus raíces en la forma originaria de la pertenencia: algo es de alguien porque tuvo la fuerza para arrebatárselo a otro. La propiedad siempre es fruto de una apropiación. En el derecho romano, la propiedad no es derivada sino originaria, es el derecho de *botín* (que se toma por las armas), lo cual podría llevar a establecer un vínculo directo entre propiedad y saqueo (*praeda* que daría *praedium*, es decir, se asocia lo territorial a la dinámica de la *praedatio*). (Esposito, 2009: 45).

¹⁴ El *grilo* es la ocupación de tierras o la falsificación de títulos de propiedad, una práctica muy común como modo de apropiación de territorios indígenas por parte de hacendados y terratenientes. Sobre el *grilo* sugiero la lectura de Alexandre Nodari, que retoma la antropofagia oswaldiana: “*A posse contra a propriedade: pedra de toque do Direito Antropofágico*”, UFSC, 2007.

vida de las comunidades o grupos diferentes, un mínimo en cuanto a cantidad de sujetos, pero también un mínimo de reacción –el terror que paraliza–, un mínimo de territorio –cercado– y un aislamiento, es decir, impedido todo contacto, todo lazo, cualquier contagio, excepto el aniquilador de la contaminación, que proviene desde la dirección del blanco. Ese mínimo es el factor inmunitario, tal como Esposito lo describe, pues para conservar la vida (una vida superviviente o vida desnuda) “es necesario introducir en ella algo que por lo menos en un punto la niegue hasta suprimirla” (2009: 51), entra en juego la *muerte*, que se vuelve entonces “instrumento de conservación de la vida”. La vida tiende a romper sus propios límites, a salirse de lugar; por eso mismo se vuelve necesario controlar su turbulencia. Esto se logra a través del derecho, que inmuniza a la vida de la comunidad contra el impulso a hacerse más que simple vida, a hacerse “forma de vida”. Se sacrifica esa posibilidad (la de una vida común) a la supervivencia de la vida en su sentido puramente material, es decir, se perpetúa la vida mediante el sacrificio de lo viviente. La muerte actúa así tanto al interior del grupo indígena como sobre la comunidad imaginada del Estado-Nación.

Tacto, contacto, contagio

Los comienzos de una incipiente “antropología” en Brasil están marcados por la figura de un “sertanista” y estrechamente adheridos a las innovaciones técnicas, por un lado, a la comunicación, por otro, y reuniendo ambos factores, a la “necesidad” exploratoria del territorio nacional, del reconocimiento de porosidades y del establecimiento de sus límites. La Expedición Rondon,¹⁵ guiada por el Mariscal Cândido Rondon, es convocada en varias oportunidades en la novela *Nueve noches*, dada la impronta de su marca como figura y dado que se trata del abuelo del narrador: historia, genealogía y lazos (sanguíneos y electivos) se entremezclan enigmáticamente.

“En los tiempos de Rondon, existía toda aquella ideología de no tocar a los indios, de no tener relaciones sexuales con los indios, de morir si era preciso, matar nunca. Ese tipo de contactos había sido causa de muchos errores del Servicio de Protección a los Indios (...)” (Carvalho: 2011: 41). Estas palabras de Castro Faría, entrevistado por el narrador, introducen el modo de relación entre indios y blancos que durante mucho tiempo rigió –condicionando especialmente los modos de actuación de la antropología disciplinaria–: el no contacto (una variable “conservacionista” del aislamiento). Bajo este “purismo” (40), lo que se subyace es un concepto fuerte de *identidad* y también un miedo –aunque contenido y encubierto por la idea de preservación y pureza– del otro.

Esa *política del no contacto* aún regía en la época en que Quain visita Brasil y realiza su trabajo de campo, tal como lo sugiere Castro Faría en las palabras antes referidas, puesto que el Servicio de Protección a los Indios (SPI) funcionaba como tal en la década del '30. Esa política se aproxima de la definición que nos brinda Esposito del “*tacto*”, retomando a Plessner. El *tacto* consiste en el arte de no-acercarse-demasiado, de no-ser-

¹⁵ El Mariscal Cândido Rondon participó y encabezó varias expediciones. Sin embargo, las de mayor aliento y a la que generalmente se hace referencia al mencionar su expedición es aquella realizada desde Mato Grosso al Río Madeira llevando las líneas telegráficas y que se extendió de 1907 hasta 1910. Entre 1913 y 1914 Rondon encabezó junto al expresidente de Estados Unidos, Theodor Roosevelt, la Expedición al Río da Duvida, también en la Amazonía.

demasiado-abierto; por lo tanto, no niega la relación, pero la establece en términos defensivos o preventivos respecto de un posible contagio. Así concebido, el tacto es más bien *higiénico*, aparato de *diferenciación*, pues restablece fronteras contra un exceso de cercanía; es una cercanía con cierta lejanía o un “tocar sin tocar” que requiere la relación con otros, pero que –en definitiva– aumenta la distancia inicial (Esposito: 2009: 145). El tacto es un modo, una máscara, un rito social que domestica –inmuniza, introduciéndolo– un “grumo de violencia” para poder impedir la exteriorización de la violencia que atraviesa naturalmente a las sociedades humanas y así asegurar su supervivencia a la vez que hacer soportables las consecuencias patógenas. De este tacto –aparentemente pacífico, aunque junto a otros procedimientos que no lo son– depende el proceso de configuración del Estado-Nación Brasil como homogéneo, como ilusión totalizadora, como imagen común. Si el Servicio de Protección a los Indios fue creado en 1910, justamente a instancias del Mariscal Rondon, quien lo dirigió, y se sostuvo sobre la base de “proteger” a la poblaciones indígenas, llevaba, sin embargo, en su nombre un segundo sintagma nominal al que iba unido el “servicio”: “Localización de los Trabajadores Nacionales”, por lo que era esperable una única transformación en dirección a la comunidad nacional, es decir, la conversión de los indios en trabajadores para la nación brasileña. El contacto era pacífico, pero el proceso se pretendía “seducción” hacia el interior de la comunidad nacional y en calidad de “mano de obra” o de productores para el desarrollo de la “civilización”. Es decir, esas vidas eran protegidas de la muerte –fundamentalmente de contactos violentos con *seringueiros* que tomaban sus tierras y sus vidas para la explotación del caucho– pero por ser valiosas como potencial incremento de las relaciones productivas de la incipiente República, eran exoneradas de la muerte para ser ingresadas en la producción capitalista, interesaba ya no la aniquilación sino la conservación de esas vidas. El contacto, en todo caso, implicaba una transformación en dirección al “devenir brasileño” de los indios, única dirección posible.

Cândido Rondon, en sus conferencias, proferidas los días 5, 7 y 9 de octubre de 1915 en el Teatro Phenix, en ocasión de su homenaje en la Sociedad Geográfica de Rio de Janeiro, expresa de manera directa la intención de “(...) abrir e entregar á civilização um extenso território da nossa Patria, até então abandonado e selvático” (Rondon, 1916: 10), lo que incluye a sus “habitantes”, a los que se reconoce como humanos, pero en un estado de desarrollo anterior y, generalmente, asociados a la carencia. Sin embargo, la labor de las diversas expediciones paulatinamente traduce a esos otros completamente diversos –y por lo tanto, peligrosos o amenazadores– en semejantes pero inferiores. Así, en los establecimientos de líneas telegráficas

(...) os indios têm a posse legal das terras em que fazem as suas lavouras, e vivem *sob a proteção* do Governo, representado pela Comissão das Linhas Telegraphicas. Além dessas vantagens, de ordem geral, os moradores da aldeia de Utiarity, bem como os de Ponte de Pedra, têm, a de possuírem escolas, onde os seus filhos aprendem a lêr, escrever e contar. Essas escolas comprehendem duas aulas, uma para meninos e outra para meninas, respectivamente regidas pelo telegraphista do lugar e sua mulher (Rondon, 1916: 42. El destacado es mío).

La inclusión de las comunidades indígenas se efectúa, como se dijo, por reducción de su alteridad, pero también mediante dispositivos disciplinarios (la escuela, que se menciona) intentando controlar ese *afuera* que se describe como “territorio extenso”, selvático y abandonado.

Los indios viven “bajo la protección del Gobierno”, lo cual implica una operación paradójica, puesto que no pertenecen a la Nación –son indios, no brasileños–, pero viven bajo su “tutela”: se los excluye incluyéndolos y se los incluye excluyéndolos. La estrategia sería atraerlos a la civilización, educarlos, porque son carentes, son la Alteridad a la Nación, pero –al mismo tiempo– sólo a condición de eliminar o reducir esa alteridad pueden ser incluidos –aunque jamás se produzca identidad. Esta idea aparece, por ejemplo, en la lógica del regalo que suele ser una escena repetida en los filmes de Rondon visitando aldeas indígenas y cubriéndolos literalmente de ropas occidentales, y reemerge en *Nueve noches* en la carta que Quain envía a Julia: “Sólo estamos esperando pantalones y camisas [que] son para ellos. No me gusta darles ropa, porque quedan mejor sin vestirse –pero ellos insisten–” (Carvalho, 2011: 29) o en los pedidos de regalos que los krahó le hacen al narrador. Parece ser ése el modo de relación que el paternalismo del Estado-Nación instituyó, valiéndose o tomando para sí una práctica indígena, la del don. Respecto de ella, Lévi-Strauss ya examina en *Tristes trópicos* el hecho de su suplantación por un ritual vaciado de contenido y, por ende, convertido en una reciprocidad casi comercial o vía de obtención de propósitos deseados. Esa conclusión puede leerse en el episodio descrito por Silviano Santiago en que

(...) alguns membros de uma tribo procuram no meio do mato o grupo de visitantes para presenteá-los com um gavião-de-penacho, decididos que estão a abandonar os seus e ‘aderir a civilização’. Desiludidos pela decisão do etnógrafo que os contraria, pois quer ir além do mero encontro na mata, quer visitar a própria tribo, o grupo de índios acaba por jogar o presente embrulhado na beira de um riacho, ‘onde parecia inevitável que devesse rapidamente morrer de fome ou ser uma presa para as formigas’. Fim tragicômico para a instituição do ‘dom’ (Santiago, 2006: 308).

No sólo hay pérdida de elementos ligados a valores tradicionales, sino una “depreciación de todos los otros” (309), que implica la puesta en circulación como *mercancía* –el precio–, la institución de una jerarquía y, sobre todo, la distancia respecto de esa alteridad.

El *don* entra así en la lógica del comercio (dar para obtener otra cosa, desde el mundo occidental hacia el indígena u ocluyéndolo, al negarlo como don), del cálculo, de la comparación y, por ende, es extirpado de la dinámica del sentido. “El sentido es algo incomparable” (Byung-Chul Han, 2017: 23) y es destruido cuando se ingresa en la dinámica monetaria (que rige aun cuando no haya dinero real sino cuando se establece una relación mediada por un simbólico que enajena la relación real), del intercambio

predatorio (puesto que la relación que se establece es de costo-beneficio y no de dadivosidad).

Así lo expresa Quain, en la novela:

El tratamiento oficial condujo a los indios a la pauperización. Hay una creencia muy difundida (...) de que la manera de ayudarlos es cubrirlos de regalos y ‘elearlos a la altura de nuestra civilización’. Todo puede atribuirse a Augusto Comte, que tuvo una enorme influencia en la educación superior local y que, a través de su espectacular discípulo brasilero, el ya viejo general Rondon, corrompió el Servicio de Protección a los Indios. Todavía no he conseguido establecer una conexión lógica, pero sé que existe (Carvalho, 2011: 70-71).

De hecho, esa misma lógica pervive en la época en que el narrador visitaba la selva con su padre y que lo lleva a enunciar al entonces niño que “estaba harto de aquella gente, no quería regalar nada a nadie” (73). Sobre ese intercambio y ese pedido contante por parte de los indios como un modo de relación con los blancos reflexiona el narrador, luego de su estancia entre los krahó. Aparentemente instituida como una reciprocidad (el blanco es hospedado en las comunidades indias y aquél entonces le lleva regalos), es en realidad una relación de “adopción mutua”, lo cual “implica una desigualdad enorme” (116), es una relación, en verdad, desequilibrada, asimétrica, en la que el indio se coloca en un lugar de carencia –“no quieren ser olvidados”, “quieren que uno forme parte de la familia”– y el blanco, una vez que deja la aldea se convierte en “eterno deudor”, pues se (auto)colocan como “los huérfanos de la civilización. Se hallan abandonados. Necesitan alianzas con el mundo de los blancos” (116). Esa una “relación paternalista (...) de las más incómodas”, fundante de los modos inmunitarios de establecimiento de la comunidad nacional.

Esposito escribe: “El hombre puede *salvaguardar su propia identidad* sólo escindiéndose en la bipolaridad entre interior y exterior, privado y público, invisible y visible, y ordenando cada polo a la salvaguarda del otro” (2009: 140. El destacado es mío). El tacto, en la medida en que refuerza esas polaridades, conserva las distancias y diferencias, impide tanto el dejarse afectar como cualquier tipo de metamorfosis, protege la identidad. O bien reduce la otredad a una versión asimilable para la identidad poniendo en acción el mecanismo paradójico antes descrito. El narrador de la novela refiere en dos oportunidades al “tacto” en el sentido en que es abordado por Esposito, y en consonancia con la idea de “corrección” y “dirección” (*Richtung*) con la intención de obtener algo de los indios: es consciente de su “falta de tacto” al conversar con Diniz, que lo conduce a fallar en el intento de establecer una conversación, y se refiere a la “diplomacia” para con Leusipo. En ambos casos, se escenifica una distancia que marca la inflexión de exterioridad entre blanco e indios, que, aunque luego será suavizada, se erguirá definitivamente cuando el narrador afirma haberlos abandonado, “como todos los blancos” (Carvalho: 2011: 117).

La antropología, siguiendo este razonamiento y atendiendo a las coyunturas de época que la novela escenifica –una de cuyas reflexiones aparece en las propias palabras del antropólogo Lévi-Strauss–, aplica este paradigma del *tacto*, antes denominado no contacto, que pervive bajo otras condiciones disciplinarias. El narrador de *Nueve noches* afirma haber entrevistado a Lévi-Strauss en dos oportunidades y cita algunas de sus palabras: “Cuanto más se comunican las culturas, más tienden a uniformarse, menos tienen que comunicar. El problema para la humanidad es que haya entre las culturas una comunicación suficiente, pero no excesiva” (Carvalho, 2011: 55). Esta posición nos reconduce a las ideas que el antropólogo francés expone en su escrito sobre los trópicos, puesto que en esas páginas se hilvanan conjuntamente *pureza* y *distancia*, dos nociones que esa entrevista convoca elidiendo nombrarlas. Siguiendo el análisis que Santiago realiza del texto, se entiende que para el antropólogo la pureza es la ventaja concedida a la metrópolis y que es el valor que los no occidentales deberían haber protegido durante el proceso de colonización. La pureza se perdería por ese exceso de contacto y comunicación. La pluralidad de culturas que todo etnógrafo constata, y el caso de Lévi-Strauss no es una excepción, se reconduce, en definitiva, a una unidad o único principio (es la multiplicidad reencontrada en lo uno). Al mismo tiempo, el antropólogo constata otra noción fundamental: la de la *distancia* originaria entre civilizaciones distintas, las cuales

deveriam ter-se preservado à distância, mas elas não permaneceram separadas. Elas se aproximaram, se tocaram e se comunicaram de modo íntimo (...) A viagem, traço de união, lugar *entre*, destruiu e destrói a distância entre os povos, corrompendo-os. Para Lévi-Strauss a viagem é o mais íntegro *a priori* para a *violência*. O contato entre culturas diferentes, por mais idealizado que seja, é contágio, transmissão, disseminação de vírus do corpo ocidental no corpo estrangeiro. E vice-versa (Santiago, 2006: 314).

Esa distancia ha sido, en gran medida, anulada mediante la “aculturación” irreversible del otro, que vuelve a todas las culturas comparables. Lévi-Strauss critica, al mismo tiempo, las perspectivas aislacionistas defendidas por no-occidentales (314) tildándolo de “nuevo oscurantismo”, pues la imposibilidad de distancia es cada vez más innegable y el contacto, irremediable. Si, ciertamente, la distancia ha sido transformada en su opuesto, y, por lo tanto, “impõe-se o uno”, en palabras de Byung-Chul Han “lo igual”, el pensador francés toma partido por el intento de cada cultura de defender su identidad –pues ésta se define por oposición y resistencia a lo otro (Carvalho, 2011: 55). Situación que no deja de mostrar sus paradojas, pues ¿habría así otro posible? En todo caso, lo que se nos revela es el sostenimiento por parte de Levi-Strauss de un cuadro distópico del presente, pues el Nuevo Mundo es “triste” por haber perdido su pureza –a causa de un profundo proceso de colonización, dando nacimiento a lo igual.¹⁶ “A apreensão da

¹⁶ Es llamativo, sin embargo, que Lévi-Strauss caratule a Nueva York, ciudad que visita luego de su estancia en Brasil, como una “excepción superior”, incomparable con cualquier metrópolis europea y, en ese sentido, diferente. Propuesta por el antropólogo como un “paisaje artificial”, un “objeto cultural (re)construido por los principios de la naturaleza” (Santiago: 2006: 316), Nueva York “retoma los valores

diversidade cultural está na razão direta da corrupção das culturas envolvidas” (Santiago, 2006: 319). El gran terror de Lévi-Strauss parece emerger como el terror al contacto: el antropólogo puede conocer “la pureza indígena” a condición de un contacto inevitable que llevará a la “corrupción mutua”. El contacto es adjetivado por el antropólogo como corrupción, degradación, maldición, una contaminación que produce “pérdida”.

Es en este punto en que irrumpe el contraste entre el antropólogo francés y Buell Quain. En la conversación ya citada entre narrador y Castro Faría se define a Lévi-Strauss como “un filósofo francés”, con su característico retraimiento (“como si fueran personas diferentes”) y distancia (“no quería la compañía de nadie”, Carvalho, 2001: 41), esbozando su temor al contacto.

El *contacto* se opone al *tacto*, entendido éste como cercanía con cierta lejanía que salvaguarda la identidad por su oposición a la alteridad (es dialéctico). El contacto, el *tangere*, destruiría esa distancia, es *contagio* y *contaminación*, su derivas semánticas y etimológicas. En coincidencia con Lévi-Strauss, Quain también revela su terror del contagio, pero, a diferencia de aquél, en éste el terror no es rechazo, sino paranoia, la cual vuelve realidad o convierte en realidad el fantasma del contagio que lo amenaza.

Se menciona sobre Quain, en varias oportunidades, su temor al contagio, a la enfermedad contagiosa y al contacto.¹⁷ Una de esas menciones parece particularmente importante puesto que vincula el contagio con el contacto, el “dar la mano” y la idea de “salvación”. Buell Quain refiere al “escribiente”, autor de las cartas destinadas a un personaje incógnito, el hecho de que algunas personas de los lugares que había visitado le pedían “que los llevase con él, adonde quiera que fuese, como si esperaran de él la salvación. Él me dijo que nadie puede imaginar la tristeza y el horror de ser tomado como salvación por alguien que prefiere, a tener que continuar donde está, entregarse sin defensas al primero que aparece, quién sabe si un predador” (44). Esas personas se encontraban aún más profundamente que él en la “escala de envilecimiento” y decide, entonces, “darles la mano”, aunque no para salvarlos –pues le sería imposible– sino para acompañarlos, para descender con ellos. Descenso que connota la idea de infierno a que ya nos hemos referido. Esta “carta” expone la ambigüedad de Quain: el *miedo* y el *deseo de contagio* (por lo otro) simultáneamente.

originarios del Nuevo Mundo”, “lo nuevo no copia a lo ajeno [lo que habría sucedido con el Nuevo Mundo]; reproduce la misma *naturaleza* originaria que, aparentemente, habría sido corrompida por el proceso de colonización” (Santiago: 317. Las traducciones son mías). La gran ciudad americana se instaurará como marca de la “cronología de occidente” a partir, sobre todo, de la Segunda Guerra y en el establecimiento del “mercado global”, laboratorio de “lo igual”, y de la expulsión de lo diferente en términos de otredad. Justamente en Nueva York se congregan, en la década en que el francés la visita, los surrealistas etnográficos que establecen el contacto entre antropología y arte, la apropiación de lo no occidental y cultural (africano y amerindio) por lo occidental y artístico. (Santiago: 318). Este grupo, sin embargo y a diferencia de Lévi-Strauss, se colocaba mucho más próximo de las “impurezas culturales y los sincretismos perturbadores”.

¹⁷ “Estoy muriéndome de una enfermedad contagiosa”, declara Quain a Heloísa Alberto Torres en la carta incluida en la novela (Carvalho, 2011: 23); “A juzgar por ciertos síntomas en la piel, creía haber contraído sífilis como consecuencia de una aventura casual con una muchacha que habría encontrado durante el Carnaval de Río” (42), nos dice el narrador sin revelar fuentes; “Se dijeron un montón de cosas después del suicidio, inclusive que tenía lepra. No existe ninguna prueba” (43); “En la carta a Benedict, agrega por fin: ‘Mi enfermedad me deja especialmente angustiado e inseguro en relación al futuro’, sin especificar de qué está hablando” (57).

Siguiendo esa misma huella, unas páginas más adelante se nos revela su horror de “ser confundido con las culturas que estudiaba”, un horror que podríamos acercar a las prescripciones de la antropología disciplinaria –observación y distancia– y, sin embargo, un cansancio de ese papel de “observador”:

Una vez me contó que, entre los nativos con que había convivido en su isla de la Melanesia, no había peor deshonra para un muchacho que ser acusado de espiar a las mujeres. Era una señal de infantilidad: decían que quienes espían no eran capaces de alcanzar la satisfacción sexual por las vías del hecho. Él estaba cansado de observar, pero nada le causaba mayor repulsa que la idea de vivir como los indios, comer su comida, participar de la vida cotidiana y de los rituales, fingiendo ser uno de ellos. Trataba de mantenerse apartado y así, en un círculo vicioso, volvía a ser observador. Me habló de los Trumai como una excepción porque sí había tratado de aproximarse a ellos en un intento de comprender sus juegos; y entre ellos (...) de inmediato le había llamado la atención un huérfano de diez o doce años a quien los otros marginaban. Era un desajustado. El único que, como él, no tenía familia. (Carvalho, 2011: 58)¹⁸

La ambigüedad entre ser y no ser observador, entre no ser y devenir *trumai* son aquí disyuntivas en tensión. Si en el comienzo de la cita se describe a la observación como un *voyeurismo* ineficaz e inconsecuente que revela la incapacidad de acción del sujeto, Quain parece verse retado a la hazaña de pasar a la acción y seducido por esa implícita proposición que consistirá en dejarse afectar, dejarse alterar, contagiarse de los indios, confundirse con ellos, contrariando los presupuestos de la antropología disciplinaria (y por eso Quain es “un accidente en la historia de la antropología”, 47), invirtiendo las inquietudes levistraussianas en *cercanía* (ya no distancia) e *impureza* (ya no pureza). En Quain se cumple o encarnan los terrores que Lévi-Strauss exterioriza en *Tristes trópicos*.¹⁹

Esa cercanía que poco a poco se vuelve contacto y contagio –del sí mismo por el otro y, por ende, invirtiendo la dinámica inmunitaria que se describió como la política del no contacto– se deja trasparecer en diferentes indicios de la “alteración” de Quain: la narración del rito de pasaje hacia la edad adulta de los indios, desollados de cuerpo entero con una pata afilada de tatú, y la consecuente admiración de las cicatrices en la comunidad, es aproximada a la exhibición de la enorme cicatriz que el antropólogo ostentó y sobre la que narró su origen al “escribiente”; la disposición de los *trumai* a ver en la muerte una salida y liberación de sus temores es asociada por el “escribiente” a la desesperación que el propio Quain vivía como un rasgo de su personalidad –que era

¹⁸ Cursivas en el texto original

¹⁹ *Nueve noches* incluye una supuesta carta de Quain, dirigida a Margaret Mead, en la cual el etnólogo le expone su teoría de “contagio” entre los modos de ser del brasileño y los del indio, como si en el primero sobrevivieran “las características más desagradables de las culturas indígenas” (130) y como si ciertos comportamientos de los indios se debieran a su contacto con la “escoria del Brasil” que vive en esa “tierra marginal” (129), que es el Xingu.

entre los indios, una disposición comunitaria; la aparición del ave “lè” que para los trumai es anuncio de muerte, se le aparece a Quain, quien desde entonces sueña reiteradas veces con ella: se instituyen en premoniciones, a las que, además, se suma el concepto trumai de que “los sueños [son] una forma de ver durmiendo” (61).

La paranoia de Quain es, en inflexiones diferentes pero implicadas, la paranoia de la vigilancia del Estado Novo, que se menciona en varias oportunidades,²⁰ y se ejerce mediante el control institucional del Museo Nacional y a través de la figura de Heloísa Alberto Torres, de manera general, y sobre el propio Quain, que confiesa al “escribiente” el hecho de ser y sentirse perseguido: “*Sospechaba que lo perseguían, y que lo encontrarían adonde fuese (...) Me contó que había vivido bajo vigilancia en Río de Janeiro (...) sabían todo lo que hacía (...) Creía que existía una red de informantes en Brasil*” (119). Ese control se confirma en la carta que Heloísa envía a Quain reprochándole acciones cometidas –que son elididas, apenas mencionadas como “eso”, pero por ambos sabidas, según se deja entrever.

Paranoia y contagio se entrelazan en la invención que el narrador realiza respecto de los itinerarios y recorridos de Quain. El contagio, siguiendo la pista narrativa que nos propone su voz ficcional, adquiere la connotación de relación sexual y se anuda a la paranoia del antropólogo. La carta del “escribiente” sugiere la homosexualidad de Quain, las notas de Metraux respecto de él²¹ así lo enuncian y “testimonian” el momento en que el etnólogo habría confesado su sífilis.²² Se anudan allí contagio, paranoia, desajuste y locura. Sin embargo, la experiencia de mayor impacto en la subjetividad de Quain, según la hipótesis del narrador, habría sido la del Carnaval en Río y la presentación de personajes travestidos, o la probable visión o conocimiento de Madame Satã.²³ No deja de ser ésta una elucubración que, aunque basándose en fechas, cartas, notas, testimonios, el narrador lanza. Lo interesante de esa hipótesis es justamente lo que persiste no dicho: mediante esa experiencia, Quain habría tomado

²⁰ Castro Faría le informa al narrador que “usted tenía que rendir cuenta a los órganos oficiales, que ejercían un control estricto sobre el territorio brasileiro y sobre la misma investigación. Los órganos de represión estaban muy activos” (34). “La situación de los extranjeros en el Brasil del Estado Novo era delicada. Daba la impresión de que estaban bajo vigilancia permanente”; había un “clima de ignorancia y el horror”, persecuciones a intelectuales que eran acusados de comunistas (45), se relatan casos de espionaje (por ejemplo, de las cartas), todo lo cual contribuía a una atmósfera enrarecida.

²¹ Según el narrador las fichas de Alfred Metraux, que habría compartido con Buell Quain una cena en Río de Janeiro, exponen sobre él: “Hijo de padre alcohólico, pero rico, y de madre neurótica y dominante. Se obliga a la homosexualidad con negros, por los cuales siente horror. Muchacho de talento, poeta” (140).

²² “Cowan [sería el nombre que por error Metraux habría escuchado] nos relata su viaje al Xingu, y después se extiende sobre el tema de su sífilis” (139). Éstas son las palabras que el narrador encontró en las anotaciones de Metraux.

²³ Según el narrador: “Esto fue lo que él vio. Llegó a Río de Janeiro en vísperas del Carnaval de 1938 y se hospedó en una pensión de la Rua do Riachuelo, en el barrio de Lapa. El barrio era conocido por sus ‘pensiones de amor barato’ (...). Por esa misma época, *Banana da terra*, film en que Carmen Miranda entró a la inmortalidad con bananas en la cabeza y cantando ‘*O quê é que a baiana tem*’, se estrenó en el cine Metro-Passeio, en el centro de la ciudad. El filme inspiró a los *folioes*, que salieron por las calles de Lapa, en *blocos*, travestidos de bahianas (...). Todavía en el Carnaval de 1938, uno de los principales personajes de la mitología local, máximo exponente del malandrage, del crimen y la homosexualidad en el barrio, ganó el concurso de baile del teatro República (...) con un disfraz de lentejuelas inspirado en un murciélago del Nordeste, de donde pasó, de ahí en adelante, a ser llamado Madame Satã, por asociación con el film homónimo de Cécil B. Mille” (130-131).

contacto, experimentado una alteración, o al menos se habría dejado alterar, por alteridades alteradas, no rígidas ni *táctiles*, sino *contagiosas*, contaminadas por la misma locura, por un travestismo de las identidades que disuelve o disgrega la lógica de la identidad dialéctica e inmunitaria, desgarrando las separaciones al metamorfosearlas.

La importancia concedida al travestismo –no sólo como experiencia sino como concepto que desestabiliza las identidades cerradas y totalizadoras– se refuerza con la evocación que el “escribiente” realiza del relato que Quain le transmitió de una leyenda oída en Vanua Levu (137). Lo que se sugiere como la locura de Quain, locura que lo habría llevado al suicidio es su “contagio” por un deseo disidente, la existencia de una alteridad en sí mismo, que un contacto –y no un tacto– habría hecho aflorar. Quain, el loco, el desajustado, el “enfermo” no tenía otra opción que el suicidio que es, se sugiere, un sacrificio, “para que no quedara ninguna duda sobre su muerte. Y para exculpar a los indios porque su sola existencia –y su presencia en la aldea– los incriminaba” (141).

El sacrificio se incluye como una de las maneras en que opera la *immunitas* en su vía jurídica e institucional, cuya pertinencia se evoca aquí en la referencia a los órganos oficiales del Estado brasileño. Aunque si bien en formas simbólicas, el sacrificio aquí se ejecuta en la muerte. Para normalizar integralmente la vida, sostiene Esposito, “el derecho debe someterla a un juicio capaz de prevenir toda posible efracción, toda culpa eventual de su parte” (2009: 50), para ello debe anticipar la sentencia de culpabilidad –lo que se esboza sobre la persona de Quain– prescindiendo de la culpa efectiva. No se juzgará a la vida por ser culpable, sino que se la hará culpable para que pueda ser juzgada y condenada. Ese mecanismo es el que Walter Benjamin refirió como “sacrificial”, puesto que la condena “preventiva” es el mecanismo con que se asegura la conservación de la vida, a costa de negarle –sacrificio– toda posibilidad de “forma de vida justa o común” y así reduciéndola a pura materia o vida desnuda. Es justamente sobre el “viviente”, el que busca salir de la objetividad de la vida –y eso es lo que se rastrea en las búsquedas de Quain, por contacto y por contagio, intentando dejarse alterar por la alteridad, en una porosidad que destituya los límites fijos de la distancia–, es sobre él que se aplica la violencia del aparato jurídico. Se lo sacrifica para perpetuar la vida en su faceta inmunitaria, es decir, destituida de toda comunidad posible. La muerte de Quain salva el modo de relación entre blancos e indios tal como ha sido diseñado hasta entonces, como *tacto*, y mediante su muerte permite la supervivencia del Estado-Nación tal como opera y sigue haciéndolo.²⁴

En el caso de Quain, y relejendo los aportes de Girard en Esposito (59), es factible pensar que mediante su sacrificio se protege a la “comunidad nacional” del contacto y el contagio en la dirección opuesta a la esperada: del indio hacia el blanco, y de la posible mutua apertura y afectación. Se separa un punto interior sobre el que converge “el mal” para conservar el “todos menos ese uno”: Quain como accidente de la antropología.

Sin embargo, el caso de Quain no se resuelve en una simbolización o inmanencia jurídica del sacrificio, que sería la del derecho, sino que conserva la huella ritual de un

²⁴ “Sólo cuando los hombres se inmunizan del contagio de una relación sin límites, pueden dar vida a una sociedad política definida por la separación entre los bienes de cada uno de ellos. Pero el establecimiento de lo propio marca el fin de lo común. A partir de entonces, la historia del hombre se desenvuelve en la dialéctica irresuelta entre los dos polos contrapuestos de caos y orden, identidad y diferencia, comunidad e inmunidad” (Esposito, 2009: 65).

sacrificio. Esto le conferiría un estatuto particular, puesto que si el procedimiento judicial se apropia del sacrificial anulando la venganza posterior y convirtiéndose a sí mismo en una suerte de venganza (racionalización), la muerte de Quain sigue siendo un sacrificio que podría asociarse a una deuda no saldada. Retomando algunas de las ideas al respecto de la muerte que presentó Lévi-Strauss y que se citaron al comienzo es factible postular que la muerte del antropólogo instala una *deuda*, puesto que habría damnificados con ella. En su lugar, para saldarla, “algo” debe “encarnar” lo que causó el deceso y ser así vengado. Esa venganza podría ser leída como la narración misma, que la novela hace cuerpo, e incluso la “octava carta” que el mismo narrador inventó. Esa venganza opera fantasmáticamente para que la deuda sea saldada a través de otra muerte, pues es la muerte del padre del narrador la que conecta ambas historias.

Fantasmagoría, fantasmas, asedios: lo ominoso, lo silente, la deuda

Toda imagen es impura (Didi-Huberman, 2006: 19), montaje de tiempos heterogéneos, contacto con otras imágenes; oculta y declara, revela y esconde, presenta y ausenta. De la misma manera el narrador de *Nueve noches* conceptualiza las dos fotografías incluidas en la novela y se deja interpelar por ellas. Una de esas fotografías es la del grupo de antropólogos brasileños y extranjeros en el año 1939 en el Museo Nacional de Rio de Janeiro

(...) en que Doña Heloísa aparece al centro, sentada en un banco de los jardines del Museo Nacional, entre Charles Wagley, Raimundo Lopes y Edson Carneiro, a la derecha, y Claude Lévi-Strauss, Ruth Landes [la tutora de Quain] y Luis de Castro Faría, a la izquierda. Hoy están todos muertos, con excepción de Castro Faría y Lévi-Strauss. Pero ya en aquel tiempo había una ausencia en la foto, que sólo noté después de haber comenzado mi investigación. En aquel tiempo, Buell Quain todavía estaba vivo, entre los Krahô, y la imagen no deja de ser, en cierta forma, un retrato de él, por la ausencia. *En toda fotografía hay un elemento fantasmagórico. Pero en esta fotografía ese elemento es todavía más asombroso.* Todos los fotografiados conocieron a Buel Quain, y por lo menos tres de ellos se llevaron a su tumba cosas que ya nunca podré saber. En mi obsesión, llegué a sorprenderme varias veces con esa foto en la mano, intrigado, *fascinado*, tratando en vano de *arrancar una respuesta de los ojos* de Wagley, de doña Heloísa o de Ruth Landes (Carvalho, 2011: 33. El destacado es mío).

La fotografía transmite una inquietud, suscita una experiencia inquietante; condensa la búsqueda que movilizará la narración: en torno a una explicación sobre el suicido de Quain. La imagen, en este caso, fotográfica, reclama una ausencia fantasmagórica que no refiere sólo a la ausencia física del etnólogo americano sino a un sentido ausente, fugitivo, que se le escabulle al narrador, una suerte de paradoja presencia-ausencia

(puesto que la ausencia lleva a imaginar un sentido posible –que se hace presente fantasmagóricamente). Quain no está allí, pero pareciera que su espectro, aquel en que tras su muerte se convertirá, ya estuviese allí –a causa del modo siniestro de su ausencia. La muerte del etnólogo, su suicidio, es descrita en varias oportunidades. Sin embargo, su tumba ha sido devorada por la selva, señalada con el material más efímero (*burití*) y jamás constatada: “Nunca la policía ni autoridad alguna fue hasta ese lugar. El cuerpo no fue exhumado. No hay ninguna investigación archivada en ninguno de los registros públicos” (90). Esa tumba es in-asignable, puesto que sería ya imposible identificarla. Su muerte no deja de ser el testimonio de los indios que lo encontraron cortándose a sí mismo y luego lo hallaron ahorcado. La palabra, por tanto, es la que sella su muerte, performáticamente, la que construye su duelo en la narración y es la que autoriza, asimismo, la pervivencia de Quain en cuanto fantasma que asedia, que aún continúa interrogando, cuyo cuerpo se vuelve palabra ausente (sentido de su suicidio, ausencia de porqués) y cuyo cuerpo se asume en la letra misma: la octava carta es invención del narrador, pero es también herencia, la deuda que se asume como tal y como propia simbólicamente.²⁵

La imagen convoca indefectiblemente la mirada. Ésta no se instituye en simple acción objetiva (u objetivable de lo visto), sino que, a través de la duda y lo sinuoso que contornan constantemente la historia de Quain, se define como una mirada háptica, en el sentido de que es, también, contacto y contagio. Así nos lo revela el “escribiente”: “*Toda la ciudad había sido convocada a escuchar los discursos de la fiesta de inauguración de la sociedad literaria. Él no podía verme entre la masa que se apiñaba adentro y alrededor del edificio de la escuela (...) Pero fue allí, por segunda vez, que yo enfrenté sus ojos*” (26. El destacado es mío). La primera vez que encontró su mirada, la percepción había sido del mismo terror: “*(...) desde entonces fui el único en notar en sus ojos la desesperación que trataba de esconder sin conseguirlo siempre, y cuya razón, que llegué a intuir mucho antes de que me fuera revelada, prefería ignorar, o fingir que la ignoraba, para aliviarlo (...)*” (10. El destacado es mío).

La inquietud de la mirada del etnólogo es también lo que en y de nosotros mismos nos inquieta, ambas realidades se tocan en un cuerpo a cuerpo instado por los ojos y su paradójico revelar-ocultando. La seducción, pero también el enigma de la mirada y aquello que en el otro nos mira es marcada reflexivamente por el “escribiente”: “¿O usted cree que cuando nos *miramos* no reconocemos en el prójimo lo que en nosotros mismos tratamos de esconder?” (10). Para el narrador también es más interesante acceder a las *impresiones* (se pone de relieve el lenguaje táctil) que Quain había dejado que a su imagen objetiva (“imagen real”, si es que existe) (35). Dicho esto, se incluye en

²⁵ El “escribiente” así lo asevera: “Lo que él me contó era para guardarlo con uno, como si no lo hubiese oído. Y fue lo que hice. Era mi herencia” (143). Derrida (1998) sostiene que la herencia no es justamente lo que se transmite por vínculo sanguíneo, sino que implica un compromiso y, fundamentalmente, una elección, escoger entre varios posibles, una conjura que es evocación, convocar la apertura para que lo que se espera aparezca, o al menos siempre perdure como apertura a su apareamiento –espectral. Por eso la herencia sólo puede darse en un tiempo “out of joint”, desajustado, injusto, en carencia de *dike* (como juntura o armonía), que se revela también en esta discordancia de tiempos que se convocan en su supervivencia de muertes y asesinatos (como dice el Quain en la novela: “Toda muerte es asesinato”) y que hilvanan una cadena de asedios y a retornos de fantasmas intentando volver a juntar lo separado, sin que sean conjuntos ni reunidos en lo “uno”. De allí la importancia de los espectros, que vuelven a poner en relación vivos y muertos.

la novela una fotografía de perfil y de rostro de Buell Quain, como si se quisiera sugerir al lector ese enigma que los ojos de Quain retienen. Asimismo, esa fotografía convoca otros territorios que ya fueron anteriormente mencionados: los procedimientos de control sobre la vida –el tipo de registro se asienta en una fotografía del fenotipo con intención identificatoria, que la acerca al “expediente”, a la imagen “criminal” y a la de pacientes “psiquiátricos” – que intentan contenerla, doblarla, establecer límites claros y rígidos. Sin embargo, como el “escribiente” y el narrador lo destacan, la imagen escapa, subvierte y dice –toca al observador– de un modo fantasmagórico o espectral. Es impura, pone en contacto, contagia sensaciones (de Quain al escribiente, a Castro Faría, al narrador) y contagia tiempos distantes al superponerlos o entremezclarlos, contagia vidas y experiencias. En cierta forma de esa tensión entre ser y parecer, que Castro Faría explicita, ser rico aun sin querer parecerlo o “no parecer y, en realidad, ser” (38), resulta la dinámica espectral que genera el enigma en torno a Quain, haciendo imposible aseverar y posible únicamente dudar, estar *entre*, así como su existencia se constituye en *entre*: entre la vida y la muerte, entre la identidad y la alteridad.²⁶

Otra de las inflexiones que adquiere lo fantasmagórico en *Nueve noches* es lo ominoso, generado por la presencia espectral de la fotografía. Cuando el narrador arriba al territorio krahó, re-conoce los espacios en relación con la fotografía del periódico que había llamado su atención y había dado comienzo a su búsqueda: se trata de la foto de Quain llegando a la aldea, de un 18 de agosto de 1939. En ese momento se llama a la presencia una ausencia, se tocan dos tiempos, el del narrador y el de Quain, y comienza a operarse el contagio entre ambos, puesto que no sólo la seducción que experimenta el narrador por la historia del etnólogo escenifica ciertamente una aproximación, sino que la porosidad y la confusión entre identidades cristalizará en el episodio del hospital: el narrador regresa a Brasil para visitar a su padre, internado en estado terminal a causa de una enfermedad que literalmente vuelve al cerebro una esponja y durante sus veladas es “reconocido” por otro paciente (un viejo norteamericano) con quien su padre comparte la habitación como “Bill Cohen”, que en una escucha atolondrada suena y no suena a “Buell Quain”, a quien ese hombre parecía esperar –y se lo confirmarán más tarde– cuando le repite antes de morir: “Yo sabía que no estabas muerto” (156-157).²⁷ Esta muerte reconectará al narrador con la muerte de Quain sobre la que lee en un periódico días después, como si ese espectro lo asediara. El narrador se reconoce “contaminado por la locura de Quain” (122), es decir, por la misma contaminación de Quain agenciada por el fantasma mismo del etnólogo.

La omnipresencia de la muerte en su asedio espectral –como si los muertos no tuvieran descanso– le llega también al narrador a través del encuentro con un poema de

²⁶ Ese *entre* se mantiene, asimismo, en la propia in-definición que la novela propone, puesto que el juego entre búsqueda, documentación, ficción, archivos, personajes reales y ficticios es el nudo que configura el enigma. Las figuras mismas de testimonio, escritura documental son cuestionadas al mismo tiempo en que se revela el poder explicativo y de descubrimiento que comporta la ficción. Se cuestionan todas las categorías en su rigidez y se pondera la porosidad. “La verdad depende sólo de la confianza de quien oye”, dice el “escribiente” en una “carta”.

²⁷ El narrador se encuentra en un hospital, cuidando de su padre a punto de morir, quien comparte habitación con un viejo norteamericano. En el momento en que el narrador descubre la cortina que los separa y ve al vecino dentro del mismo cuarto, éste le habla: “¿Quién diría? ¡Bill Cohen! ¡Por fin! Muchacho, no sabes cuánto hace que te espero” (Carvalho, 2011: 156). Luego repite varias veces ese nombre con el que identifica al narrador, evidentemente afectado por su visión y, finalmente, muere: “Fue lo último que consiguió decir antes de poner los ojos en blanco y entrar en convulsión” (157).

Carlos Drummond de Andrade, “Elegía 1938”, del que se cita un fragmento (123). Lo que nos interesa aquí es lo omitido, lo silenciado: “Caminhas entre mortos e com eles conversas/ sobre coisas do tempo futuro e negócios do espírito” (2015: 80). Si, como sostiene el narrador “Cada uno lee los poemas como puede y entiende en ellos lo que quiere, y aplica el sentido de los versos a la experiencia que ha acumulado hasta el momento de la lectura” (Carvalho, 2011: 122), es posible establecer entre esos versos no citados, silenciados, y el propio recorrido del narrador guiado por una presencia-ausencia, por un espectro que lo asedia, lo convoca y por una fotografía que inquieta el sentimiento de lo familiar extraño, que se instala el sentimiento de lo ominoso, una relación de explicación silente. Es decir, lo no dicho –no citado, en este caso–, como lo no visto o lo que se oculta en lo que se ve, es el modo en que se contagian, se contactan esferas hasta entonces claramente discernibles (como entre vivos y muertos), es ese el modo en que se establece esa porosidad. Esa conversación silenciosa es la que va urdiendo el relato, para proponer una herencia y el compromiso de una deuda.

En la misma dirección, en la novela se cita una frase que hace resonar esa misma porosidad: “Los vivos están siempre y cada vez más gobernados por los muertos” (Carvalho, 2011: 136). Buell Quain habría leído esa frase en Río de Janeiro, frase que pone en palabras el asedio de la muerte y los muertos sobre la vida. Una muerte que en el poema de Drummond se liga a la especulación, a la guerra, a la producción capitalista, pero que hace persistir como seres de palabra y de habla, especialmente, a los muertos.

Sobre esa misma palabra y esa conversación hablaban las historias de fantasmas que su padre le contaba a Quain, según lo “testimonia” el “escribiente”: la historia de un barco que nunca llegaba a puerto y entonces, al cruzarse con otros barcos, los tripulantes les daban sus cartas para ser entregadas en tierra firme, pero las cartas “estaban dirigidas a personas que ya nadie conocía o que habían muerto mucho tiempo atrás” (136). De manera semejante, el “escribiente” es instituido por Buell Quain en el encargado de “entregar a los destinatarios esas cartas que escribió a un paso de la muerte, como aquellos marineros que llevaban a tierra firme la correspondencia de los muertos” (140). Manoel Perna, “escribiente” y amigo de Quain, recibe esa herencia –en ese ambiente de los años ’30, enrarecido de desconfianza– como inyunción²⁸ que reafirma escogiendo (Derrida, 1998), puesto que para que haya herencia ese legado ha de apelar y desafiar la interpretación, el caso aquí, ciertamente.

El asedio del espectro, siguiendo algunas de las postulaciones de Derrida en *Espectros de Marx* (1998), implica responder al muerto y del muerto. Por lo tanto, el espectro pesa, piensa, dentro de la vida misma. En *Nueve noches*, a través del contagio, se opera el *momento espectral*, la presencia posible a partir del desquiciamiento, de la disyunción o de la desproporción, del tiempo *out of joint*. Sólo gracias a esos tiempos distantes, sólo gracias al carácter impuro de la imagen, sólo gracias a una deuda que persiste sin ser saldada –el suicidio, la muerte de Quain– puede advenir el espectro. Ese espectro postula una operatoria diversa de la inmunitaria para una posible deriva comunitaria.

²⁸ “Jacques Derrida denomina inyunción a ese momento-movimiento, ese intervalo en el tiempo que imbrica dos instantes sin llegar a unirlos. La inyunción, claramente, es el momento de la inminencia, donde todo debe ocurrir, donde el espectro debe necesariamente re-aparecer.” (Dipaola, 2008).

La octava carta fue inventada por el narrador como la palabra del fantasma que conecta dos historias, dos obsesiones, dos vidas a través de la muerte.

Si volviéramos al inicio de estas páginas y retomáramos –aún salvando distancias culturales– la relación entre vivos y muertos planteada por Lévi-Strauss, podríamos afirmar que Buell Quain se instituyó en la mediación entre dos espacios, dos comunidades diferentes y que no sólo se transformó por el contacto/contagio en aquello de lo que se aproximó (o alimentó, como un *phasme*) y como un *bari*, sino que como un *araetowaarare* asumió una función *sacer*: el lugar de lo sacrificable para conservar viva a la comunidad *trumai/krahó*, que así extrajo su vida de la muerte de Quain.

A diferencia del no contacto que implica al cuerpo dejándolo afuera (como zona de amenaza o defensa) o que al menos oscila entre la corporación y la excorporación a menudo bajo el concepto de unidad –generalmente el empleo de la metáfora del cuerpo político o del cuerpo nacional desarrollan esta dinámica–, lo que se pone en juego en la historia y la experiencia de Quain es el contacto, que involucra el carácter plural de la *carne* e implica “desmembramiento del cuerpo político y de sus metáforas organicistas” (Esposito, 2009: 170) –es decir la alteración de Quain, el ser afectado profundamente por la alteridad en su identidad, desestabilizándola– que permita hacer emerger “no la obsesión neurótica de nuevas incorporaciones, sino el perfil de una ‘carne rebelde al Uno, siempre ya dividida, polarizada en el Dos del quiasma, pero tal que ignore toda jerarquía, toda separación irreversible entra una parte que manda y otra que obedece” (Esposito: 171). Se trata de la carne como expropiación de lo propio y, por lo tanto, lo que hace a lo común: se expresaría así una “relación originaria de la figura de la carne con la del *munus*. La carne no es otro cuerpo ni lo otro respecto del cuerpo: es simplemente la modalidad de ser en común de aquello que se quiere inmune” (172).

Podríamos comparar el evento conocido como “la revuelta de la vacuna” (1904) y sus procedimientos inmunitarios con el tipo de peligro y contagio que escenifica *Nueve noches*. Si en el primer caso, tal como es analizado por Nicolau Sevcenko (2010), se muestra la resistencia de los habitantes de Rio de Janeiro a ser inmunizados y, asimismo, a que sus lazos comunitarios se vean modificados (una imposición de orden “higienizante” y para establecer un “orden político”, la República), en la novela de Carvalho el contagio se opera como exceso de comunidad que toma al sujeto, su cuerpo, en una carnadura común. La paranoia, el temor, el miedo, su obsesión por el contagio y a las enfermedades contagiosas es un temor al *con-tacto*, a ser afectado por una alteridad que así diluya o ponga en jaque distancias y purezas. El léxico biomédico es utilizado para expresar una revuelta hacia y contra la *immunitas*, entendida como negación de la comunidad mediante la interiorización de su opuesto, del “mal”, en dosis pequeñas. En efecto, lo que se produce es una apropiación de la operación inmunitaria (el contagio, productor de inmunización natural, como una vacuna) representada o encarnada en Quain (el etnólogo que pertenecería a la racionalidad occidental y a sus parámetros disciplinarios) para, a través de ella, infundirle el exceso de comunidad, es decir, el trastocamiento de su individualidad, de los límites entre sí y fuera de sí,²⁹

²⁹ El problema de este “fuera de sí” estaba también presente en el horizonte de preocupaciones Quain, que deseaba poder verse fuera de sí, es decir, fuera de su campo de visión objetivador y, la muerte le parece

propio e impropio, propiedad y comunidad a través de una *porosidad* característica del mundo indígena –tal como mencionamos al comienzo, en el que vivos y muertos se comunican.

El mismo contagio experimentado por Quain es ejercido sobre el narrador, aunque en su caso las mediaciones y distancias finalmente se imponen. Sin embargo, el contacto, el contagio entre Quain y el narrador se efectúa bajo una operación espectral, a partir de los fantasmas de los muertos que lo seducen, sugiriendo que aún dentro de la racionalidad se establecen vínculos entre vivos y muertos que actúan movilizándolo a la acción, la búsqueda y la deuda que ha de ser saldada, vengada –en este caso, con la palabra.

Los espectros, podemos concluir, no sólo asedian (re-aparecen, están en presencia-ausencia), sino que contagian. Los muertos no entierran a sus muertos –contrariamente a lo que reza la cita bíblica retomada por Lévi-Strauss al comienzo y como fue reescrita por Marx³⁰, eso es imposible. Lo que se sugiere es que la relación entre vivos debe entenderse como una relación *con* la muerte y *con* los muertos. La comunidad no puede prescindir de sus muertos y sus fantasmas, no puede establecer con ellos apenas un vínculo contractual (al que refiere Lévi-Strauss como típico de las sociedades occidentales), sino que éste ha de ser especulativo, es decir que, en cierta medida, los muertos se *antropofagicen*, se encarnen –por contagio– e incomoden, asedien.³¹ Esta es la deriva que propone *Nueve noches*.

A esa proposición de relación comunitaria le corresponde una concepción territorial de la Amazonía también diferente, ya no como nexo –contrato, recordemos su etimología– sino como compromiso con esos muertos, con los vivos, con los fantasmas y que tome a cargo su deuda: una *conjuración*, en uno de los sentidos que explicita Derrida,³² como evocación, hacer venir por voz, convocar a los espectros, llamarlos.

ser el único modo de lograrlo. “Se veía a sí mismo como a otro de quien trataba de librarse” (Carvalho, 2011: 120-121).

³⁰ La frase de Marx enuncia “La revolución del siglo XIX debe dejar que los muertos entierren a sus muertos para realizar su propio objeto” (Derrida, 1998: 131). Lo muerto, para Marx, son las revoluciones anteriores, más fraseológicas que efectivas en contenido. Para Marx no es necesario el luto por lo antiguo, sino la desmesura del contenido que significará una desidentificación intempestiva. Aquí, sin embargo, no se elimina la herencia de los muertos, que *espectrean* (*Es spunkt*), y cuya deuda –sus sacrificios– permanece vengable.

³¹ El contagio se conceptualiza en estas páginas como la potencia política del espectro o de la espectralidad. El contagio produciría, por contacto, el roce, el linde o el confín entre lo separado, dilacerado y escindido: sujeto y objeto, poseer y conocer el objeto, de allí que sea una experiencia que convulsiona y trastoca completamente. Si las ciencias humanas, según Agamben (2006), han de, justamente, colocarse en esa inseparabilidad entre sujeto y objeto, la contaminación que sufre Quain ejercita, actúa, ese confín que se convierte en locura, en delirio, y da cuerpo a ese fantasma. Aquí el peligro, la amenaza, lo pasible de contagiarse (un cuerpo extraño) no es inmunizado (rechazado) (Esposito, 2009), sino que infecciona y devasta, desorganiza (aniquila los órganos) las categorías de la propia antropología a la vez que infecta de su potencia maligna los órganos institucionales y estatales de ejercicio biopolítico de la nación.

³² El otro sentido de la conjuración, al que hace referencia el texto derrideano, a partir de Marx, es el de la conjuración como aseguro, como contrato, como pacto o exorcismo para expulsar al espectro. Éste es así un adversario y se pretende que se mantenga como mero muerto, un cadáver que no asedie. Para ello, es efectivo el duelo, pues restablece esas distancias entre vivos y muertos.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2006) *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental*. Pre-textos, Valencia.
- _____ (2015) *L'avventura*. Nottetempo, Roma.
- Antelo, Raul (2001) “Políticas canibais: do antropofágico ao antropomético”. En *Transgressão e Modernidade*. Editora UEPG: Ponta Grossa.
- _____ (2002) “La aporía amazónica”. En Gabriela Nouzeilles (comp.), *La naturaleza en disputa*. Paidós, Buenos Aires.
- “Bernardo Carvalho: Me atrae la idea de fracaso” (2012, diciembre 28) *La Nación*, Buenos Aires. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1540879-bernardo-carvalho-me-atrae-la-idea-del-fracaso>.
- Carvalho, Bernardo (2011) *Nueve noches*. Edhasa, Buenos Aires.
- Dipaola, Esteban (2008) “El espectador espectralizado”. *laFuga* [On Line], n° 8. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-espectador-espectralizado/327> (consultado en: 2017-10-16).
- Derrida, Jacques (1998) *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*. Trotta, Madrid.
- Didi-Huberman (1998) *Phasmes. Essais sur l'apparition, 1*. Les éditions de Minuit, París.
- _____ (2011) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires.
- _____ (2015) *Fasmas. Ensayos sobre la aparición 1*. Shangrila Ediciones, Santander.
- Esposito, Roberto (2009) *Immunitas. Protección y negación de la vida*. Amorrortu, Buenos Aires.
- _____ (2012) *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Amorrortu, Buenos Aires.
- Lévi-Strauss, Claude (2006) *Tristes trópicos*. Paidós, Barcelona.
- Pizarro, Ana (2009). *Amazonía. El río tiene voces*. FCE, Chile.
- Santiago, Silviano (2006) “A viagem de Lévi-Strauss aos Trópicos”. En *Ora (dizeis) puxar conversa!* Editora UFMG: Belo Horizonte.
- Sevcenko, Nicolau (2010) *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. Cosac Naify, São Paulo.
- Sussekind, Flora (1990) *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. Companhia das Letras, Rio de Janeiro.

OBJETOS DESTERRITORIALIZADOS. NOTAS SOBRE UNA COLECCIÓN

Silvana Florencia Santucci*

RESUMEN

Este trabajo revisa la colección de objetos de Severo Sarduy adquirida y organizada por la Biblioteca de la Universidad de Princeton en 2011. Los mismos *expanden* no sólo el campo de su arte, en términos de pertenencia a un discurso difícil de definir, sino que problematizan las propiedades compositivas de la construcción autoral en base a las nociones de “*firma*” y “*archivo*” y desterritorializan, en el sentido en que mueven de un espacio a otro, objetos personales que abonarían a la constitución de una *obra*. Esta recontextualización de una *posesión privada* hacia la disponibilidad pública en un espacio cuya configuración colonial no se puede ignorar, reedita en términos territoriales, antiguas disputas por el poder locador de la *episteme* centralista de América Latina. Por lo tanto, asumiendo que toda obra está siempre en construcción, presentamos aquí un recorrido por estos materiales que exceden, a simple vista, lo que entendemos como la producción del cubano.

Palabras clave: Severo Sarduy – Objetos – Archivo – Literatura Latinoamericana

ABSTRACT

This work revises the collection of Severo Sarduy’s objects organized by the Library of Princeton University in 2011. They expand not only the field of their art, in terms of belonging to a discourse difficult to define, but problematizes the compositional properties of authorial construction on the basis of the notions of “signature” and “archive”. This recontextualization of a private possession towards the public availability in a space whose colonial configuration can not be ignored, reissues in territorial terms, old disputes by the power of the centralist episteme of Latin America. Therefore, assuming that every work is always under construction, we explore these materials that exceed what we understand as the production of Sarduy.

Keywords: Severo Sarduy – Objects – Archive – Latin American Literature

* Dra. en Letras, Becaria Posdoctoral de CONICET, Profesora en la Universidad Autónoma de Entre Ríos. [silvanasantucci@gmail.com]

Recibido: 27-06-2017. Aceptado: 27-07-2017

Desterritorios

El campo de la estética contemporánea de los últimos años propició modos de organización de lo sensible (Rancière, 2002) que volvió endeble las nociones de *pertenencia* y de *especificidad* (Garramuño, 2013). Si bien esta perspectiva incrementada en los caminos del arte contemporáneo suele no replicarse en el campo de la construcción de los archivos de artistas que han coincidido con estos desarrollos. En general, la función de colección tiende al establecimiento de criterios específicos donde la distinción entre órdenes no se torna irrelevante.

La enunciabilidad del arte en tanto documento -o en los espacios proteccionistas de las materialidades- lejos está de deconstruirse «aquello que tiene que ver con lo propio, lo específico o lo que se define por pertenecer, de modo cómodo y estable, a un medio, una categoría o una especie» (Garramuño 2013: 5)

No obstante, algunos rasgos de estas operaciones de la estética contemporánea se extrapolan en el armado de “archivos inespecíficos” de autores, por ejemplo. Tal es el caso que nos ocupa, a raíz de las adquisiciones recientes que la Biblioteca de la Universidad de Princeton ha realizado de la *obra* del cubano Severo Sarduy. La misma desterritorializa una serie de objetos a los que otorga valor en tanto marca, quizás material y de alguna manera inespecífica, susceptible de integrarse a una firma de autor.

Sobre la colección

En 2011, la colección *Artes Gráficas* adquirió treinta y cuatro pinturas y dibujos de Sarduy, acompañados de objetos de su posesión y artefactos que “*expanden*” no sólo el campo de su arte (Krauss, 1985:60), en términos de pertenencia a un discurso difícil de definir, sino que problematizan las propiedades compositivas de la construcción autoral de “*obra*” y “*archivo*” (Derrida, 1980: 30) y desterritorializan, en el sentido en que mueven de un espacio a otro, objetos personales que abonarían a la constitución de una *obra*.

Esta recontextualización de una *posesión privada* hacia la disponibilidad pública en un espacio cuya configuración colonial no se puede ignorar, reedita en términos territoriales, antiguas disputas por el poder locador de la *episteme* centralista de América Latina.¹ Por lo tanto, siguiendo a Blanchot (2002: 17-18) y asumiendo que toda obra está siempre en construcción, presentamos aquí un recorrido por estos materiales que exceden, a simple vista, lo que entendemos como la producción del cubano.

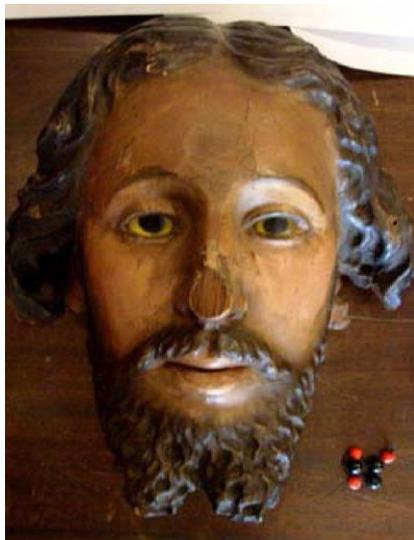
A su vez, esta lectura se organiza en torno a cuatro interrogantes interconectados que de ningún modo presentan resoluciones últimas, pero que, creemos, corresponde explorar. A saber: ¿Cuál es el valor de estos “objetos”? si es que lo tienen, puesto que no son artefactos producidos por el autor, sino que le pertenecieron. ¿De qué manera

¹ Siguiendo a Derrida, pero también a Nelly Richad (1998), un *centro* no se configura como tal de acuerdo con su capacidad concentracionaria de recursos y medios e, incluso, tampoco porque posea el monopolio de la distribución económica, sino que debe ser capaz de asegurarse la capacidad de ejercer el poder de representación (una facultad simbólica que lo habilite a operar como *función*) regulando la estructura de homologación de su valor, en base a un código impuesto: “puede controlar los medios discursivos, la convertibilidad y traductibilidad de los signos, sosteniendo el poder ‘que subordina el objeto de saber a una economía conceptual declarada superior’” (Richard,1998).

estos artefactos impactan en una obra como la de Sarduy, sostenida en múltiples soportes que la estabilizan entre disciplinas? ¿Es posible hablar de “autoría sarduyana” en la colección de objetos? Finalmente, el interrogante menos productivo pero el único que quizás nos atañe trazar como horizonte: ¿Cuál es el lugar de la literatura en todo este espectro?

Siguiendo a Analía Gerbaudo (2013), podemos tomar en cuenta algunas dimensiones del concepto de archivo derrideano para la lectura de materiales como los que nos interesan. “¿Hasta dónde comienza y termina una obra?” se pregunta y responde tomando como ejemplo un caso argentino: el proyecto archivístico que Miguel Dalmaroni realizó sobre la obra del escritor Juan José Saer. Más allá de la recolección de correspondencia y bibliografía, Dalmaroni propone un interrogante que desborda y altera las tareas del archivista e instala una categoría fundamental para discutir el amplio espectro de los archivos de escritor: la “institucionalización del nombre de autor”. Cuando los autores comienzan a configurarse como una “marca registrada” su nombre emerge como “firma” (Gerbaudo, 2013: 69). En consecuencia, la pregunta que rápidamente se organiza tiene que ver con el estatuto que tendrían para la “obra” ciertos papeles *menores* “o de lavandería” encontrados junto a los textos.

En el caso de los objetos que componen el corpus adquirido por la biblioteca de Princeton, corresponde esta idea pero ya no en torno a notas o listas de supermercado, sino a imágenes. Puesto que lo que aquí nos interesa comentar no son más que adornos (virgencitas, estatuas, collares de perlas, cuencos de plata) o recuerdos de viajes que el propio Sarduy tenía, por ejemplo, en su estudio.²



Objeto desconocido I

Es decir que lidiamos, nuevamente, con los rastros la concepción de imagen barroca sarduyana, construida sobre la noción de que no hay representación original, ni mucho

² Ponemos en ejercicio un aspecto metodológico de la propia escritura de Sarduy el gusto por la revalorización de la anécdota y el comentario (Cfr. Sarduy, 1959)

menos “originaria” y donde la noción de “soplo” y “forzamiento del sentido” organiza un pequeño *gesto teórico* que nos permite reconsiderar al arte como un acontecimiento de percepción y participación de lo sensible.³



Objeto desconocido II

Desde la perspectiva sarduyana alcanza con leer, como propone Raúl Antelo siguiendo a Didi- Huberman “disponiendo los contenidos constelacionales sobre una mesa para que el origen, el sentido, advenga” (Antelo, 2012: 6), tal como realiza Sarduy en múltiples oportunidades. Por lo tanto, podemos preguntarnos, hasta qué punto estos objetos tienen valor porque han sido seleccionados, cuidados, conservados y recontextualizados por y en base a la firma de Severo Sarduy. Más aún, frente a ellos corresponde interrogarnos por la posibilidad de pensar cierta “autoría” vinculada al escritor cubano. Así, problematizar el lugar de la firma en la construcción de este archivo nos permite considerar el rol de Sarduy como *coleccionista* y creador de un sistema de objetos. Siguiendo a Jean Baudrillard (1968) el coleccionismo se constituye como una manera de domesticar el tiempo, de volverlo “dócil”. El tiempo aparece vinculado a la permanencia y la finitud, pues la colección sobrevive al coleccionista, al tiempo que ralentiza el ensueño imposible de clasificar, de acariciar a los objetos.

Orden y desorden

Walter Benjamin (1931) se anticipa cuando define el coleccionista como quien ha “tomado las armas contra la dispersión” con una pasión insaciable que linda inevitablemente con lo caótico. Como resultado de ello, la colección y la vida del coleccionista se caracterizan por “una tensión dialéctica” entre los polos del orden y el desorden.

Philipp Blom indica que los coleccionistas a menudo parecen estar construyendo “fortalezas” entre las variables de la remembranza y permanencia. Y rastrea, en un estudio que abarca cinco siglos, la conexión del *spiritus mundi* de los alquimistas, articulándolo con el “espíritu del mundo” o “espíritu de la historia” de Hegel. Así, sugiere que encontramos ecos de la alquimia en cada intento de capturar la maravilla y

³ Cfr. Santucci, Silvana y Cherri Leonel (2017) “La crisis de los lenguajes en América Latina en dos figuras”, en prensa.

la magnitud de lo que nos rodea y que operamos esta *alquimia práctica* cada vez que una colección va más allá de apreciar los objetos y se transforma en una búsqueda de sentido. A efectos de estas visiones, el coleccionismo configura un modo de contar una historia. Es decir, retoma el lugar en que las imágenes hacen memoria o *toman posición* (Didi-Huberman, 2008). Así, la imagen no es vista, sino en la medida en que está visualmente hecha para mostrar lo memorable en las palabras de la lengua. «La memoria no visualiza más que para *nombra* y no *nombra* más que para alcanzar mejor la imagen» (Didi-Huberman, 2008: 217).

Por lo tanto, entre los materiales adquiridos y considerados relevantes por la Biblioteca Princeton se encuentran una serie de objetos que el propio Sarduy atesoró. Entre ellos, algunos cuencos hindúes utilizados para guardar polvos, tintas y cenizas que luego usaba en sus pinturas.



Objeto III

Dentro del catálogo de la colección, esta pieza figura como el único objeto “identificado”, puesto que se anuncia con procedencia y fecha de adquisición.⁴ Sin embargo, otro de los objetos que en el catálogo figura como desconocido es la imagen de un *Niño Jesús de Praga*.

⁴ Reproducimos los datos del catálogo *RSBC (Rare Books and Special Collections)* de la *Graphic Arts Collection* de *Princeton University Library*: “Artist: unknown Title: Brass holder for Hindu domestic rituals and prayers. Date: ca. 1960 Notes: This is an Indian holder for the five powders used in common Hindu domestic rituals and prayer: yellow turmeric (haldi), red kumkum powder, sandalwood powder (chandan), sacred grains of rice with turmeric (akshata), and incense powder -- frankincense or myrrh (dhoop). Notes: Purchased by Severo Sarduy in Nepal”.



Objeto IV

Esta imagen (una “advocación” para el catolicismo) es la de un Jesús infantil, vestido a veces con un harapo, otras con un traje de rey, pero frecuentemente coronado, que carga entre sus manos, como un atlas, el mundo. Al parecer, la versión que Sarduy conservaba entre sus cosas lo tiene vestido como un rey. Asimismo, se la considera una imagen milagrosa que actúa favorablemente sobre mujeres embarazadas. Algunas leyendas católicas aseguran que esta imagen alguna vez perteneció a Santa Teresa de Jesús. Forzando una lectura, podríamos encontrar en ésta una relación con el propio mito del nacimiento (y *origen*) que se inventa Severo en *Para una biografía pulverizada*.

Allí escribe que había “nacido muerto” pero que una comadrona “negra y obesa” que ayudó a su madre en el parto lo trajo de un golpe de nuevo a la vida (Sarduy, 1999: 11). En ese instante, tal matrona y una santera que allí estaba sentencian que “el niño va a ser escritor” y le colocan, por ello, una medallita de Santa Teresa de Jesús.

Por otro lado, la imagen del Niño Jesús de Praga figura en uno de los poemas de Lezama Lima en *Fragments a su Imán* (1977) pero datado en 1972. La imagen aparece como una invocación entre una negociación de ángeles y demonios infantiles, para escenificar la infancia y el espíritu libertino y contradictorio de Virgilio Piñera.⁵ Sin embargo, más allá de estos forzamientos, es difícil reponer las referencias literarias que

⁵ Fragmento de poema “Virgilio Piñera cumple 60 años” de José Lezama Lima (1977): “Como un pistoletazo en el violáceo azufre / los ángeles pactan con los demonios, / buscando el gran ojo primigenio. / Vuelven los demonios a pactar con los ángeles, / buscando la sabiduría / de las ondas del pífano / al penetrar en la ciudad. / Un ruidillo en la nada, / innato o con prestaciones vergonzantes / precipita el coro de los diablillos / que van a sostener el manto del niño de Praga / Llega entonces el inalcanzable / paraje de la nieve, / la pequeña luna caída / en la profundidad infantil del tazón (14 de julio y 1972)”.

estos objetos habilitarían en el marco de la obra sarduyana, potencias que, como soportes de un pasado sin origen, toman alguna presencia en la trama de esta escritura.⁶



Mármoles, collar de perlas, un tazón de porcelana



Virgencitas, piedras de viaje

⁶ Extrapolando, también, podríamos asociar la presencia de la cabeza de un Cristo de madera con los ojos amarillos y la nariz cortada, con sus aportes al “Cristo de la Rue Jacob” (o de la calle Jacob en Málaga). Al mismo tiempo, hay cierta asociación anagramática entre *castro* y *cristo* en “De donde son los cantantes” (1969).



Objeto desconocido V

Si seguimos a Derrida, cabe admitir que es muy diferente trabajar con materiales “en los que podemos hablar de archivo en distintos niveles” (Derrida: 210-211).

Desde esta perspectiva, la condición de posibilidad de un archivo se da en la medida en que hay “un depósito aparentemente no calculado en un lugar de exterioridad”. Tal aspecto marca la presencia de “un acto de poder y de selección”. Por lo tanto, todo archivo “comenzó mucho antes” (211) y su condición de posibilidad radica en una exterioridad que *a priori*, se constituye como “un acto de interpretación” (Derrida: 211).

Por otro lado, si bien nuestro interés no pretende ceder ante las consabidas diferencias, entre Europa, Estados Unidos y América Latina, en lo referente políticas de compra y conservación de archivos de autores, sí creemos que corresponde llamar la atención sobre algunas condiciones (teóricas) que delimitan el acceso en el caso de las domiciliaciones y territorializaciones de archivos en América Latina.

Por ejemplo, es muy diferente la formación del archivo de Manuel Puig, radicado en la Universidad Nacional de La Plata frente al de Sarduy. Cabe recordar también que la idea derrideana de archivo supone reunir el material recogido en un dispositivo de consulta pública (Derrida, 1995), puesto que, al amparo de un domicilio, toda compilación funcionaría como un elemento democratizador de los documentos y la información que ellos contienen.⁷

En el caso de los materiales pictóricos de Severo Sarduy, quien inicia como pintor, junto a Roland Barthes, a partir de la década de 1980,⁸ dado que sí “pertenecen” en el período francés de producción del escritor están, en su mayoría, radicados fuera de Latinoamérica, por lo que su acceso para consulta se vuelve muy dificultoso.

⁷ Sobre la importancia política de estos archivos cabe revisar los trabajos de Gerbaudo, 2013; Goldchluck, 2011, 2013 y Pitaluga, 2005/2006; 2007. “Notas a la relación entre archivo e historia” En *Políticas de la memoria* nº 6/7 año 2005/2006 y “Democratización del archivo y escritura de la historia” En: http://www.memoriaabierta.org.ar/materiales/pdf/roberto_pitaluga.pdf

⁸ Juntos empezamos a pintar y luego de su muerte, descubrí en el catálogo de sus obras que, sin decírmelo, me había dedicado muchos de sus dibujos; otros me los dio y los conservo. Le traje de la india unos polvos de colores con los que pintó; me regaló esos trabajos” (Sarduy, 1999:67).

Algunos de sus trabajos se exhiben en la Galería Lina Davidov de París, otros, en la fundación que su hermana sostiene en Miami, la *Severo Sarduy's Cultural Foundation*.⁹ También, sus cuadros circularon póstumamente en exposiciones itinerantes por varias ciudades europeas¹⁰ y ahora, finalmente, la inmensa mayoría de ellos está integrado y al cuidado de Princeton en la colección que aquí referimos.

Asimismo, buena parte de los materiales y objetos que Princeton adquirió, formaron parte de la muestra que *el Instituto Cervantes* expuso en su sede central en el año 2008. Esta muestra, que pretendía exhibir la fascinación de Severo Sarduy por Oriente, se compuso con fotografías que el propio autor tomó junto a Octavio Paz en viajes conjuntos, algunos libros de su propiedad.

También en 2014, en un aspecto que pone de manifiesto la última apertura del archivo sarduyano, François Wahl, donó todo el fondo bibliográfico de Sarduy a la *Biblioteca Hispánica del Instituto Cervantes* de París. Hasta el 31 de julio de ese año se montó una muestra visual con algunos de los ejemplares más “extraños” y primeras ediciones que Sarduy tenía en su poder. De modo que los libros se exhibían como objetos, sin estar disponibles para consulta (aunque se había aclarado que, a futuro, algunos materiales estarían a disposición, previo pedido).

Si bien en esta obra, el vínculo con las artes se asume como un campo de tensiones y trabazones de *inespecificidad* el cruce con ellas delimita una característica propia y distintiva de la mirada teórica construida por el propio Sarduy. Paradójicamente esta mirada va replicándose en torno la conservación de sus objetos *borderland*.

Por lo tanto, qué interrogantes para la modernidad estética latinoamericana nos permite extrapolar la acumulación de los mismos: ¿De qué sirve que algo se guarde en el *imperio o en la comarca* si no se garantiza el acceso?, ¿de qué sirve acceder a la materialidad de los objetos si no es para estrecharlos en escritura?

Si la literatura propone otro sensorium para ligar lo decible y lo visible, toda política de archivo que reconecte modos disímiles de encontrar lo simbólico y lo real, se sitúa en términos de múltiple puro, es decir, de *mestizo*.

La colección de objetos de Sarduy en tanto soporte que *marca* –a la vez que conserva una firma– repone fragmentos que pueden restituirse en una escritura. Por consiguiente, estos objetos no la representan pero sí inter-vienen a la escritura sarduyana y habilitan con ello, territorios y sentidos de lo por-venir.

Bibliografía

Baudrillard, Jean (1969) *El sistema de los objetos*. (Traducido por Francisco González Aramburu), Siglo XXI, México.

⁹ Sarduy realizó en vida las siguientes exposiciones: En el Museo Carrillo Gil, México, 1980. En el N.R.A, París en 1981. En el *Espace Culturel Graslan* en 1982. En el Museo de Arte Moderno de la Villa de París 1982. En la *Bibliothèque Royale*, Bruselas en 1982. En el Centre Culturel Editard, Ginebra en 1983. En el Centre d'Art Contemporain, Bruselas en 1985. En la Galerie Ouverte, París en 1987. En el Palais de Arts, Toulouse, Francia, en 1986. En el Centre de Georges Pompidou, París en 1991.

¹⁰ Hasta el momento se han llevado a cabo cinco exposiciones de su obra con carácter póstumo: En la Maison de l'Amérique Latine en 1994. En el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1998. En el CAAM de Las Palmas de Gran Canarias, 1998. En el Centro Cultural Español, Miami, Florida. 1998. En la Galería Lina Davidov, París, 1999.

Benjamin, Walter (1931[1986]). *Desembalo mi biblioteca*. “Discurso sobre la bibliomanía”, Punto de Vista, abril de 1986, Año X, Nro. 26, 23-27. Disponible en <http://www3.rosario3.com/blogs/bibliotecadeviejo/?p=1342> .

Garramuño, Florencia (2013, noviembre). “Especie especificidad, pertenencia”, *Revista e-misférica* [On Line]; New York; vol. 10 Disponible en: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-101> (consultado el 13-12-16)

Gerbaudo, Analía (2013) “Archivos, literatura y políticas de exhumación”. En: Graciela Goldchluck y Mónica Pené (comps.), *Palabras de Archivo*, Ed. UNL-CRLA, Santa Fe.

Goldchluck, Graciela (2011) *El diálogo interrumpido. Marcas del exilio en los manuscritos mexicanos de Manuel Puig, 1974-1978*. Ediciones UNL, Santa Fe.

Derrida, Jacques (2013) “Archivo y borrador” (Mesa redonda 17 de junio, 1995 con Daniel Ferrer, Michel Contat, Jean-Michel Rabaté, Louis Hay) Trad. Analía Gerbaudo y Anabella Viollaz. En: Goldchluck, Graciela y Pené, Mónica (comp.) *Palabras de Archivo*, Ed. UNL-CRLA Santa Fe. p. 205.

Derrida, Jacques (1980) *La ley del Género*. Trad. Jorge Panesi para la cátedra Teoría y Análisis, UBA de “La loi du Genre” en Glyph,7.

Didi-Hubermann, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición*. Ed. A. Machado Libros, Madrid.

Lezama Lima, Jose (1977). Fragmentos a su imán, *Editorial Arte y Literatura*. La Habana.

Richard, Nelly. “Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural. En: Santiago Castro-Gómez y Eduardo Mendieta, (eds). *Teorías sin disciplina (latinoamericanismo, poscolonialidad y globalización en debate)*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1998. Disponible en: <http://www.ensayistas.org/critica/teoria/castro/richard.htm>

Sarduy, Severo (1999) “Para una biografía pulverizada” En: *Obras Completas*, Siglo México: Siglo XXI.

Santucci, Silvana (2014). “El tiempo (de la escritura sarduyana) está desfasado. Anacronismo e inespecificidad como método” En: Milone Gabriela (comp.) *Violencia y Método de lecturas y críticas*. Buenos Aires, Letranómada.

IMPRESIONES SOBRE *HÁBITAT* DE ELIAN CHALI

Amilcar Cantoni* y Florencia Rossi*

Pensar en territorialidades nos obliga a pensarnos, a prestar atención al lugar de nuestro cuerpo y desde dónde (nos) construimos; con quién o qué limitamos y rozamos, qué observamos y qué escuchamos. En tanto nos encontramos atravesados por estas problemáticas, una mirada que se posiciona desde diferentes líneas potencian la relación territorialidad-subjetividad-textualidad. Que dialoguen reflexiones críticas y teóricas con manifestaciones estéticas nos lleva a seguir cuestionando(nos), a incomodar(nos) y a pensar en otras posibles metáforas teóricas para también textualizar nuestra experiencia, única a la vez que comunitaria en tanto habitamos en conjunto. Las marcas de un tiempo y un espacio vivido quedan plasmadas en imágenes de nuestro cotidiano.



Qué es una ciudad sino el movimiento de sus caminantes. Caminamos por las veredas, por el asfalto. Caminamos al trabajo, caminamos a la parada del colectivo, caminamos al encuentro, caminamos para manifestarnos, caminamos para conocer, caminamos para gastar el suelo y marcarlo, para que el suelo nos coma la suela de los zapatos. Hay tantas ciudades como habitantes. Pero, ¿quiénes la habitan? Es obvio que dentro del reparto no todos estamos dentro de la misma ciudad, ni la habitamos igual.

* Integrante de Medio Negro, agencia de comunicación alternativa, y del Nodo Cultural Córdoba, red de redes culturales. Fac. Comunicación Social en la Universidad Nacional de Córdoba. [amilcamara@gmail.com]

* Licenciada en Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. [florrossiv@gmail.com]

Recibido: 4-05-2017. Aceptado: 4-06-2017

Elian,¹ artista callejero cordobés, elige habitarla desde la caminata por sus calles y rincones, desde la imagen de su mirada, de las huellas y colores sobre el asfalto y hormigón gris. Esta vez, el grafitero eligió para expresarse una publicación que combina imagen y palabra. Es un recorrido por distintas ciudades atravesado por la nostalgia ante las nuevas tecnologías y las comunicaciones, la distribución urbanística a partir del sistema actual -y su reparto- y del arte emancipador como reterritorialización del espacio. El artista nos presenta sus impresiones de diferentes ciudades plasmadas en una idea: el hábitat.



Sus reflexiones en torno a lo público y lo museístico, el trazado urbano, lo político y lo artístico se materializan en *Hábitat*, libro publicado en 2016 por Trimarchi Ediciones. En este, encontramos una selección de fotografías y tres ensayos-capítulos: hábitat, superficie total y pantano híbrido. Su estilo fragmentario, por momentos, espontáneo como si fueran las notas escritas en una libreta, son destellos metafóricos con los que podríamos seguir pensando estas configuraciones territoriales como la de la idea de la elasticidad de los límites urbanístico-sociales ante su diseño de hormigón.



Ante la construcción desenfrenada de las grandes ciudades y de la hipervisibilización como consecuencia de lo que él llama Tierra Global, su cámara capta las peculiaridades

¹ Elian Chali nació en 1988 en Córdoba, Argentina, ciudad que se transformó en superficie para sus grafitis en muchas ocasiones. También ha intervenido murales en ciudades como Nueva York, Bruselas, Moscú, Inglaterra, Buenos Aires, Kiev, Milán, Río San Juan, Ostende, entre otras. Ha viajado por el mundo como artista invitado para participar de festivales, conferencias y proyectos de coautoría, entre otros. También expone en galerías de arte y fundó KOSOVO Gallery (Córdoba, 2012), espacio donde el arte contemporáneo y la cultura callejera se encuentran.

de las emociones y resignifica a partir de percepciones estéticas: una pared rayada, personas caminando, medios de transporte, una enredadera apropiándose del espacio, un rostro, un gato en el baño, una taza o lo que está debajo de una mesa de un bar cualquiera. *Hábitat* tiene la intención del archivo de lo efímero. El prólogo de Martha Cooper, que enmarca el libro, se detiene en el vínculo entre arte callejero y fotografía, justamente el espíritu de estas páginas.

Si examinamos la secuencia de imágenes, advertimos la variedad de escala y planos de las tomas que proponen un recorrido a través de algunas composiciones equilibradas y otras dinámicas con fuertes diagonales y recortes, generando un ritmo visual ponderado por la selección de imágenes a color. Las mismas nos invitan a enfrentarnos con la particularidad de cada momento, de cada rincón, donde objetos y personajes son formas, volúmenes y tonos que configuran la estructura del trabajo fotográfico y connota el ambiente cotidiano de la ciudad. A su vez, el marcado estilo street photography reconstruye sus huellas por la ciudad. Jugando con líneas y colores, algunas de las imágenes fotográficas se muestran como continuidad de la otra página y las percibimos como pares, ya sea para obligarnos a encontrar similitudes estructurales o para que los significantes se resignifiquen. Como parte del sello de Elian, las formas son las protagonistas de muchas de sus imágenes. El estilo geométrico de sus grafitis también se hace presente en esta selección. En vez de trazar largas líneas y utilizar colores planos, la ciudad juega con las formas nimias para quien quiera verlas. Y Elian es uno de ellos. Su obturador capta momentos de las velocidades que implica el espacio urbano y, desde esa materialización, las fotografías se vuelven registros de esas “performance infinitas”, como él mismo expone.



Hábitat es la experiencia de atravesar la ciudad sin especificar cuál, pues esa es la intención de anonimato (no hay epígrafes ni referencias puntuales). La localización de la misma ya no importa, sino la vivencia de los ritmos (diversos pero similares) de esta como espacio habitable que se vuelve estético a partir de la mirada de un artista; artista atravesado por cuestionamientos que podemos leer como tensiones respecto a las configuraciones de las territorialidades contemporáneas. El diálogo entre imagen y palabra es la materialidad de una sensibilidad que, esta vez, decidió incidir en la realidad desde un pequeño objeto: un libro. Con el mismo ímpetu de sus grafitis, también lo encontramos en el dominio público y en formato digital para que, quien decida caminar por sus páginas, recorra su hábitat: la ciudad.



FRAGMENTOS DE UNA TRAMA AMBIVALENTE

Marcelo Silva Cantoni*

Ver videos que acompañan este artículo:

Tierra blanca 1 Elizabeth

<https://www.youtube.com/watch?v=DidPkoHJMnQ&t=1s>

y Tierra Blanca 2 Juanita

<https://www.youtube.com/watch?v=0KyPckwLV0I&t=1s>

En un epígrafe que elige Iain Chambers (1994) para abrir su libro *Migración, cultura, identidad*, Edmond Jabbes, afirma que el extranjero, en su condición de vulnerabilidad, solo puede contar con la hospitalidad que otros puedan ofrecerle, del mismo modo que las palabras se benefician de la hospitalidad de la página en blanco. Nos parece interesante rescatar esta analogía para presentar los videos producidos por *Migratorias y red de Solidaridad* ya que en ellos podemos encontrar también esa, al menos doble, condición de la hospitalidad.

Julio Ramos oficia de entrevistador fuera de campo (delatado apenas por el saludo de despedida de Elizabeth), con una voz implícita que incita a los protagonistas (los verdaderos “sujetos de esta historia”, según la entrevistada) a contar su experiencia en el albergue de Tierra Blanca (Veracruz), en el cual se brinda protección humanitaria gratuita y orientación sobre derechos humanos y protección a migrantes en tránsito. El intelectual puertorriqueño nos muestra, así, la labor de los voluntarios del Albergue Guadalupano para el Migrante, el cual se levanta al costado mismo de las vías del tren como lugar de paso, sobre todo para los centroamericanos en la ruta hacia el “norte”. La imagen y el sonido del tren cobran relevancia como nudo en donde se condensan las “ambivalencias de lo global” (Bhabha: 2013), y donde podemos ver cómo los sujetos en tránsito no llegan con la comodidad de los pasajeros sino colgados en el tren de carga, casi como mercancías, pero que, en su condición humana, ponen al descubierto lo que Grüner llama la contradicción “irresoluble” del capitalismo globalizado: “contradicción [...] entre las promesas de plena *circulación de bienes, mensajes y sujetos* [...] y el hecho de que el Capital *no puede* tolerar la libre circulación mundial de la fuerza de trabajo” (Grüner: 2007, 31).

* Licenciado en Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba. Docente en Escuela de Letras de la FFyH-UNC. [silvacantoni@gmail.com]

Recibido: 30-05-2017 Aceptado: 5-07-2017

Dos planos nos interesa destacar en la presentación de estos videos. El primero es aquel en el que en una voluntaria le acerca un plato de comida a uno de los huéspedes de paso por el albergue y, detrás de ella, el cuadro abraza un cartel que dice: “Cuando huyes de tu país por violencia, persecución, guerra o discriminación, tienes derecho a reclamar la condición de Refugiado”. Nos parece que esa imagen sintetiza la fuerza y la condición trágica y densamente material de la migración, de los refugiados, los *sans papiers*, o los desplazados (ya sea por cuestiones políticas, económicas, ambientales), a la vez que presenta la solidaridad, pero sobre todo la “hospitalidad”, traducida en la significación del gesto de la voluntaria.

El otro es el plano en que la cámara se detiene en la remera de una de las entrevistadas, Juanita, y muestra en una estampa esa genealogía que va de Emiliano Zapata al Subcomandante Marcos, pasando por el Che y con la consigna de “La única patria para un revolucionario es la revolución”. Podríamos hacer un desplazamiento retórico y preguntarnos ¿Cuál es la única patria de un migrante? ¿Cuál es esa morada en donde puede, como dice Elizabeth (lo otra protagonista de los videos), “tejer su vida”? Caer en el silogismo fácil y hasta cínico de decir que así como la única patria del revolucionario es la revolución, la única patria del migrante vendría a ser la migración, sería no tener en cuenta el drama humano de los desplazamientos forzados, la vulnerabilidad por la que atraviesan los migrantes y que queda expresada en el plano al que aludimos en el párrafo anterior. Quizás sería más atinado decir que el migrante en su condición de extranjero no tiene patria o, como diría Said, que el mundo entero se vuelve, para el migrante, un lugar extraño (Said: 2013, 111). Sin embargo, esto nos lleva, más bien, a la imperiosa necesidad de comenzar por desmontar ahí mismo la narrativa y la noción de “patria”, tan ligada a eso que Édouard Glissant (2007) llama la “identidad raíz única”, diferenciada y casi contrapuesta a una “identidad rizomática”. Quizás sea más pertinente, en lugar de hablar de “patria” referirnos a estos lugares de paso como espacios de “relación”, en donde es posible cierta hospitalidad para el migrante, sobre todo para el extranjero centroamericano en su camino hacia el norte en vías de volverse aún más extranjero. Y esa hospitalidad, habría que pensarla también en sus términos semióticos, en sus dimensiones de significación cultural, como esa hospitalidad de la página en blanco, en la medida en que nos preguntamos qué tienen los migrantes que llegan aquí para decirnos, cómo tejen la trama de su vida como narrativa de una globalidad ambivalente (que pone en cuestión la noción de ciudadanía y extranjería) y qué hospitalidad ofrecemos nosotros mismos en tanto lectores de ese texto.

Nuestra ciencia, dice Jean Luc Nancy, debería ser “la cosmografía de un universo de ‘soles cuellos cortados’” (Nancy: 2012, 117). Creemos que las voces que habitan lugares como el Albergue Guadalupano, y que presentamos aquí en estos videos, dan cuenta, al menos fragmentariamente, de la trama de ese universo.



Referencias Bibliográficas

Bhabha, Homi K. (2013) “Las ambivalencias de lo global”. En *Nuevas minorías, nuevos derechos. Notas sobre cosmopolitismos vernáculos*. Siglo XXI. Buenos Aires.

Chambers, Iain (1994). *Migración, cultura, identidad*. Amorrortu. Buenos Aires.

Glissant, Édouard. y Chamoiseau, Patrick (2007) *Quand les murs tombent. L'identité nationale hors-la-loi?* Éditions Galaade. Paris.

Grüner, Eduardo (2007) “Sobre el estado-bifurcación y otras perplejidades dialogantes”. En J. Butler y G. C. Spivak *¿Quién le canta al Estado-Nación?* Paidós. Buenos Aires.

Nancy, Jean-Luc (2012) “Sol cuello cortado”. En Tomás Rivera *...Y no se lo tragó la tierra*. Corregidor. Buenos Aires.

Said, Edward (2013) *Reflexiones sobre el exilio*. De Bolsillo. Buenos Aires.

Tierra Blanca. Los zapatos de Elvin (notas sobre el refugio)

Julio Ramos*

Ver video que acompaña este artículo:

Tierra Blanca 3 Elvin

<https://drive.google.com/open?id=1lzi4XOMtYNpPGcOM0-Cev8rrNNHQTm5G>



Con 16 años recién cumplidos, Elvin, viajero hondureño, relata su historia mientras repara las zapatillas de un amigo en el Albergue Guadalupano de Tierra Blanca, Veracruz, cerca de las vías de Ferrosur donde los migrantes se encaraman al tren de carga rumbo al norte. Conversamos el 4 de diciembre de 2016, un mes después de las elecciones presidenciales en los Estados Unidos de América. Elvin todavía no tenía un plan definido de ruta, pero viajaba con un sentido bastante claro de las dificultades del cruce y anticipaba nuevos controles en la frontera norte. Le había tomado una semana llegar en bus de Tecucigalpa hasta el Río Suchiate que hace frontera entre Guatemala y Chiapas, de ahí en tren de carga por tramos y a pie a Tierra Blanca, donde los migrantes paran a descansar y a recuperar fuerza.

* Profesor Emérito de la Universidad de California en Berkeley. Es autor de varios libros sobre literatura y cultura latinoamericana, entre ellos, *Ensayos próximos* (2014) y editor de un importante volumen de escritos de la anarquista puertorriqueña, Luisa Capetillo, titulado *Amor y anarquía: los escritos de Luisa Capetillo* (1993). También ha dirigido varios proyectos documentales, entre los que figura *Detroit's Rivera* (2017). [ramosjuliox@gmail.com]

Recibido: 20-04-2017 Aceptado: 30-05-2017.

Su relato, algo elíptico y entrecortado, fluye en sincronía con los giros de la aguja y el ensarte del hilo que asegura el remiendo de la suela de la zapatilla. La sobrevivencia en el viaje requiere una precaria economía (y una poética) del remiendo, el reciclaje y la improvisación. En esa economía, las zapatillas, como las mochilas, *no son cualquier cosa*: son objetos que trazan y portan huellas. Durante la travesía, según comenta uno de los jóvenes que viaja con Elvin, no se sabe cuándo habrá que saltar para huir de los garroteros del tren, o de las maras y asaltantes que se confunden frecuentemente con la policía, ni cuándo tendrá el viajero que recorrer a pie largas distancias, a veces durante días y noches, para evadir los retenes de la migra y de los asaltantes. *Ahora sí ya voy armado*, dice el amigo de Elvin con la zapatilla en mano, listo nuevamente para el camino. Las zapatillas universales de los jóvenes viajeros (sin duda ensambladas por trabajadores en una fábrica del sur global) son un disparador de historias singulares y comunes que sacuden cualquier distinción tajante entre vida material y simbólica.

Mientras remienda las zapatillas, al comienzo de su relato, sin elevar la vista a la cámara, dice Elvin: *Esto me lo enseñó mi papi. A él se lo enseñó mi abuelo, su papá, y él me lo enseñó a mí: a esto, a costurar zapatos*. Si el viaje desde Taulabé, Honduras, de donde provienen Elvin y dos de sus tres acompañantes, está puntualizado por la discontinuidad de la violencia y los desvíos inesperados en la ruta, en cambio, el hilo de los zapatos hilvana la imagen de un tiempo anterior al viaje. Se trata de una destreza ligada al cosido del zapato y a la narrativa misma que el joven Elvin, de origen campesino, identifica con el hilo de un saber heredado, transmitido por varias generaciones de hombres de su familia. Llama la atención su insistencia en el relevo paterno porque el breve testimonio de Elvin, como el de muchos jóvenes desplazados, menores de edad, entreteje el drama de la formación de una masculinidad vulnerable, inseparable ahí de los peligros y amenazas --incluido el riesgo de secuestro y violación-- que confronta el menor durante la travesía hacia los Estados Unidos. El relato de Elvin se inserta (se ensarta) en una economía de la dislocación y de la destrucción de la infancia, pero consigna también cierto empoderamiento, el potencial de una parcial reparación, emplazada por el acto de contar la experiencia, de transformar la pérdida y la discontinuidad de un viaje infernal en una narrativa de experiencia personal con unos pocos momentos de proyección heroica. A su vez, la escena de la escucha de esa experiencia --en el encuadre audiovisual del relato del menor-- supone el cuestionamiento de una serie de traslados la mediatización de la voz, es decir, su inscripción en los encuadres o regímenes audiovisuales que habitualmente le imprimen valor ejemplar o legibilidad mediática a la experiencia multitudinaria del desplazamiento, asignándole sentido a la pérdida del lugar o coherencia a la dispersión de la vida. Entre la voz y el encuadre surge entonces una pregunta crítica que ahora no concierne tan solo los límites de la representación del otro, sino sus efectos políticos o jurídicos en un horizonte pragmático o performativo.

El hilo del relato de Elvin --el tiempo anacrónico de un pasado familiar que se actualiza como destreza en el manejo de las cosas (las pequeñas cosas que sobreviven el viaje accidentado y catastrófico del sujeto)-- es un conjuro contra la desposesión y el desarraigo radical desatado inicialmente por dos amenazas de daño extremo (de muerte o tal vez de violación, no queda claro) cuando tenía 9 y 12 años de edad, mientras vivía con sus padres en un barrio semirural llamado Jardines, en el municipio de Taulabé, Comayagua, donde la violencia del crimen organizado y el narcotráfico ha impactado la zona campesina, de historia indígena y mestiza, como el poblado de donde vienen Elvin y sus acompañantes. Ahí las “fábulas del *menor*” (llamémosle así tentativamente, para recordar un libro extraordinario de Adriana Astutti,

Andares clancos) cobran una urgencia que obliga a reconsiderar las discusiones postestructuralistas, deleuzianas, sobre el *nomadismo*, la *desterritorialización* o la *minoridad* ahora puestas en el horizonte de una pregunta impostergable sobre el derecho al refugio y la destrucción de los atributos esenciales que por varios siglos se le asignó a la infancia.

Está claro que la designación del refugiado, en ese punto de los desplazamientos donde interviene el vocabulario (y las agencias) de la "crisis humanitaria", supone el colapso de las categorías básicas de pertenencia e identidad jurídica, ciudadana, de la persona (peligro de usurpación de los derechos ciudadanos específicos contra el que advierte Hannah Arendt en un ensayo clásico sobre la abstracción y las paradojas de los "derechos humanos" titulado "La perplejidad de los derechos humanos", un antecedente clave de la discusión de Agamben sobre la vida desnuda). A lo largo de las rutas de los desplazados centroamericanos en México se pone incluso en duda su condición de desplazados, y por ende, su derecho al refugio, lo que sólo puede ser un síntoma ya sea del colapso de las categorías y de la "gobernanza" bajo la crisis actual, o del cinismo y la discriminación rampante en las instituciones que administran la "crisis humanitaria".

Ante la ley, Elvin es un "menor que viaja solo". En función de las clasificaciones, el chamaco, como menor que viaja solo, *antecede* los límites de la categoría de la persona en función jurídica. Dentro de esa lógica, su movimiento fuera del territorio desborda los marcos de la representación política. La dislocación del menor complica tanto el vocabulario y la efectividad de cualquier expectativa de la *patria potestad* (de la familia en el lugar de origen nacional) como de cualquier vestigio de la historia cosmopolita de la *hospitalidad* que en el pasado le garantizaba, bajo ciertas condiciones, el derecho al viaje y al asilo. El desplazamiento de Elvin desborda incluso la categoría del "migrante" (habitualmente definida por la motivación económica del viaje), pero también excede los límites históricos del derecho de asilo o de refugio por razones políticas (estipuladas por la *Convención sobre el Estatuto de los Refugiados* de la ONU en 1951), en la medida en que la violencia contemporánea en Honduras, ligada al crimen organizado y al narcoestado, sacude los modos convencionales de pensar la cuestión del territorio estatal (como traza geopolítica del monopolio sobre la violencia) y de la crisis de la soberanía.

Al mismo tiempo, está claro que la condición des/territorializada del menor lo expone a la intervención de otras "potestades" y lo somete a diversos tipos de máquinas de captura. Por eso, ya en el albergue --un pequeño oasis a la orilla de las vías del tren de Tierra Blanca, uno de los pueblos más violentos de Veracruz-- a Elvin se le informa sobre sus derechos en la oficina de la directora, Sor Elizabeth: *¿O sea, que a mí me adoptarían aquí en México?*, pregunta Elvin. A lo que Elizabeth, con la mejor intención de informar al muchacho sobre cómo exigir su derecho de refugio en México, le responde: *Te darían un papel de refugio y ellos te buscarían donde quedarte. Yo no sé si con una familia o en una institución hasta que cumplas los 18 años. Hay una organización que dirige Solalinde para adolescentes [Hermanos del Camino, en Ixtepec, Oaxaca]. Probablemente te tendrían allí hasta que cumplas 18 años.* Si no cae bajo el control de las maras y el crimen organizado, la dislocación del menor exige una intervención burocrática (el papel) y el consiguiente relevo entre las instituciones y significados posibles de la *adopción* en México. La referencia ahí a "Hermanos en el Camino", albergue-escuela fundada por el un sacerdote y activista, Alejandro Solalinde, en Ixtepec, Oaxaca, lo que a su vez pone de relieve el papel crucial que tienen en estos mapas de los desplazamientos masivos, los

albergues y las organizaciones no gubernamentales (en su mayoría católicas, frecuentemente disidentes) de apoyo y protección a los migrantes. No hay que ignorar la función de lo que Foucault llamaba las intervenciones *pastorales* en la administración del abandono ni el efecto posible del disciplinamiento de las vidas de los desplazados, para reconocer la importancia que tienen los albergues como lugares de refugio, donde los migrantes encuentran, a lo mínimo, alimento, cuidado básico si están heridos, y un tiempo descanso y tranquilidad. Los albergues cumplen también una función importante en la producción del saber y el registro estadístico de las migraciones. Las labores de la Red de Documentación de las Organizaciones Defensoras de Migrantes (organizada por los jesuitas), por ejemplo, publica desde hace varios años un anuario con amplia documentación y análisis basado en entrevistas bastante detalladas con los miles de migrantes durante su paso por los albergues. De este modo los albergues se transforman en *archivos* provisionales para la producción de un saber sobre las “migraciones en tránsito”. Lo que si bien tiene efectos (institucionales) en el gobierno de la vida (y la subjetivación) en las zonas cada vez más amplias del abandono contemporáneo, no deja de producir condiciones básicas de apoyo a la sobrevivencia y cuidado de los migrantes, así como vínculos no partidistas, solidarios, de un activismo alternativo.

De cualquier modo, sin titubeos, Elvin se resiste al trámite burocrático y a la opción institucional que le describe Elizabeth. Su objetivo era descansar en el albergue y continuar el viaje hacia los Estados Unidos. A contramano de la pregunta por la adopción que Elvin le hace a Elizabeth –de lo que esta pregunta supone sobre el colapso de la *patria potestad*– cobra mayor sentido el recuerdo familiar de Elvin y su relato sobre la destreza (narrativa) que ha heredado de su padre y de su abuelo.

¿Qué supone el refugio o la adopción del menor? ¿Cuáles son los poderes y las categorías de identidad que moviliza la adopción? ¿Qué nos dice una política de la adopción sobre el gobierno de la vida, sobre su postulación de la norma o de la “naturaleza” (la “familia biológica”) y la ley, sobre lo “propio” y lo “foráneo”? La discusión sobre la adopción supone las modulaciones y estrategias de incorporación del menor en una serie de discursos e instituciones que ponen en juego las relaciones “naturales” o biológicas de parentesco y llevan a interrogar las condiciones para la incorporación del menor como elemento “foráneo” en las redes de *a*/filiación, disciplina y formación del sujeto.

En el caso de los menores desplazados, las políticas de la incorporación al nuevo territorio/régimen todavía operan de acuerdo a los protocolos de un legado cosmopolita de los “derechos de refugiados”, de larga y prominente tradición en México, pero ya inefectiva, cancelada por los cambios globales en las políticas migratorias donde el vocabulario cosmopolita de historia ilustrada y la gestión de los derechos de asilo se encuentran profundamente trastornados por la redefinición de estas migraciones muy pobres y racializadas como una amenaza a la seguridad de los territorios nacionales.

Cabe recordar que las políticas vigentes de control de la frontera, si bien llevadas al paroxismo racista por Trump durante los últimos meses, comenzaron bajo la administración de Barack Obama y sus contradictorias respuestas a la llamada Crisis Migratoria del 2014, cuando en la frontera de los Estados Unidos aumentó notablemente el número de menores centroamericanos, muchos de ellos con condiciones legítimas para pedir refugio en los Estados Unidos. Si bien en el 2012 Obama había actualizado y ampliado el alcance del Dreamer’s Act

(DACA) para proteger a los menores indocumentados que ya residían en los Estados Unidos, la crisis migratoria del 2014 lleva a la administración de Obama al diseño del Plan Frontera Sur, un acuerdo con el presidente mexicano Enrique Peña Nieto que incrementó el control de la frontera con Guatemala y el tránsito de los migrantes por México mediante la inversión de recursos norteamericanos en los aparatos de seguridad y en las tecnologías del control aplicadas a la detención y deportación de “ilegales” centroamericanos desde el inicio de su travesía.

No es nada casual que la “crisis migratoria” del 2014 tuviera que ver con los “niños que viajan solos”. En la frontera de las categorías del derecho (de la política misma), “el menor que viaja solo” suscita preguntas clave sobre las obligaciones del estado ante la vulnerabilidad de un sector de la población mundial “en riesgo”. El niño que viaja solo se confunde pronto en el “niño perdido”, instancia extrema de la vida vulnerable, expuesta a la violencia y a la explotación (ya sea en los regímenes laborales, el reclutamiento (para)militar y el narcotráfico) tras el colapso o anulación sistemática de las garantías ciudadanas. El menor que viaja solo cae en un limbo jurídico en torno al cual proliferan las discusiones y respuestas políticas e institucionales, frecuentemente fóbicas (o inmunológicas) sobre el control de las migraciones y la delincuencia juvenil, las detenciones y deportaciones en la frontera entre México y los Estados Unidos.

Entre las respuestas a la cuestión del menor, no faltan tampoco las respuestas literarias y culturales, donde la cuestión del menor se convierte pronto en escenario de un cambio en los regímenes de la autoridad literaria (y de las representaciones culturales) en el mundo contemporáneo. Para concluir, voy a referirme muy brevemente a un libro de publicación reciente, titulado *Los niños perdidos (Un ensayo de cuarenta preguntas)* (2016) de Valeria Luiselli, donde la escritora mexicana, nacida en Sudáfrica y residente en Nueva York, reflexiona sobre la dislocación de la infancia y la violencia burocrática y legal durante la Crisis Migratoria Norteamericana del 2013-2014, cuando se calcula que entre 150 ó 200,000 menores de origen centroamericano, particularmente hondureños, guatemaltecos y salvadoreños, intentaron cruzar la frontera de los Estados Unidos, muchos de ellos huyendo de la violencia en sus países y, por lo tanto, con los antecedentes necesarios para pedir refugio. El libro de Luiselli se publicó casi simultáneamente en español y en inglés, aunque significativamente con títulos muy distintos. Mientras el título del volumen publicado por la Editorial de Sexto Piso de México, *Los niños perdidos* (2016) aludía a toda una constelación de obras y discusiones sobre el destino de los niños solos/perdidos de las migraciones africanas de las últimas décadas, el título en inglés, *Tell Me How It Ends: A Story in 40 Questions* (2017), particulariza la incertidumbre de los relatos sin destino ni cierre definido de los niños y la perplejidad que sus historias de vida producen en la hijita de la autora, cuya infancia protegida por el privilegio de una familia de clase media sirve de contrapunto en el ensayo sobre el colapso de la infancia como valor universal.

En 2015 Luiselli trabajó como intérprete y traductora de menores en casos de petición de asilo en una corte del Estado de Nueva York. Su ensayo se arma como un comentario sobre la rejilla burocrática de las 50 preguntas de un cuestionario que le ayuda a los defensores de los niños a determinar la validez y el potencial de los casos y decidir así las estrategias de la defensa. Como intérprete, Luiselli servía de intermediadora entre los niños y los abogados, en una escena jurídica donde la cuestión de las políticas de la lengua empalma con los desplazamientos de la traducción de la palabra-otra del menor.

El paso de Luiselli a las formas de *no ficción*, luego de la publicación de tres novelas muy bien recibidas internacionalmente, merecería un trabajo aparte, donde uno podría preguntarse sobre el tránsito de una escritora profesional a las formas de una literatura expandida o postautónoma (como la llamaba Josefina Ludmer). Como vemos al final del ensayo de Luiselli, ese tránsito o pasaje de la ficción al ensayo y a la narrativa documental reconoce un correlato universitario en la propuesta de la práctica pedagógica (del español en los Estados Unidos, para Luiselli) como forma de un difuso activismo social o político.

En términos de la historia de Elvin en Tierra Blanca, el libro de Luiselli nos ayuda destacar algunos aspectos del “encuadre” de otro tipo de relato ejemplarizante del menor como instancia de la transformación más general del sentido de la infancia que acarrea el desplazamiento de los menores. A Luiselli el problema se le plantea, primero, como una disolución de cualquier sentido general de la ley (cada vez más abstracta e insensible) en la corriente subterránea de las historias que proliferan como experiencias de vidas ilegibles desde la ley; segundo, para Luiselli, la disolución del valor universal de la infancia (y el reclamo de refugio y protección del menor), guarda una relación fundamental con el problema de los *intraducibles* de la traducción, problema que empalma con cierto reclamo de autoridad política de la representación literaria o cultural:

Las palabras que escucho en la corte salen de bocas de niños, bocas chimuelas, labios partidos, palabras hiladas en narrativas confusas y complejas. Los niños que entrevisto pronuncian palabras reticentes, palabras llenas de desconfianza, palabras fruto del miedo soterrado y la humillación constante. Hay que traducir esas palabras a otro idioma, trasladarlas a frases sucintas, transformarlas en un relato coherente, y reescribir todo eso buscando términos legales claros. El problema es que las historias de los niños siempre llegan como revueltas, llenas de interferencia, casi tartamudeadas (15-16).

El ensayo de Luiselli es una reflexión sobre el entre-lugar *imposible* de la traducción que intenta “reescribir” coherentemente las palabras “confusas” o “revueltas” del menor en “términos legales claros”. Está claro que se trata de la camisa de fuerza del trabajo de Luiselli como voluntaria de la defensa de los niños *en la corte*. Pero hay algo más en ese despliegue de esta historia de “interferencia” que constata el colapso de un acto de mediación fundamental en la historia moderna de la autoridad literaria: la literatura como traducción (imposible) de un diferendo recurrente, constitutivo, entre la particularidad (o exceso) de la experiencia y los “términos legales claros” de la universalidad de la ley. La vida de los menores desplazados comprueba el agotamiento de ese reclamo de legibilidad universal de la ley, incluso de la ley como instancia particularizada por la representación cultural. Dos observaciones finales: primero, Luiselli interpreta el relato del menor en términos de una etimología universalista de la infancia, que sobredetermina la historia del menor como un “pre-relato” del fundamento de la humanidad y del acceso al orden simbólico universal de la lengua (y de ley). No hay por qué pensar que el relato del menor ante la ley es siempre “confuso” o “tartamudo”, ni que la literatura sea un modo privilegiado o excepcional para la “escucha” eficaz del quiebre o de la

herida que se intensifica en esa experiencia. Segundo, si no recurrimos a una interpretación etimológica, lingüística, de la infancia (como estado transitorio que precede el orden simbólico y a la “coherencia” de la ley), acaso podríamos evitar una genealogía moderna de la infancia como horizonte universal y así dar cuenta de las diferencias o escansiones entre la vida y los discursos de los menores, no ya en función de su incapacidad de verbalizar el derecho sino en términos de su acceso o falta de acceso a las protecciones y garantías ciudadanas que finalmente, más que un derecho, aparecen ahí como un privilegio.

CUANDO LOS TIEMPOS SE SUBLEVAN: ACCIÓN POLÍTICA Y RESISTENCIA EN LAS FRONTERAS DE EUROPA

Santiago Esteso Martínez*

A mis compañeras de la Asociación de Apoyo al Pueblo Sirio de Andalucía.

... por los márgenes, es decir, por un territorio infinitamente más extenso, caminan innumerables pueblos sobre los cuales sabemos demasiado poco y para los cuales, por tanto, parece cada vez más necesario una contra-información. Pueblos-luciérnagas cuando se retiran en la noche, buscan como pueden su libertad de movimientos, huyen de los reflectores del “reino”, hacen lo imposible para afirmar sus deseos, emitir sus propios resplandores y dirigirlos a otros.

Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* (2012)

Nómada: quien en el desierto de las precariedades, en el helado páramo de la adversidad, sabe hacer durar el agua, el fuego, el viento favorable.

Laura Casielles, *Las señales que hacemos en los mapas* (2014)

La exposición *Soulèvements* (París, octubre 2016 / mayo 2017) nos propone un recorrido por las “imágenes” a través de las cuales, en palabras de su comisario, George Didi-Huberman, “aparecen” o se vuelven visibles en el espacio público las fuerzas psíquicas, corporales y sociales que transforman “la inmovilidad en movimiento, el agobio en energía, la sumisión en revuelta, la renuncia en felicidad expansiva”. Tales fuerzas ocurren como gestos -“los brazos de elevan, los corazones laten más fuerte, los cuerpos se expanden, las gargantas se liberan”- y éstos devienen imágenes, algunas de las cuales, “de todos los tiempos”, han sido reunidas en esta aproximación a la forma de la protesta y la agitación políticas en Occidente¹.

* Doctor por la Universidad Complutense de Madrid, estudios de Doctorado del Departamento de Sociología I (Cambio Social), Programa “La perspectiva de Género en las Ciencias Sociales”. [\[estesomartinez@gmail.com\]](mailto:estesomartinez@gmail.com)

Recibido: 30-05-2017 Aceptado: 5-07-2017

¹ La misma muestra se expuso en Barcelona, bajo el nombre de *Insurrecciones*, entre febrero y mayo 2017, y en Buenos Aires, como *Sublevaciones*, entre junio y agosto. Las citas de esta parte se

Soulèvements se abre y se cierra con dos vídeos de Maria Kourkouta: *Remontages e Idomeni, 14 mars 2016*. *Frontière gréco-macédonienne*, ambas producciones de Jeu de Paume para esta exposición. Nacida en el norte de Grecia en 1982, después de estudiar la historia de los Balcanes, Kourkouta se traslada a París, en 2006. A partir de 2008 ha dirigido varios filmes, la mayoría en 16 mm, un formato más económico que el convencional de 35 mm, en laboratorios independientes franceses como L'Etna (un “atelier de cinéma expérimental”) o L'Abominable (“laboratoire cinématographique partagé”), espacios de producción de los que ella es miembro activo. Sus filmes son distribuidos por Light Cone, una “filmmakers cooperative” sin fines de lucro que tiene como objetivo la promoción y conservación del cine experimental en Francia y en el resto del mundo, además de garantizar a los autores la defensa de la propiedad física y moral de sus producciones.

Remontages abre la primera sección, “Por elementos (desencadenados)”. Tanto el vídeo (un collage de fragmentos de las películas *Cero en conducta* de Jean Vigo, 1933, *La huelga* de Eisenstein, 1924, y *Stromboli. Terra de Dio* de Roberto Rossellini, 1950) como las obras reunidas en esta parte encuadran la acción de sublevarse en los términos de una “reversión” de “la pesadez que nos clava al suelo”, un acontecimiento por el que “se contrarían todas las leyes de la atmósfera”. A través de la sublevación, “el tiempo sale de sus goznes” y el mundo queda “patas arriba” por la acción de una “gigantesca tormenta oceánica”, según la metáfora de Víctor Hugo citada por Didi-Huberman, que “desencadena los elementos de la historia”. Tras una privación que oprime y paraliza, aquel vendaval excita la imaginación activando unas fuerzas individuales y colectivas que a través de deseos y todo tipo de figuraciones desencadenan y reabren *lo posible*. “¿No es verdad que perder nos subleva después de que la pérdida nos ha derribado? No es verdad que perder nos hace desear después de que el duelo, el dolor, nos ha inmovilizado?” (Didi-Huberman, 2016: 289-290).

*

Entre los filmes dirigidos por Kourkouta se destacan, por su relación con los exhibidos en *Soulèvements*, *Return to Aeolus Street. Six popular painting (2013)* y *Spectres are haunting Europe (2016)*. El primero es un montaje de películas griegas de los años 50 y 60 reconocido con el premio al mejor corto europeo en el Oberhausen International Short Film Festival (Alemania, 2014). El segundo, codirigido con la escritora griega Niki Giannari y galardonado con el premio al mejor documental en el Festival Internacional de Documentales de Jihlava (República Checa, 2016), registra instantes de la vida cotidiana de los migrantes sirios, kurdos, pakistaníes y afganos en el campamento informal de refugiados de Idomeni, una pequeña localidad en la frontera griega con la Antigua República Yugoslava de Macedonia -FYROM, en sus siglas en inglés.

La aplicación de las “restricciones fronterizas”, entre finales de febrero de 2016, en el caso de la frontera greco-macedonia, y la medianoche del 8 al 9 de marzo para el resto de los Balcanes², supone el cierre definitivo de la conocida como la *West Balkan Route*

corresponden con los textos que Didi-Huberman escribió para el folleto de la exposición, recogidos en el catálogo de la misma.

² Aquella madrugada el ministro del Interior esloveno declaró oficialmente el fin de la migración a través de Macedonia, Eslovenia, Croacia y Serbia, excepto para aquellos extranjeros que cumplieran con “los

(por la que los refugiados llegados desde Turquía a las costas griegas podían alcanzar Austria, Alemania o los países nórdicos) y provoca que unas 36.000 personas se encuentren de la noche a la mañana *atrapadas* dentro de las fronteras griegas. Particularmente trágica es la situación en Idomeni, donde llegan a hacinarse entre 14.000 y 15.000 personas, según datos ofrecidos por el diario español *El País*³.

*Tales acontecimientos se desencadenan mientras Bruselas y el gobierno de Ankara negocian un acuerdo bilateral en virtud del cual Turquía acepta que Europa le envíe desde Grecia a aquellas personas que no se encuentren “en necesidad de protección internacional” -esto es, según estiman las autoridades griegas, entre un 25% y un 50% de los migrantes llegados a su territorio. De hecho, sólo dos días antes del cierre de la ruta de los Balcanes tiene lugar en Bruselas una cumbre bilateral entre el primer ministro turco, Ahmet Davutoglu, y el presidente del Parlamento europeo que, en definitiva, supone un intercambio de favores: por cada refugiado que reciba Turquía, devuelto desde Grecia, la UE se compromete a “trasladar directamente hacia los Estados miembros a un refugiado procedente de Turquía”. A pesar de la fuerte contestación que tiene en toda Europa este tratado, considerado por algunos grupos políticos y el conjunto de las organizaciones de ayuda humanitaria una forma encubierta de “devolución en caliente”⁴, el presidente del parlamento europeo, Martin Schulz, afirma el 7 de marzo que, lejos de violar las convenciones internacionales respecto de la acogida de personas solicitantes de asilo y refugio, el acuerdo con Turquía es “una especie de protección de los refugiados que son explotados” por las mafias que trafican con personas en el mar Egeo. Por su parte, Turquía exige a Europa el pago de unos 3.000 millones de euros para “atender”, hasta 2018, a los más de 2 millones de refugiados que, según calcula, se hallarían en su territorio -monto que se añade a los 3.000 millones iniciales pactados en octubre de 2015. El 16 de diciembre, Amnistía Internacional denuncia la complicidad de la UE con la violación de los derechos humanos de las personas refugiadas por parte de Turquía. Según se documenta en el informe *Europe’s Gatekeeper*, desde septiembre las autoridades turcas arrestan y trasladan a cientos de refugiados y solicitantes de asilo a centros de detención aislados donde son reclusos en régimen de incomunicación.*

En una noticia firmada el 24 de mayo de 2016 por la enviada especial de El País, María Antonia Sánchez-Vallejo, se informa de que el gobierno griego decide a finales de abril, con el apoyo explícito de la Comisión Europea y de un grupo de europarlamentarios que había visitado la zona, el desalojo definitivo del campamento de Idomeni. Según la periodista, las autoridades trasladan desde Atenas hasta Kilkís, la mayor localidad cercana a Idomeni, nueve unidades de las fuerzas antidisturbios con el objetivo de proceder al “desalojo” inmediato de los 8.500 migrantes que aún permanecían allí tras los “incidentes” que habían tenido lugar entre el 9 y el 14 de

requisitos para entrar” en la zona Schengen, esto es, con pasaportes y visados válidos. Se calcula que desde octubre de 2015 hasta el cierre de las fronteras, unos 477.000 refugiados pasaron por Eslovenia.

³ Dada la magnitud de esta crisis humanitaria, es muy difícil ofrecer números precisos, los datos de que se dispone son cifras aproximadas aportadas por los medios de comunicación y las organizaciones que trabajan en la zona.

⁴ “Rechazo” por parte de las autoridades fronterizas, sin ningún tipo de garantía legal, de un inmigrante que ha entrado a territorio europeo de manera irregular. Esta práctica supone una expulsión inmediata, sin ningún tipo de registro: ni tan siquiera se le pregunta a la persona migrante por qué ha cruzado la frontera, como si no hubiera llegado nunca. El pasado 2 de octubre, el Tribunal Europeo de Derechos Humanos sentenció que las expulsiones inmediatas llevadas a cabo por el gobierno de España en su frontera sur (Ceuta y Melilla) son ilegales y violan el Convenio Europeo de los Derechos Humanos.

marzo. Según declaraciones de las fuerzas de seguridad griegas, se trasladarían a los refugiados a “campamentos oficiales”. Los responsables del operativo impiden el acceso a Idomeni de los medios de comunicación y las organizaciones humanitarias. Según *El País*, los primeros en ser evacuados son las 2.000 personas que habían ocupado las vías del tren el 12 de marzo, interrumpiendo el transporte de mercancías desde Macedonia. El film de Kourkouta y Giannari registra, precisamente, ese bloqueo⁵.

*

Tanto *Spectres are haunting Europe* como *Idomeni, 14 mars 2016. Frontière gréco-macédonienne* son ejercicios de (re)conocimiento de lo que estas cesuras en el territorio significan colectiva e individualmente, en particular en momentos de desplazamientos de poblaciones y de crisis de refugiados como las actuales. En una entrevista en la revista *Cineuropa*, Niki Giannari, la codirectora del primero de estos documentales, subraya el carácter violento de toda frontera, condición que se revela en cuanto se intenta comprenderlas en persona: “te das cuenta de que su dimensión simbólica tiene un propósito muy realista: en frente de la frontera, quedas excluido de otros sitios, de los otros, incluso de ti mismo. Lo que nos llevó a Idomeni fue el sentimiento de que todos vivimos como si fuéramos prisioneros”. En un momento de conmoción extrema, Giannari y Kourkouta están allí para “ver, sentir y entonces decidir cómo reaccionar”. Lo que ven, lo único que ven un día tras otro, son “miles de personas esperando en fila”:

(...) lo que hay que hacer es rodar la propia espera, sobre todo como una condición temporal. Somos conscientes de que esta parte de la película puede ser difícil para el público, pero para nosotros, sus pies, sus pasos, sus pequeños pasos, el calzado roto... Todos estos detalles son imágenes que nos cuentan pequeñas historias sobre las personas y los pueblos de hoy en día, pero también de aquellos del pasado y del futuro, ya sea en Idomeni o en otras partes del mundo”⁶.

⁵ “Los migrantes se han resistido a ser evacuados desde que empezaron los primeros intentos de limpiar la zona, a finales de marzo, víctimas de la desinformación y los rumores sobre una pronta reapertura de la frontera o simplemente renuentes a alejarse de esta. No sólo han sobrevivido prácticamente a la intemperie, en escuálidas tiendas de campaña azotadas por la lluvia y el viento y en medio de un mar de barro, también han soportado las frecuentes cargas con gases lacrimógenos de la policía macedonia para impedir cualquier intento de cruzar por la fuerza la valla que separa ambos países, el último de ellos hace apenas unos días. ONG como Médicos Sin Fronteras han denunciado reiteradamente el recurso a la violencia policial sobre civiles vulnerables, la mayoría de ellos niños (38%) y mujeres (21%). De hecho, la ONG se ha retirado temporalmente en tres ocasiones, por la falta de seguridad para prestar sus servicios” (Antonia Sánchez Vallejo, 2016).

⁶ El film, que rehuye de una narrativa lineal, tiene una estructura de tríptico: una 'sección' -así las llaman las directoras- de personas esperando (largas tomas grabadas con un trípode que buscan mostrar un espacio “monótono, aislado y nublado”, incluidas tomas del tren de mercancías que va y viene a través de la frontera), otra del momento en el que los refugiados bloquean las vías del tren y una última de 'retratos', de primeros planos de migrantes y población 'local'. Respecto a las “pequeñas historias” que estas imágenes cuentan sobre el presente, pero también sobre el pasado y el futuro, evoca una afirmación en *Supervivencia de las luciérnagas*: “Si la imaginación (...) nos ilumina por el modo en que el Antes reencuentra el Ahora para liberar constelaciones ricas de Futuro, entonces podemos comprender hasta qué punto es decisivo este encuentro de tiempo, esta colisión de un presente activo con su pasado reminiscente” (Didi-Huberman, 2012: 47).

La tensión narrativa se concentra en torno a las vías de un tren autorizado a cruzar la frontera greco-macedonia en la medida en que, conforme la lógica que rige el espacio económico común europeo, lo que transporta son mercancías y no 'migrantes sin papeles'. En aquel espacio intersticial custodiado por las fuerzas policiales, el 12 de marzo, durante unos instantes, acontece una fugaz aunque fulgurante sublevación: “ahora es el tren el que no puede pasar, y los refugiados empiezan a alzar la voz y a dar su opinión de manera colectiva. Fue un momento de liberación, de emancipación, a pesar de y contra el cercado”.

Otro aspecto interesante de este documental es que no contenga entrevistas ni testimonios individuales. Las directoras son tajantes al respecto:

Nuestra perspectiva no surge de sentimientos humanitarios o ideales. No sentimos pena o compasión por los refugiados (...). No pensamos que los inmigrantes sean víctimas. Hemos visto su fuerza y su belleza. En cierto modo, ellos son más fuertes que nosotros, y, cuando cruzan todo tipo de fronteras, actúan de manera política. (...) La cuestión de la hospitalidad no es una cuestión humanitaria, es un asunto político, crucial en nuestra época en la lucha contra la discriminación, la deportación, el racismo y el fascismo en Europa. (Kourkouta y Giannari, 2016)

Soulévements concluye con *Idomeni, 14 mars 2016*, vídeo que cierra la quinta sección de la exposición, “Por deseos (indestructibles)”. A través de un plano fijo, una cámara inmóvil recoge el desfile silencioso de migrantes sirios, pakistaníes y afganos que ante la obturación de la frontera greco-macedonia se lanzan a buscar una ruta alternativa -al fondo de la escena encuadrada se distinguen una alambrada y el ir y venir de personal militar. Kourkouta filma el paso de esta peregrinación dos días después de grabar las secuencias de la otra película: a media mañana del 14 de marzo y alertados por el rumor de que a 5 km del lugar donde estaban acampados había un sector de la frontera aún sin vallar, los migrantes, cargando sus escasas pertenencias, abandonan los alrededores de Idomeni para dirigirse hacia la localidad de Chamilo, dos kilómetros al oeste, y desde allí, atravesando el río Suva Reka, alcanzar la frontera macedonia. La marcha, conocida como “de la esperanza”, acaba con entre 700, según el Ministerio de Interior macedonio, y 2.000 migrantes, según la agencia Reuters, franqueando la frontera⁷.

*

Las producciones de Maria Kourkouta se sitúan en la triple dimensión temporal del “cine comprometido”, tal como lo entiende Nicole Brenez en “Contre-attaques”: en el presente, como una manera de “intervención social” inmediata; en el mediano plazo, al difundir una contra-información que pueda provocar algún tipo de insurrección; y en el largo plazo de los documentos filmicos que “conservan unos hechos respecto de la historia”, que constituyen un archivo o una memoria de luchas transmitidas a las

⁷ Los refugiados llegaron cerca de la frontera hacia las 13.30; el último obstáculo fue cruzar el río Suva Reka, donde murieron ahogados dos hombres y una mujer afganos, mientras que otros 22 fueron hospitalizados tras la intervención de las autoridades sanitarias griegas. Horas después, un portavoz del gobierno macedonio declaró que todos los que habían ingresado “ilegalmente” a Macedonia serían “devueltos”. Acto seguido, la policía los detuvo y los deportó a Grecia.

generaciones futuras. Si bien *Spectres* e *Idomeni* recogen unas formas de levantamientos que no acaban volviéndose palabra (Didi-Huberman habla de otras revueltas que se precisan en canciones, carteles, panfletos, obras de resistencia), sí devienen “gestos intensos” de cuerpos que sobreviven a la represión, hasta a su propia desaparición. En la línea de los ensayos contenidos en el catálogo así como de un texto anterior del autor, *Supervivencia de las luciérnagas*, decimos que esos gestos son “resplandores pasajeros”, señales que suceden en espacios hendidos e intermitentes que, de golpe, subvierten el abatimiento tanto físico como moral (fruto, en el caso de los materiales que estamos considerando, de la desesperación de unas miles de personas ante unas fronteras que se obturan) para dar lugar a una forma de sublevación que no es sino movimiento: formas sensibles, orientadas, que *hacen sitio*, que abren territorios, que refrescan el aire despejando la atmósfera densa de la “noche negra” o la “luz cegadora de los reflectores” (Didi-Huberman, 2012: 31).

En términos próximos a los de aquel ensayo publicado en Francia en 2009, en la Introducción escrita en marzo de 2016, los mismos días en que sucedían los hechos que estamos refiriendo, Didi-Huberman habla de la “*lourdeur des temps*”, de la *pesadez de esta época* que nos ha tocado vivir. Sin embargo, aún extraviados en medio de la noche o encandilados por los potentes reflectores del viejo o el nuevo fascismo, la “indestructibilidad del deseo” tiene la capacidad de movernos para buscar “une lumière malgré tout”, una luz a pesar de todo: aunque sólo sea “el tenue resplandor de una estrella lejana, una vela tras una ventana o una luciérnaga”. “C'est alors que les temps se soulèvent”, “es entonces cuando los tiempos se sublevan”: esos resplandores o señales orientarán al “prisionero” a través de lo que Ernest Bloch, citado por Huberman, llama imágenes/deseos (*images-désirs, images-souhais*) capaces de convertirse en prototipos, en modelos para “atravesar fronteras”.

Tales resplandores y gestos de protesta, desde la radical precariedad que los constituye, estallan en cuerpos singulares que acaban convergiendo, junto a otros cuerpos, en voluntades y acciones compartidas; o en palabras de María Pía López a partir de su lectura del libro *Cuerpos aliados y lucha política* de Judith Butler, haciéndose agencia: el cuerpo “es singular en tanto diferencia que constituye heterogeneidad y es plural porque es siempre una alianza, un ensamble o una asamblea. Es menos una entidad, que un 'conjunto de relaciones vivas'. Requiere de otros para realizarse y para persistir”.

López afirma que exponer el cuerpo en la calle, en el caso del movimiento argentino *Ni una menos*, “es reclamar vidas que merezcan ser vividas”, “declarar que somos dignas de vivirlas y del duelo si morimos”. Y conecta la experiencia de las mujeres argentinas con la de los y las migrantes que resisten en las fronteras europeas y que claman “que esos cuerpos ahogados en el Mediterráneo también valen”, que no son “vida desechable”. En este sentido, la aparición pública de los cuerpos vulnerables y precarios de las personas refugiadas, o del movimiento de mujeres en Argentina, “es performativa”, es “potencia de construcción común”, es capacidad “de ser afectado por otros”. Sostiene López que las movilizadas en torno a *Ni una menos* no se reconocen como “víctimas” aunque hayan sufrido hechos violentos, del mismo modo que, como subraya Kourkouta y Giannari, no deberíamos ver como víctimas a los migrantes que se sublevan -aunque, evidentemente, no dejaremos de considerarlos un caso emblemático en el presente de la vivencia de la precariedad: un importante sector de la población mundial condenado a sufrir el desbaratamiento de unas redes sociales y económicas

que, una vez destrozadas, los han dejado a la intemperie, expuestos a todo tipo de daños, violencias y formas de muerte.

En esta línea, las películas de Kourkouta vienen a confirmar la tesis de Butler, citada por López, según la cual “estar privado de protección no es quedar reducido a ‘nuda vida’, sino más bien una forma concreta de exposición política y de lucha que hace a las personas vulnerables, e incluso frágiles, al mismo tiempo potencial y activamente desafiantes, e incluso revolucionarias”. Kourkouta capta esa potencia, observa (permitiéndonos *ver* y *orientarnos*⁸) alguno de estos gestos que, en sus palabras, constituyen un “acto político, un símbolo de nuestra era” e incluso “un regalo para Europa”: bloquear unas vías o seguir andando obstinadamente hasta dar con algún espacio no vallado -aunque esta fuga acabe, como acabó, en una masiva deportación por parte de las autoridades macedonias.

Para Didi-Huberman a partir de estos “gestos” se abre el futuro; o en los términos que proponía en *Supervivencia de las luciérnagas*, una manera de repensar “nuestra manera de imaginar” y de “hacer política” (Didi-Huberman, 2012: 45-46). También, como espectadores de unos films o visitantes de una exposición, tales imágenes nos interpelan, nos invitan a reinventar nuestras “esperanzas políticas”, a dar con las aberturas que necesitamos -en ese preciso sentido acordamos plenamente con Kourkouta cuando afirma que lo sucedido en Idomeni, esas maneras de no darse por vencidos y resistir, son un don.

Porque, como estos documentos fílmicos nos *enseñan*, cada vez que la máquina totalitaria levanta un muro habrá sublevados dispuestos a *faire le mur*, a escalarlo, a salir sin permiso, a escabullirse, a escapar. En definitiva, a no “otorgarle tan rápidamente una victoria definitiva” al fascismo (Didi-Huberman, 2012: 31). La actual crisis de los refugiados sigue demostrándonos desde hace unos cuatro años que, aunque Europa haya conseguido quizás como nunca antes en su historia volver plenamente perceptible el concepto de fronteras, no hay prohibiciones que obstruyan los deseos ni sujeten los cuerpos insubordinados, por más que se interpongan una y otra vez las alambradas de cuchillas, los controles y torturas policiales, las devoluciones en caliente, los *no man's land*, los 'campos de refugiados' igualmente vallados y mantenidos a distancia de las poblaciones locales.

*

En *Écorces*, decía Didi-Huberman que el nazismo fue posible gracias a un particular *impasse de l'imagination*: “lo inimaginable fue la imposibilidad para las víctimas de acceder a una clara representación de los minutos que iban a seguir, que iban a consumir -consumir- su destino” mientras que para el SS de guardia fue el “rechazo (...) a imaginar la humanidad de esos hombres, esas mujeres, esos niños, que observaba desde lo alto y de lejos”. Ante semejante experiencia, urge *salirse* en el presente de cualquier forma parecida a aquel *impasse* sobre el que se cimentó estratégicamente “el sistema de exterminio nazi” (Didi-Huberman, 2011: 30-31). Materiales estéticos y potencialidades políticas como los leídos en estas páginas son también una manera de desmontar, hoy, semejante oclusión de la mirada y la imaginación: un modo de mirar

⁸ Como alternativa a la destrucción del “deseo de ver”, del “deseo en general” y de la “esperanza política” (Didi-Huberman, 2012: 45).

desde abajo y de cerca. Y como las fotografías tomadas por un miembro del Sonderkommando de Auschwitz-Birkenau, incluidas también en la exposición, son una forma “de transmitir un testimonio” y “una llamada”, potencias de nuevas sublevaciones, un modo personal y colectivo de resistencia, esperanza y acción política.

BIBLIOGRAFÍA

Amnesty International (2015) *Europe's Gatekeeper. Unlawful detention and deportation of refugees from Turkey*. <https://www.amnesty.org/es/documents/eur44/3022/2015/en/>

Brenez, Nicole (2016) “Contre-attaques. Soubresauts d'images dans l'histoire de la lutte des classes” (71-89), en *Soulevements*. Gallimard / Jeu de Paume, París.

Didi-Huberman, Georges (2016) “Introduction”, “Portfolio” y “Par les désirs (fragments sur ce qui nous soulève)”, en *Soulevements*. Gallimard / Jeu de Paume, París.

(2012) *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada editores, Madrid.

(2011) *Écorces*. Les éditions de Minuit, París.

Películas:

Kourkouta, Maria (2016) *Remontages* (5 minutos, vídeo en bucle, blanco y negro). Production Jeu de Paume, París.

(2016) *Idomeni, 14 mars 2016. Frontière gréco-macédonienne* (36 minutos, vídeo HD en bucle, color). Production Jeu de Paume, París.

(2016) *Spectres are haunting Europe* (99 minutos, color, y blanco y negro). Francia, Grecia.

(2013) *Return to Aeolus Street. Six popular painting* (14 minutos, blanco y negro). Francia, Grecia.

Páginas web:

<http://soulevements.jeudepaume.org/exposition/>

<http://soulevements.jeudepaume.org/wp-content/uploads/2016/07/dd-soulevements-pages.pdf>

<https://mariakourkouta.net/films>

Noticias y artículos de prensa:

Bebea, Pilar, “Las devoluciones en caliente, al margen de la ley” (2014, junio 29). *La marea: Sociedad*, Madrid.

<https://www.lamarea.com/2014/06/29/la-devolucion-en-caliente-al-margen-de-la-ley/>

Bernabé, Daniel, “La socialización del terror” (2016, marzo 23). *La Marea: Internacional*, Madrid.

<https://www.lamarea.com/2016/03/23/la-socializacion-del-terror/>

López, María Pía, "Desobediencias" (2017, agosto 11). *Página 12: Las 12*, Buenos Aires.
<https://www.pagina12.com.ar/55721-un-cuerpo-y-otro-cuerpo>

Petkovic, Vladan, "Hemos visto la fuerza de los inmigrantes y su belleza. Entrevista a Maria Kourkouta y Niki Giannari" (2016, noviembre 28). *Cineuropa*, Bruselas.
<http://cineuropa.org/it.aspx?t=interview&l=es&did=320062>

Redacción La Marea, "Cronología del drama de los refugiados" (2016, abril 5). *La Marea: Internacional*, Madrid.
<https://www.lamarea.com/2016/04/05/82893/>

Sánchez-Vallejo, María Antonia, "Grecia inicia el desalojo del campo de refugiados de Idomeni" (2016, mayo 24). *El País: Internacional*, Madrid.
https://elpais.com/internacional/2016/05/23/actualidad/1464003755_304518.html

UN PEQUEÑO GRITO EN LA GARGANTA¹

Ahmel Echevarría*

Era una tórrida mañana de junio en La Habana de 2012. Acompañado de un amigo con el que comparto la afición por la literatura, viajes y la fotografía decidí cruzar el túnel de la Bahía. ¿Nuestro destino?: la fortaleza San Carlos de La Cabaña. Una verdadera locura tal decisión, bajo el sol del Trópico dicha fortificación emula con el Sahara. Solo un motivo de peso puede convidarte a recorrerla. Aquel antiguo enclave militar formaba parte de la ruta de la Oncena Bienal de La Habana. Nosotros, tal como quien decide hacer El Camino de Santiago, estábamos convencidos del riesgo y el esfuerzo con tal de tener una noción lo más amplia posible de cuanto cabía al interior del tema *Prácticas artísticas e imaginarios sociales*.

Pero el sol, la sed y la fatiga son tan reales como el calor, el hastío. No poco de lo allí expuesto propiciaba la decisión de comprarse una Bucanero y tumbarse a la improbable sombra de un arbusto. Solo la terquedad me llevó hasta el salón en donde se exhibía *Sin torres ni abedules* de Cirenaica Moreira (La Habana, 1969). Entonces saqué el pañuelo, me sequé el sudor, sonreí. Aquel tramo de El Camino de La Bienal volvía a tener sentido, porque en mi cabeza comenzaron a estallar no pocas preguntas.

De Cirenaica conocía, digámoslo rápido y mal, parte de su obra fotográfica –recuerden que en su haber tiene el performance *Sueños húmedos* (2003-2005): la disección de un ritual que pone en tensión la imagen pública, el bolsillo y el equilibrio emocional de no pocas familias cubanas (la “fiesta de los 15”)–. De súbito, lo que para mí solo estaba contenido en el plano, es decir, en dos dimensiones, saltaba al universo 3D. Mientras hacía el zigzag entre aquellas cabezas vaciadas en fibra de vidrio, operaba en mi interior una suerte de viaje a la semilla, a lo que creía yo eran los orígenes de esta mujer cuyo nombre está emparentado con una ciudad Libia y una escuela filosófica fundada en el siglo V a.c. por un discípulo de Sócrates.

* Narrador. Ingeniero. Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y de *Latin American Studies Association* (LASA). Ahmel boomerang@cubarte.cult.cu; Cirenaica Moreira es: cirenaica@cubarte.cult.cu

Recibido: 16-05-2017 Aceptado: 20-05-2017.

¹ Ver al final del artículo los links a las imágenes que acompañan el texto.

En las piezas de aquella serie buscaba yo puntos de contacto con la obra fotográfica de Cirenaica. Entonces enumeré: la presencia del cuerpo femenino, la postura o el gesto en el que son eternizadas “sus mujeres” al interior de las escenas o escenarios (re)creados, el universo femenino –ese espacio donde se alterna la fiesta y el dolor, erotismo y castigo, el sometimiento y la búsqueda de una fisura que implique un camino de expansión o la fuga.

¿Bastaban aquellas impresiones? Volví a sonreír, tanto mi amigo como un par de chicas me miraron. Quizá tenían razón. Pero el diablo son las cosas, mi sonrisa pudo haber sido generada por la pose de Betty Boop en la punta de la larguísima nariz de una de las cabezas, o el clon de Pinocho también en el punto extremo de otra larga nariz, y cuyos pasos se dirigen al encuentro de otros clones apilados en un cráneo transparente. Entonces pensé en los grises y los tonos pasteles de las fotos de esta mujer, gesto que engloba no solo la elección de un encuadre.

En La Cabaña, de cara a la serie *Sin torres...* recordaba una buena parte de la obra anterior. Un viaje en reversa implica saltos toda vez que uno toma atajos para arribar a donde desea. En ese acto de asociar imágenes y estados de ánimo vibraba un nombre: René Peña. Un hombre, negro, fotógrafo formado por cuenta y riesgo propio cuyos estudios nada tenían que ver con las artes visuales –Peña es licenciado en Lengua Inglesa–... Tratando de encontrar el elemento en común, que no podía ser únicamente el uso del blanco y el negro ni la formación de Cirenaica –licenciada en la especialidad de actuación por la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte–, di con algo. Eso que buscaba era un collar de perlas. Tanto Peña como Cirenaica eran autores de una foto en donde un cuerpo tiene alrededor del cuello un objeto que posee una doble finalidad: decorativa y de dominación; de la ecuación “vejación y placer” aparece solo el sometido, este detalle le confiere no poco *suspense*. La de Cirenaica se titula “Arena en los labios” –*Con el empeine al revés* (2003-2006).

En ese punto olvidé la compañía. Me abandoné al acto de doble comparación (Cirenaica / Cirenaica, Cirenaica / René Peña) para arribar a lo que deseaba.

Lo de Cirenaica no es pensar un encuadre y disparar –hacer diana en un blanco móvil–. Tomando en cuenta el *crescendo* de intensidades y complejidad del discurso en su obra, podemos hablar de la densidad del relato narrado, porque en la mayoría de sus piezas no va simplemente a la captura de un instante, sino que desde la síntesis abarca un intervalo de tiempo en cuyo interior hay toda una historia. Quien observa la foto interactúa con lo narrado incorporando una experiencia de vida, de esa manera completa el relato. Hablo de personajes –poseen características físicas y psicológicas–, de una dramaturgia, de la segunda historia que debe contener todo relato –esa corriente subterránea de sentido puede ubicarnos en un momento histórico determinado: los duros 90's (serie *Ojos que te vieron ir*), no pocas familias cubanas vieron alejarse en estampida a sus mejores y peores hijos tanto por la pista de la Terminal 3 o el arrecife de la costa norte, Cuba paraíso sexual; la vida puertas adentro, en donde una mujer en ocasiones lleva la peor parte –hablo de la violencia física y psicológica, el hastío, la imposibilidad de trascender las fronteras del espacio doméstico, incluso la nulidad en la falsa relación de amor, o la casi total ausencia en la memoria del “otro” (series *Lobotomía*, *Metálica*, *Cartas desde el Inxilio*).

Repasando el devenir Cirenaica en tanto artista visual advertía que la representación es otra zona de confluencia entre aquellas instalaciones y las fotos. En el inicio la fotografía incluía una

suerte de performance –¿sus estudios de actuación eran la fuente nutricia?–, Cirenaica interpretaba un papel delante de la cámara y además pensaba la foto –luces, escenario, la dirección de la puesta en escena–; Cirenaica también como suerte de narrador-personaje, un dispositivo colectivo de enunciación –creo que en sus inicios no era consciente de este detalle, la foto como acto visceral y no tribuna o denuncia–. Las instalaciones conforman la otra zona donde el teatro es influencia: *atrezzo*, escenografía, espíritu. De aquella etapa no quisiera pasar por alto que, en tanto supuesto testimonio de vida o biografía, está presente la ira, la inconformidad, la reacción, incluso la venganza. No hay detalles específicos que le otorguen temporalidad a la mayoría de sus fotos, tampoco lo circunscriben a un área geográfica. La mujer en su obra no es “una cubana nacida en los 60's”, en ese espejo está reflejada la vida de no pocas mujeres.

Pienso en su decisión de dejar atrás los grises y arribar a los tonos pasteles. ¿La necesidad de exigirse un cambio? ¿Un nuevo período en su obra? Habría que situar a Cirenaica entre la espada y la pared, encañonarla con preguntas para que revele detalles de su proceso de observación, asociación, análisis. Este “período” no es un relato cándido, si acaso más pausado, más contenida la ira; me atrevería a mencionar ironía y cinismo, inconformidad, porque sigue presente la necesidad de mostrar los mejores y peores paisajes del alma: el verdadero rostro de la víctima y el victimario.

Qué no daría por tener el poder de ilusión y convencimiento necesarios para tener frente a mí a Cirenaica, preguntarle si en sus series más recientes –*Piel de vaca* (2006-2009) y *Que me compre un carro y me lleve a Varadero* (2012)–, la decisión de dejar el plató y ubicarse tras la cámara responde simplemente a la necesidad de ponerse al mando del performance –o *badformance*– fotográfico, o si ha considerado que la belleza, o mejor, la lozanía de su cuerpo, no está a tono con sus intereses.

En dichas series una chica aparece en el escenario, también un hombre –otro detalle significativo–. Tampoco debe pasarse por alto otro tipo de belleza (¿glamour?): el azul, el verde, el rosa en compañía de pigmentos duros; la juventud, frescura e irreverencia de una chica y el rostro casi inexpresivo de un hombre –que aparecerá travestido y será utilizado como suerte de maniquí o soporte de objetos ya no punzantes sino aparentemente inocuos (¿puro acto lúdico o gesto de venganza?)–. Variaciones de la candidez, relato fluyendo pausado pero bajo la superficie el abismo: deseos reprimidos, la noción de lo que no es amor y felicidad, la imposición de límites, el claustro, el sometimiento otra vez, la necesidad de la fuga, un pequeño grito en la garganta de una mujer con nombre de ciudad, con nombre de escuela filosófica: Cirenaica.

Cirenaica Moreira (La Habana, 1969). Artista Visual, graduada de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Superior de Arte, La Habana, Cuba.

Su trabajo se desempeña fundamentalmente entre la fotografía, la instalación y el performance. Ha formado parte de numerosas exhibiciones dentro y fuera de Cuba.

Ha impartido conferencia en el National Geographic Magazine Seminar 2012, Washington DC, Estados Unidos.

Ha curado entre otras la exposición colectiva Estrictamente personal que se exhibiera durante la XII Bienal de La Habana en la Embajada de España en Cuba.

En el año 2016 obtuvo la beca Fellowship Meeting Place, Fotofest International, Houston, TX & The Foundation for Culture and Society, NY, Estados Unidos.

Obras suyas integran la colección del Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, Cuba, Jordan Schnitzer Museum of Art, University of Oregon, Estados Unidos y Fundación Arte Viva, Río de Janeiro, Brasil, entre otras importantes colecciones públicas y privadas.

Vive y trabaja en La Habana.

Imágenes

1. st de la serie Lobotomía (1996-1997):

https://drive.google.com/open?id=16Ro_0DrnRc2IPTJmqbdOoqbxohBepn5V

2. Árbol que nace torcido jamás su tronco endereza, de la serie Lobotomía (1996-1997):

<https://drive.google.com/open?id=1gMXrqb8kxuURTJUzZtdVq7WicuncJfqC>

3. La Industrial Lavandería Habana, de la serie Metálica (1998-1999):

https://drive.google.com/open?id=1PNwTt6S2szTViK1KxVOSM_9DNgwTm7ul

4. Vive en Cincinnati y ni siquiera me escribe, de la serie Cartas desde el Inxilio (1999-2002):

<https://drive.google.com/open?id=1wZ0r9BIDONR12O2j6mr-2942rxluLLIY>

5. st de la serie Cartas desde el Inxilio (1999-2002):

<https://drive.google.com/open?id=16jNS8R3FZSrZo3I9TqwNx4y6hib6fAfX>

LONGE. ESTADO INDEFINIDO

Lela Martorano*

Utilizo a fotografia como linguagem para refletir sobre a passagem do tempo e questionar a capacidade da memória em guardar as lembranças e recordações de forma objetiva. O desafio que isso implica para a noção comum de realidade provoca uma reflexão sobre a “verdade”, destacado pelo próprio meio fotográfico, suporte onde coexistem distintas camadas de tempo que compõem uma memória que se move entre a invenção e a reconstrução. Discutir o papel da fotografia como registro, explorar seus limites materiais e expor sua fragilidade são parte do meu processo de investigação que parte do propósito de que a fotografia é tão maleável e tão falível quanto à memória.

O mais recente trabalho *Longe. Estado Indefinido* é formado por uma série de fotografias realizadas a partir de 2007, em viagens pelo sul da Espanha. São imagens de paisagens fugidias (captadas de dentro de um carro em movimento) e que têm suas superfícies arranhadas. Também fazem parte da série fotografias em grande formato, impressas em papel (lambe-lambe) – e que ocupam toda uma parede – e uma “paisagem sonora”, assinada pela artista Fê Luz (<https://soundcloud.com/feluz/longe-estado-indefinido>).

As paisagens vão se transformando no decorrer da viagem - de onde não se tem um ponto de vista único – e provocam uma sensação de desarraigo. As imagens desta série buscam aproximar a paisagem externa à paisagem interior de cada espectador, onde tudo é efêmero. A superfície “ferida” da fotografia que apaga os contornos da imagem evidencia sua fragilidade e sugere a idéia de fugacidade e esquecimento. É como se as

* Lela Martorano nasceu em 1974, em São Joaquim/SC. Vive e trabalha entre Brasil e Espanha. É graduada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e doutora em *Lenguajes y Poéticas en el Arte Contemporáneo* pela Faculdade de Belas Artes de Granada/Espanha (UGR).

Dentre as exposições individuais que realizou, destacam-se: *Longe. Estado Indefinido* (Galeria de Arte Pedro Paulo Vecchiatti, Florianópolis-SC e Antinoo Fine Art, Málaga/Espanha); *Mar de Dentro* (Fundação Cultural BADESC, Florianópolis-SC e Mela Chu Gallery, Colônia/Alemanha, 2012); “*Olhos D’Água*” (Galeria Arrabal & Cia, Granada/Espanha, 2012); *Da memória e seus lapsos* (Museu da Imagem e do Som, Florianópolis, 2000); *Transportas* (integrante do Circuito Catarinense de Artes Plásticas do SESC, 2004, itinerando por oito cidades catarinenses) e *Cidades Inventadas* (Museu Vitor Meirelles, Florianópolis, 2005). Participa também de diversas mostras coletivas, no Brasil e no exterior.

Website: <https://lelamartorano.com/>

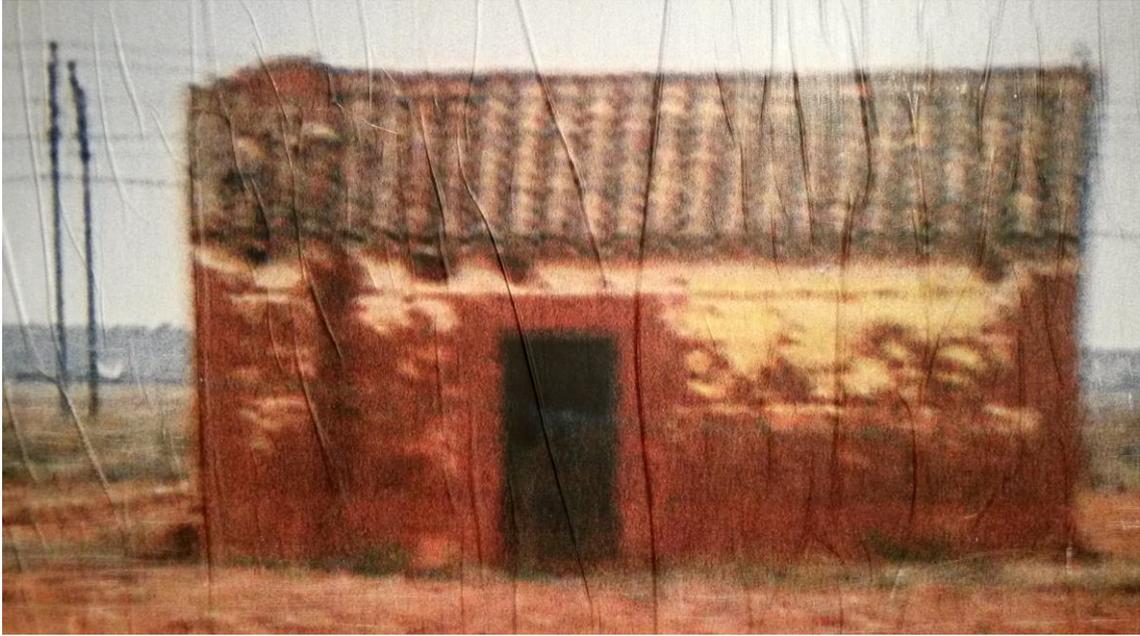
Recibido: 29-05-2017 Aceptado: 5-06-2017

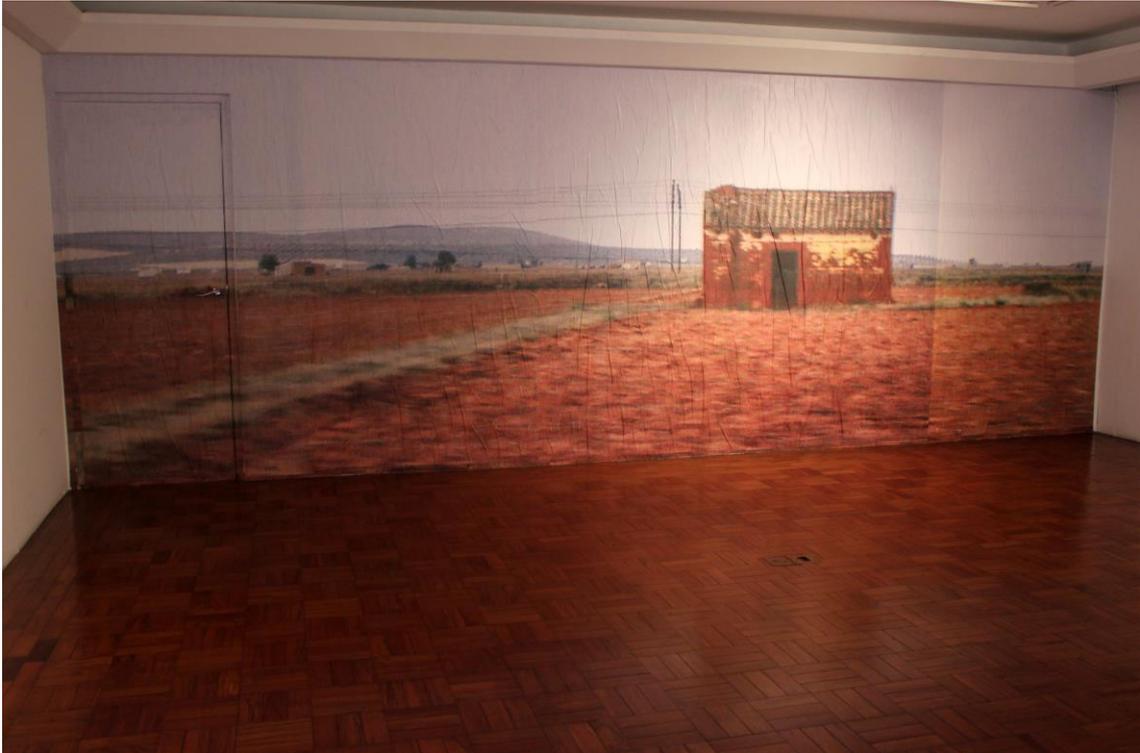
paisagens fossem se desfazendo ao longo do caminho e a fotografia as tornasse palpáveis. A solidão intrínseca nas imagens propõe a contemplação e a reflexão sobre a relação do ver com a paisagem, que se modifica quando estamos distante do nosso território, afetando profundamente nosso sentido de pertencimento. Todas as reflexões próprias da arte ou da busca de conhecimento e autoconhecimento fazem parte deste deslocamento ou viagem interior a que nos lançamos.

Imágenes disponibles en:

https://drive.google.com/open?id=11pBI8-lR9nEkXTvXhbN_v19GWop9mmST















INVASORES

Marta Aponte Alsina*
para Julio Ramos

Escribir es abrir cicatrices, volver a cerrarlas, arriesgarse a que no vuelvan a sanar. La cicatriz que en Henry James dejaron las ciudades de su infancia deberíamos entenderla los puertorriqueños. Él perdió sus paisajes una sola vez. Nosotros los hemos perdido muchas, no como el autor que dejó un registro escrito de pérdidas, sino como quienes, de tanto vivir en silencio, tuvimos que usurpar cuerpos de brujas y atravesar el ruido para comunicarnos con nuestros muertos.

En Boston, en 1904, Henry James escuchó voces de migrantes del sur de Italia. Aquellos acentos no eran los que su oído recibía en Venecia. Aturdido, interrumpió su paseo y retrocedió sin entrar al Boston Athenaeum, donde años atrás había disfrutado los placeres de la biblioteca. Angustiado por la brutalidad de los edificios altos que iban reemplazando las casas austeras, James, cuyos huesos reposan en Cambridge, a unos pasos de Boston (no tan lejos de los huesos saqueados de los indígenas del barrio Las Mareas, Puerto Rico), describió un rasgo de estilo del *American way*:

What prevails, what sets the tune is the American scale of gain, more magnificent than any other, and the fact that the whole assumption, the whole theory of life, is that of the individual's participation in it, that of his being more or less punctually and most or less effectually "squared". To make so much money that you won't, that you don't "mind", don't mind anything - that is absolutely, I think, the main American formula.

Contrastando la "fórmula" americana con el artificio de las viejas culturas europeas, los libros de James no carecen de consolaciones estéticas. Condenó la fea prepotencia imperialista de un Teodoro Roosevelt, pero no pudo ver en Londres lo que sí registró Joseph Conrad: una estación central en la ruta del saqueo de los recursos de África. Como el hombre rico que no fue, prefirió levantar altares a la belleza trágica. En su país natal hubiera estado condenado a presenciar demoliciones; en Europa, las demoliciones habían cicatrizado en la trágica elegancia de toda una casta.

* Escritora y crítica literaria puertorriqueña. Ha publicado cinco novelas –*Angélica furiosa* (1994); *El cuarto rey mago* (1996); *Vampiresas* (2004); *Sexto sueño* (2007) y *El fantasma de las cosas* (2010) –y dos libros de relatos: *La casa de la loca* (1999, 2001) y *Fúgate* (2005). Escribe ensayos de crítica literaria, entrevistas y reportajes. Mail: sofroniska@gmail.com Recibido 06/07/2017.

Pienso en James y en Puerto Rico, donde vivimos bajo los efectos del imperialismo que le inspiraba pavor al artista. Tampoco han variado los nombres de las familias adineradas criollas y de sus mayordomos. Se adhirieron al régimen estadounidense sin lealtad a la tierra y a la gente; sin elegancia. Pienso en nosotros y en James y, sin pretender hacer patria de manera deshonestamente, pienso en el libro que sobre su Henry James escribió Nilita Vientós Gastón.

A la altura de la entrada al barrio Puente de Jobos, intentando dejar en el plato la mitad de una pizza (dieta de lujo de los vecinos) pienso en Henry James y en Nilita Vientós Gastón. Las mesas de la pizzería, los mostradores y la pantalla del televisor brillan. En la pizzería de Puente de Jobos la higiene es un mandamiento. No sirven licores. La limpieza y la sobriedad son leyes de cristianos nuevos.

A Henry James le hubiera asombrado el libro que Nilita Vientós escribió sobre él. Me interesa imaginar la calidad de su asombro; qué hubiera pensado James sobre el libro que Nilita Vientós le dedicó. En algún día de buen sol, de paseo en automóvil con Edith Wharton por las afueras de París, Edith le mencionaría la muerte del pobre Frank Dumaresq. Henry hubiera recordado con un suspiro al pobre Frank. La última vez que lo vi, llevaba la muerte pintada en el rostro. ¿Lo has encontrado, en Londres, cómo no cruzó el canal para visitarme? No, querida. La última vez que lo vi fue en un lugar que mejor ni te cuento. Frank era un viejo melancólico. Y tú un viejo desconsiderado, Henry James, cómo se te ocurre no contarme tus lugares. Ese lugar no es mío, señora novelista.

De vuelta al piso de Edith, donde se hospedaba, a Henry se le ocurrió que no era justo que la mujer acaparara tantos lectores y que él tuviera tan pocos. Acarició el libro de Nilita sin abrir las páginas y le envió a la puertorriqueña una tarjeta de agradecimiento. (Eso hubiera hecho, sin duda. Si no le alcanzó el tiempo para hacerlo fue porque Introducción a Henry James se publicó cuarenta años después de la muerte de Henry).

Figurar como personaje en este libro que escribo sobre los hitos de una carretera del sur de la isla no le hubiera cruzado por la mente a Henry James. Podríamos conjeturar qué hubiera pensado de los puertorriqueños leyendo su sensibilidad lastimada por los obreros italianos, aquellos invasores del Commons, que en su visita de 1904 le impidieron recuperar una estampa de la infancia, el vecindario donde su familia residía antes de la Guerra Civil. Para Henry los migrantes eran ilegibles, confusas series de gritos, de niños harapientos, de vidas cotidianas que intentaban reproducir en el Commons de Boston la algarabía de sus solares natales. Los imperialistas que asumían como un deber moral la posesión del mundo no habían anticipado las consecuencias: ser invadidos a su vez por las multitudes pobretonas y chillonas del mundo. Convenía volver atrás, no reconocer la proximidad de los migrantes invasores que mancillaban la democrática austeridad del Commons.

En la pizzería de Punta Pozuelo pienso en Henry y en su esfera de vivencias y en los espacios vedados a su imaginación. Yo sí podría imaginar la visita de Henry a este sector, describir unas horas suyas en el balcón de la casa grande de la central Aguirre, en el año de su última visita a Boston, 1904. No se ha descubierto aún la carta donde su editor le propuso que hiciera escala en una de las nuevas posesiones de los Estados Unidos, pero qué importa.

Pienso en la casa grande de la central, y en sus ocupantes, los bostonianos que llegaron con las tropas invasoras. En la veranda de la casa, Henry James, vestido de punta en blanco desde los zapatos hasta la chalina, se abanica con un patético sombrero de paja. Bebe por primera vez, cautelosamente, a sorbos, un cóctel de ron con limón adornado con hojas de menta escandalosamente abundantes.

La casa grande me impresiona incluso a mí, que la vi desde que era solo dibujos y planos, diría Alice. Es una fortaleza con gracia de árbol. Alice era la esposa de William Sturgis Hooper Lothrop, uno de los accionistas propietarios de Aguirre. A su corta edad conocía mejor los países principales de Europa occidental que su país natal, los Estados Unidos. Nunca había visitado una plantación sureña.

En Florida Henry había sufrido con la transformación radical del Sur poético en “an ugly, wintering, waiting world”. Quizás por eso le atrajo viajar a Puerto Rico, en busca de un auténtico nuevo sur, una extensión de la nación que en el paisaje virgen y la lentitud de la vida, ofreciera un reencuentro con la placidez de los modales gentiles y la sociedad vegetativa de las señoras lánguidas. Él, que no había salido de dos continentes, que no viajó al sur del Pacífico, como sí lo habían hecho varios de sus amigos, como sí lo hicieron Henry Adams y Robert Louis Stevenson, añoraba olvidar a los migrantes napolitanos alborotosos. ¿Por qué no hacer escala en una isla paradisiaca, poseída por la alegría de bárbaros inocentes?

(Pasaje de un libro que escribo sobre una carretera del litoral caribeño de Puerto Rico).

LA LISTA DEL CUBO

Ahmel Echevarría*

Agradecí haber escuchado la bendita alarma del despertador. La había programado para que tuviera una melodía grata y al menos fuera dulce mi despertar. A las cinco de la mañana, las notas musicales de *The London Bridge is falling down* interrumpieron la sucesión de imágenes y sonidos que se sucedieron dentro de las paredes de mi cabeza durante casi toda la noche.

Me sentía agotado, tenía un largo día de trabajo con Bob Esponja y El Mexicano, debía estar al volante de la furgoneta en un viaje de 280 kilómetros y había decidido acostarme temprano la noche anterior. Me fui a la cama poco antes de las nueve de la noche y sin la ayuda de somníferos caí en el sueño con el peso de un bloque de acero y concreto. Pero cuando se está verdaderamente agotado no bastan ocho horas de sueño. Debes considerar los imprevistos aunque tu plan sea irte a la cama y dormir. Y un imprevisto es la hora de despertarse, por más que te prepares te toma por sorpresa. Por esa razón escogí la melodía de la alarma: *The London Bridge is falling down*. La bendita alarma. La dejé sonar. Eran las 5:00 a.m., me quedé acostado boca arriba tamborileando las notas musicales ejecutadas por el despertador, hasta que Janela me dio un codazo:

—Ten un poco de piedad, por amor de Dios. Apágala... hoy es domingo.

* Ahmel Echevarría (La Habana, 1974). Narrador. Graduado de Ingeniería Mecánica en el Instituto Superior Politécnico “José Antonio Echeverría”. Miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) y de *Latin American Studies Association* (LASA). Tiene publicado los libros *Inventario* (Premio David 2004, cuento, UNION, 2007), *Esquirlas* (Premio Pinos Nuevos 2005, novela, Letras Cubanas, 2006), *Días de entrenamiento* (Premio Franz Kafka de Novelas de Gaveta 2010, FRA, República Checa, 2012), *Búfalos camino al matadero* (Premio José Soler Puig 2012, novela, Oriente, 2013), *La noria* (Premio de Novela Ítalo Calvino, 2012, UNION, 2013; Premio de la Crítica Literaria de 2013), e *Insomnio –the fight club-* (Beca “Razón de ser” 2008 de la Fundación Alejo Carpentier, relatos, Letras Cubanas, 2015. En 2017 obtuvo el Premio Alejo Carpentier con la novela *Caballo con arzones*, en proceso de publicación por la Editorial Letras Cubanas. Ha formado parte de varias antologías. Cuentos y textos críticos suyos aparecen publicados en varias revistas. Textos críticos suyos aparecen mensualmente en el sitio web Hypermedia Magazine. Actualmente trabaja como editor del sitio web Centronelio. Mail: boomerang@cubarte.cult.cu

A pesar de haber elegido la melodía de la alarma, cuando sonó el despertador mi corazón latió a mil golpes por minuto, como tantas veces a lo largo de mi vida pasé toda la noche soñando. Y al igual que tantas veces a lo largo de toda mi vida, podía recordar el sueño. Pero esa vez amanecí con dolor de cabeza —uno de los que te taladra el cráneo de lado a lado—, y la clásica transpiración que mana del cuerpo cuando tienes el papel protagónico en una buena pesadilla. Era un agudo dolor. Como si un caballo me estuviera pateando la sien.

Fui al baño.

Del botiquín tomé un par de calmantes y me miré en el espejo. Intenté sonreír pero solo alcancé a duplicar una horrible mueca. Me lavé la cara. De la repisa tomé mi kit mágico: Gillette Mach 3 Turbo, crema hidratante Gillette y colonia Nivea. Tras el rasurado intenté una segunda sonrisa frente al espejo: lucía como la mierda, para colmo tenía un raro sabor en la boca.

Arena. Ozono. Carne podrida. Pólvora. Respiro. Y exhalo. No estoy solo, hay un hombre cruzado de brazos. Al parecer está esperando por mí. Hay poco menos de diez metros entre él y yo. Es negro. Una prenda cuelga del brazo de ese hombre, quizá sea un saco. Un saco gris. El negro no lleva corbata y mueve una de sus manos. Mientras camino a su encuentro ese hombre repite el mismo gesto. Al parecer me está pidiendo que huela, que respire profundo. Le devuelvo un gesto a manera de respuesta. Entonces inhalo, repleto así mis pulmones. Y suavemente exhalo toda aquella mezcla. Arena. Ozono. Carne podrida. Pólvora. Conozco el color, el olor y hasta el sabor de la arena del desierto. Pero nunca olí el ozono, al menos eso creo, tampoco he escuchado de alguien que lo haya paladeado. El negro camina hacia mí. Su saco cuelga del hombro. Los días de tormenta huelen a ozono, eso dicen, es el olor que se siente justo antes de comenzar la lluvia. A electricidad dicen que huele el ozono, el aroma azul de la descarga eléctrica. Arena. Ozono. Carne podrida. Pólvora. Los perros no se atreven a comer la carne podrida. Ese negro parece tener más de sesenta años, lo delatan las canas y las pocas arrugas de su rostro. Cuando un negro tiene canas y arrugas ya está bien maduro. Me saluda con un guiño y una palmada en el hombro. Lo conozco de algún lugar. Caminamos en silencio, despacio. He visto a los perros huir con un pedazo de carne en la boca. Los he visto apurar el paso. Cierro los ojos, el negro viejo y yo y un par de perros estamos en una calle desierta. Es mediodía en Al-Jumhuriya al-‘Iraqiya. Estamos en una calle donde solo se escucha el sonido del viento. Arrastra finos granos de arena, ladridos y el lejano estallido de las bombas. Buena parte de las viviendas están destruidas. Y los perros huyen con un pedazo de carne en la boca, pero no está podrida. Lo puedo asegurar. Los vi acercarse a los cuerpos sin vida de los civiles, las bajas del Ejército de Resistencia o a los soldados muertos. Dan un pequeño rodeo, olfatean el aire y el suelo. Lamen la sangre derramada en el asfalto cuando se aseguran de que no hay ningún peligro. Y también lamen las heridas. Devoran coágulos de sangre, los trozos de sesos o arrancan un pedazo de carne del cuerpo de los muertos. Como chacales. Como hienas. Pero es una carne que el calor del asfalto y el sol de Al-Jumhuriya al-‘Iraqiya todavía no han descompuesto.

—¿Encontraste la felicidad en tu vida...? —dice el negro viejo; está parado frente a mí, vestido con una camisa blanca, pantalón gris, el saco lo lleva colgado del hombro; ese negro es Morgan Freeman, estaba seguro de que lo conocía de algún lugar—, ¿la encontraste?

Mientras sonrío miro a los lados. Arena. Ozono. Carne podrida. Pólvora. Estamos, Morgan y yo, sentados en unas butacas muy cómodas. Todo es silencio. Solo hay nubes a nuestro alrededor. El cielo, o lo que se alza sobre nuestras cabezas, tiene una tonalidad que alterna el gris y el amarillo tenue. Arena. Ozono. Carne podrida. Pólvora. Respiro profundo. Y exhalo. Espero a que pasen las nubes. Si digo que impresiona cuanto alcanzo a ver no es justamente por la belleza del panorama. Es solo por la altura. Desde mi butaca todo Al-Jumhuriya al-‘Iraqiya es un horrible escenario. Las nubes van a la deriva unas detrás de otras, es una suerte, avanzan despacio, muy despacio. ¿Cúmulos, nimbos, cirros? Qué más da, son solo nubes muy gruesas y es una verdadera suerte que apenas permitan ver cuanto sucede abajo. Pero a nuestras butacas llega el olor de Al-Jumhuriya al-‘Iraqiya. Sé del acre olor de la pólvora.

—¿Tu vida les llevó felicidad a otros...? —dice; debo volver la cabeza hacia atrás, Morgan está parado detrás de mi butaca, el saco cuelga de una de sus manos.

¿Mi vida les llevó felicidad a otros?

Pienso en Gunila y un dolor muy agudo se clava en mi sien. “Gunila” —digo—. Mi enorme y dulce gata tirada en un callejón, a media noche; su falda desgarrada, los moretones en los brazos y muslos, una herida en su cuello. Como un fognazo, la imagen de esta mujer llega a mi memoria. ¿Por qué la muerte de Gunila estalla en mi memoria? ¿Acaso es cierto que no hice nada por ella? Dios tiene un plan para cada uno de nosotros y no nos pone ante pruebas que no seamos capaces de superar. Eso dicen. Y siento unas palmadas en mi hombro. Siento un leve apretón. Morgan me guiña un ojo. Y sonrío. Pienso en Janela da Alma y el mismo dolor me taladra la cabeza. “Janela” —digo—. Sus largas uñas pintadas de rojo, tirabuzones de falso cabello rubio, un feto sanguinolento en sus manos. Como un fognazo la imagen de esta mujer llega a mi memoria. Vuelvo a crisparme. Janela me llamó hiena y asesino cuando intenté convencerla de que por el momento en nuestra relación no cabía una tercera persona y era mejor un aborto. ¿Habrá servido para algo que uno de los caimanes blancos de ojos azules la mirara directamente a los ojos? Janela me pidió visitar La Tierra de los Caimanes y así lo hice. Una amiga le comentó lo de la buena fortuna que podrías recibir si uno de esos caimanes te mira a los ojos. Si te miran debes pedirles algo, y tu petición se cumplirá. Janela insistió. Le pedí el Ford a El Mexicano. Y la llevé a ese parque. Eran cuatro caimanes de color marfil y unos ojos de un profundo azul. Cuatrocientos kilos de puro músculo y más de tres metros de largo. Colmillos, garras, una piel como de escamas de piedra reseca y blanca. Unos ojos de un profundo y frío azul. ¿Cómo es posible que un animal tan bien parecido pueda darte buena fortuna? No éramos los únicos que habían ido a visitar a los caimanes blancos. Nos costó llegar y pararnos junto al enrejado que rodea al estanque de Los Cuatro Fantásticos. Una de esas bestias se movió en dirección a nosotros y levantó su enorme cabeza. Primero miró a Janela, luego a mí. Vi el rostro de Janela luego de que el caimán la mirara; parecía haber hablado con el mismo Jesús. Y me abrazó. De regreso a casa me confesó lo que había pedido al caimán: estar juntos por siempre, tener un bebé. ¿Exactamente cuándo se está listo para la llegada de un bebé? Una vez estuve enamorado de una mujer tres años mayor que yo. Y ella de mí. O quizá estuvimos viviendo dentro de una burbuja de gas alucinógeno durante poco menos de ocho

meses el mismo año en que regresé de Al-Jumhuriya al-‘Iraqiya. Cierro los ojos y me veo en un apartamento en las afueras de la ciudad. “Jazmín” —digo, y su imagen es un fognazo en mi memoria—. Una bella mujer con un nombre de flor; árabe o persa su nombre, a tono con la mitad de sus genes. Pero no éramos solamente ella y yo. Tenía una camada: dos hijos. Me habló de Dios, de su familia, de su realidad —su realidad era el trabajo como veterinaria en el Departamento de Control y Cuidado de Animales, su realidad también era su camada—. Me habló del sacrificio. Solo pude hablarle de mi realidad y de lo que yo entendía por sacrificio —mi realidad era mis primeros trabajos con El Mexicano, el ojo de cristal y El Albatros; ¿mis sacrificios?: mis primeros trabajos con El Mexicano, el ojo de cristal y El Albatros—. Estábamos enamorados y dijo que bien podía regalarme la posibilidad de tener un hijo si pensábamos en serio nuestra relación. ¿Estábamos listos para hacer más grande su camada? En caso de arrepentirme el aborto no era una opción a tener en cuenta. Jazmín me volvió a comentar la posibilidad de tener un hijo. Solo le pregunté si estaba segura de cuanto me proponía. Aquella mujer sonrió: “Tener un bebé es un regalo de Dios. Dios no creó la muerte, Dios nos da vida abundante” —dijo cuando quisimos definir qué tipo de relación teníamos y hacia dónde nos estábamos moviendo—. Estábamos enamorados. Pero una burbuja de gas alucinógeno es solo una burbuja de gas. “Jazmín” —digo para que en mi memoria perdure el halo de luz tras el fognazo.

La mano de Morgan Freeman palmea suavemente mi hombro, también me regala un suave apretón. Pero qué es el amor. ¿El amor es elección? ¿Es libre elección? Y ante mí sonríen Janela, Gunila y Jazmín. ¿Y qué es la soledad? ¿Es libre elección el amor? Pienso en la fatalidad. “Janela, Gunila, Jazmín” —digo—. El amor sería algo así como la libre elección de la fatalidad. “Fatalidad” —digo—. Es el haber dado de cara con nuestra parte más secreta y fatal y jodida de nuestra existencia, de nuestro torcido ser. ¿Qué es la soledad? Es una burbuja de gas el amor. Gas alucinógeno. O aparentemente alucinógeno. Entrar en la burbuja. Repletar tus pulmones. ¿De eso se trata la felicidad? Jazmín, Gunila y Janela caminan alrededor de mí. “Jazmín, Gunila, Janela” —digo—. Me acerco a ellas. Con el índice trato de tocar el rostro de cada una. Pero mi mano las atraviesa. Como si sus cuerpos estuviesen hechos de gas. Cuando Janela pasa frente a mí doy un salto hacia ella. Entro en ella. Respiro profundo. “Janela” —digo—. Repletar mis pulmones con ese gas que es mi Janela del alma. Creo que el amor es pura mezcla química. Creo que la felicidad es pura mezcla química. Ketamina y cerveza, mi amor. Special K y Heineken, mi amor.

—¿Por qué me preguntas? —digo—, ¿a qué viene todo eso de la felicidad?

Morgan sonríe. Está parado frente a mí, poniéndose el saco. Este viejo me pregunta si luce bien y no solo quiere saber si el saco está cortado a su medida. Me confesó que estaba a punto de patear el cubo. Cáncer terminal en los pulmones. Le queda poco tiempo de vida y tiene una lista de dieciocho deseos a cumplir. Morgan quiere completar su Lista del Cubo y al parecer lo hará con estilo. Con mucho estilo. Debería darse un salto hasta La tierra de los Caimanes para visitar a Los Cuatro Fantásticos. Cuatrocientos kilos de puro músculo, más de tres metros de largo, una piel como de conchas de piedra blanca y ojos de un profundo y frío azul. Algo pasa cuando te miran.

—Luces estupendo, Morgan. ¿Por qué me preguntas?

Se atreve con unos pasos de baile. No lo hace mal para su edad, para el cáncer que le está devorando los pulmones. En realidad no es Morgan Freeman, sino Carter Chambers, uno de los protagonistas de *The Bucket list*, pero entiende que es consigo. Solo estamos él y yo.

Morgan levanta el índice, con un gesto me pide mirar a nuestro alrededor: dos butacas muy cómodas, nubes y cielo —o lo que se alza sobre nuestras cabezas.

—Los antiguos egipcios creían que al morir, cuando las almas llegaban al cielo, los dioses le preguntaban dos cosas —dice, está sentado en el brazo de mi butaca—. Las respuestas determinaban si el difunto entraba o no al cielo.

Sonrío.

—Hay dos butacas, nubes y cielo —digo; también intento mirar hacia abajo, pero no consigo ver a través de las nubes.

¿Entonces dónde estamos Morgan y yo? El cielo tiene una tonalidad que alterna el gris y el amarillo tenue. Morgan se alisa el pantalón, también el saco y me pide, con un gesto, respirar profundo.

Arena. Ozono. Carne podrida. Pólvora.

Arena. Sudor. Carne podrida. Ozono. Respiro profundo. Y despacio libero cuanto hay en mis pulmones. No estoy solo, hay un hombre sentado en el medio de la calle. Es blanco. Un saco beige cuelga de su hombro. Hay poco menos de diez metros entre ese hombre y yo. Espera por mí. Hace un gesto con el que me pide ir a su encuentro. No sé cómo puede soportar, sentado en el medio de la calle, el sol del mediodía. Con otro gesto me pide respirar profundo. Arena. Sudor. Carne podrida. Ozono. Aspiro. Y exhalo despacio. Estoy frente a él, los rasgos de su cara dicen que además de tener poco más de sesenta años es Jack Nicholson o alguien muy parecido. Es el leve viento de Al-Jumhuriya al-‘Iraqiya al mediodía y entra por las ventanillas del todoterreno. Somos cinco: cuatro soldados y Jack. Vamos despacio. Arena, sudor, carne podrida y ozono es cuanto trae la brisa. Vamos en una pequeña caravana que avanza por una calle desierta. Escombros a la orilla de la calle. Fachadas destruidas. Cuerpos inertes bajo el sol. Arena. Sudor. Carne podrida. Ozono. Se escucha el ladrido de algún perro, el monótono sonido del motor, lejanos estallidos.

—¿Encontraste la felicidad en tu vida...? —dice Jack; está sentado al lado del chofer, viste una camisa blanca a medio abrochar, pantalón beige; el saco lo lleva sobre las piernas—, ¿la encontraste?

Con un gesto nos pide que hagamos silencio y que miremos cuanto acontece fuera del todoterreno. Al parecer hay combatientes del Ejército de Resistencia apostados entre las ruinas, en las azoteas. Avanzamos despacio. No nos quedaba otro remedio. Si hay algo peor que el combate tal vez lo sea la aparente quietud en un terreno desconocido, donde hay quienes desean no verte jamás y están dispuestos a vestir una muda de ropas cortada o no a la medida, pero que

sí incluye un par de accesorios: un detonador y explosivos —la combinación ideal para invitarte a un último baile.

Miro a los lados mientras Jack sonrío. Hay tres todoterrenos abandonados. A través de la ventanilla examino las fachadas y lo que puedo ver de algunas azoteas. El viento de Al-Jumhuriya al-‘Iraqiya penetra en mi nariz. Arena. Sudor. Carne podrida. Ozono. Cuento ocho soldados caídos. Para el chofer son nueve. Varios cuerpos están destrozados. Quizá le dispararon con un RPG-7 desde alguna azotea o una bocacalle. Algunos cuerpos se pudren dentro de los hierros torcidos de los tres todoterreno destruidos. Otros se hinchan al sol, sobre la calle. De los soldados muertos, dos aún agarran sus M16A2; aprietan los fusiles contra el pecho. Como si tras la muerte esperaran un nuevo combate, otra emboscada antes de ganar el cielo o lo que sea esperaban ganar.

Jack está parado en medio de la calle y mira a las azoteas, al cielo. Abre los brazos y sonrío. Respira profundo. Y traga una gran bocanada. Lleva el saco colgado al hombro. Me pide respirar profundo, basta con un gesto suyo para entenderlo. Conozco ese olor, el viento lo deja impregnado en la piel. Cierro los ojos y pienso entonces en Al-Jumhuriya al-‘Iraqiya. “Al-Jumhuriya al-‘Iraqiya’ —digo—. “Sam” —digo—. Y como si fuera un fogonazo a mi memoria llega la imagen de una mezquita al mediodía, el lejano estallido de una bomba, y ese alarido en el que se escucha: “Allahu akbar...” ¿Dios es grande? ¿Pero quién soy para negarlo? ¿O quién soy, sino un homúnculo, para negar que estamos hechos a su imagen y semejanza, que Él antepuso su muerte para darnos la vida a nosotros?

Muchas gargantas gritan: “Allahu akbar”. Un dolor agudo detona entre las paredes de mi cabeza. Siento unos golpecitos en mi casco, luego un apretón en mi hombro. Jack está sentado a mi derecha dentro del todoterreno, el saco cuelga sobre uno de sus hombros.

—¿Tu vida les llevó felicidad a otros...? —dice; con un gesto me pide que esté atento, que preste mucha atención a las azoteas.

—¿Por qué me lo preguntas?

En realidad este sesentón no es Jack Nicholson, sino Edward Cole, uno de los protagonistas de *The Bucket list*, pero entiende que es consigo. Lo he llamado de ese modo desde que me pidió ir a su encuentro. Jack se arregla el cabello y vuelve a sonreír.

¿Mi vida les llevó felicidad a otros? Entonces cierro los ojos y pienso en Sam. “Sam” —digo—. Y me sorprende un estallido. Un fogonazo. Quizá fue una mina sembrada en la calle. Quizá fue un disparo de un RPG-7 desde cualquier azotea. Jack me lo advirtió. Debíamos estar atentos. Ni los Abrams escapan al disparo de esos lanzacohetes.

El todoterreno pierde el rumbo y se impacta contra una fachada. El chofer es un amasijo de carnes, huesos, tela y sangre mezclado con trozos de acero. También el copiloto. El estallido viene acompañado de un fogonazo. Me taladran la memoria. Siento unas palmadas y un apretón. Me vuelvo. Jack está junto a mí:

—¿Tu vida les llevó felicidad a otros...?

Apenas puedo verlo. Logro quitar un poco del líquido que me nubla la vista. Sangre. La sangre es la sede de la vida —eso dice El Mexicano—, la sangre no debe ser derramada; perder sangre es perder algo de vida. Pero la fe no es clara con la vida eterna. ¿O sí? Es sangre y quizá fue un chorro que manó de la cabeza del chofer o del cuerpo del copiloto. Y siento un agudo dolor. Es mi ojo. Ahora lo sé. Una esquirla se clavó en mi ojo derecho. Con un leve gesto Jack me dice que debo salir del todoterreno, señala hacia una puerta abierta y corro hacia allí. El resto de la caravana ha sido destruida. Unos pocos logramos salir medio vivos. Estamos dispersos, medio vivos y solos, cada cual parapetado donde alcanzó a refugiarse. ¿Dios está con nosotros? ¿Quién soy para decir lo contrario? Dios no creó la muerte. Dios nos da vida, vida abundante. Eso dicen. Y Jack me mira. Sonríe. Eso sí, el trance de la vida a la muerte es bien doloroso —eso dice El Mexicano—. Disparos. Arena. Sudor. Carne podrida. Ozono. Conozco el olor y el sabor de la arena de Al-Jumhuriya al-‘Iraqiya. La calma en un lugar como Al-Jumhuriya al-‘Iraqiya tiene un raro y tenue olor. Así debe oler el ozono. La calma que se rompe tiene el aroma azul del arco eléctrico. Conozco el agrio sudor cuando el sol cae vertical y nos va cocinando desde las tripas. Es bien salado el sudor. Olemos como si ya estuviéramos muertos. Cuerpos que se agarrarán a sus fusiles incluso después de la muerte. Cuerpos a la espera de la última emboscada, esa que quizá nos impida ganar el cielo o lo que creemos vamos a ganar. “Sam” —digo cuando Jack me da un codazo e indica que algo se mueve allá en el todoterreno—. Sam grita. Intento salir para sacarlo del todoterreno y traerlo conmigo, pero el sesentón y las balas que estallan en la fachada me lo impiden. Sam grita. No puede moverse. Está atorado entre los hierros. Dios nos da vida en abundancia, pero es muy doloroso el tránsito de la vida a la muerte. Eso dicen. Y Sam parece estar varado en la mitad del camino entre la vida y la muerte. ¿Acaso no es justo que El Padre, El Hijo, o El Espíritu Santo hagan algo por este chico? Solo bastaría un rápido pase de manos de la Santísima Trinidad para que saque a Sam de ese atolladero. Pero Sam me mira a mí. Sus alaridos están dirigidos a mí. ¿Por qué a mí? ¿Por qué no le pide a su Dios? ¿Acaso este era el plan de Dios diseñado para este chico? Quizá no fue dócil, quizá no se dejó guiar. Pobre Sam pecador. Dice El Mexicano que los cristianos tienen mesa común, pero no lecho o cama común. ¿Qué habrás hecho, Sam? Dios escribe derecho pero con renglones torcidos. Es muy jodido el relato que Dios ha escrito para ti, Sam. ¿Qué habrás hecho? Siento un puntapié en mi pantorrilla. Jack está de pie. Las balas impactan contra el todoterreno y la fachada de la casa donde nos hemos ocultado. Con un gesto Jack me pregunta cómo luce. Este sesentón no solo quiere saber si el saco está cortado a su medida. Me confesó estar a punto de patear el cubo. Cáncer terminal en los pulmones. Le queda poco tiempo de vida y tiene un amigo que ha hecho una lista de dieciocho deseos a cumplir. Se llama Carter Chamber. Jack quiere que a su amigo se le cumplan cada uno de los deseos. Lo ayudará, lo acompañará, y al parecer lo hará con estilo. Con mucho estilo.

—Luces estupendo —digo—, ¿pero por qué me has hecho esas preguntas sobre la felicidad?

Se alisa el pelo. Sonríe. Y se atreve con unos pasos de baile. No lo hace nada mal para su edad, para el cáncer que le está devorando los pulmones. Levanta el índice y con un gesto me pide mirar otra vez hacia el todoterreno. Tomo el fusil. Dios escribe derecho pero con renglones torcidos. Y como soy zurdo y me han jodido el ojo derecho no necesito esforzarme para hacer un buen disparo. Es una vieja rutina. Aguantar la respiración, colimar, apretar el gatillo un par de veces. Y reviento la cabeza y el pecho de dos árabes que iban por Sam. ¿Acaso este era el

plan de Dios diseñado para este chico? Aguantar la respiración, colimar, apretar el gatillo. Y con un par de disparos termino la agonía de Sam.

—Los antiguos egipcios creían que al morir, cuando las almas llegaban al cielo, los dioses le preguntaban dos cosas —dice, Jack está parado bajo el umbral de la entrada—. Las respuestas determinaban si el difunto entraba o no al cielo.

Sonríó. ¿Dónde estamos Jack y yo? Aspiro profundo. Dice El Mexicano que el temor a Dios debe ser traducido como temer alejarse de Dios, apartarse, olvidar sus consejos y ser un irremediable pecador. El Mexicano también dice que el pecado es una obra de muerte. Y exhalo todo el aire apresado en mis pulmones. El Dios que nos ha tocado en suerte debe ser todo amor. Quién soy para negarlo. Qué soy sino un homúnculo. Y Jack hace un gesto de negación mientras vuelve a sonreír, porque ve cómo aprieto el fusil contra mi pecho.

Terminé el desayuno: yogurt de frutas, café, un par de huevos y tostadas. Incluso me serví un pedazo de pastel de manzanas horneado por Janela. Pero a lo largo del desayuno persistió en mi cabeza el dolor, retazos del sueño y las preguntas de Jack y Morgan.

Fui al baño. Puse bastante Colgate de eucalipto en el cepillo e insistí sobre mi lengua. El sabor a carne podrida, arena, pólvora y ozono al levantarme era una mala pasada que quería jugarme mi cerebro. Incluso me cepillé dos veces la boca y tragué un poco de Colgate. Me esperaba una larga jornada de 280 kilómetros tras el volante de una furgoneta y temía que volviera a sentir toda aquella mezcla de sabores y con ella el recuerdo de cada fragmento de mi sueño.

COMO UN GATO

Voy tras él. Le sigo los pasos con cuidado. Que no llegue a verme no es capricho, tiene que ser así. Por eso tardé en elegir el calzado: deportivo, muy ligero y dócil, también me vestí de negro. Con estos zapatos blandos le sigo y no alcanza a escucharme. Ese hombre sube despacio las escaleras, transpira; sé muy bien el motivo. Tal parece no poder con su cuerpo, como si le hubieran vertido plomo o aserrín y engrudo a su alma, a sus pasos (para frenarle las piernas, demorar la subida).

Romper los límites entre literatura y vida. ¿De eso se trata todo?

Subvertir. ¿Disentir?

¿Qué es la literatura?

Creo saber qué es la vida. El *yo* utilizado para enunciar no es un *yo* colectivo. No es un dispositivo colectivo de enunciación...

Nota 1: Huir de los arquetipos.

Nota 2: ¿Soy un arquetipo?

Nota 3: ¿Puedo huir de mí?

La empinada cuesta no es solo la de un hombre escalera arriba, sino también la del que registra cada fracción de tiempo.

¿Qué hacer ante la dosis de subjetividad? ¿Qué hacer ante el dilema de lo real y lo verosímil? ¿Cómo observar y transcribir al unísono?

Soy un hombre escalera arriba. Una suerte de hombre duplicado o una variante del doble. El perseguidor. También el perseguido.

Voy tras él. Le sigo los pasos con cuidado. El deseo de mantenerme fuera de su zona de visión, en su punto ciego, no es capricho, tiene que ser así. Por eso tardé en elegir el calzado: deportivo, ligero, dócil. También me vestí de negro. Sube despacio las escaleras, transpira. Sé muy bien el motivo. Tal parece no poder con su cuerpo, como si le hubieran vertido plomo o aserrín y engrudo a su alma, a sus pasos.

Voy tras él, no recuerdo si lo escuché hablar (era un circunloquio acerca de la muerte —debo intentar una vez más la maroma de la exactitud: lo escuché hablar de la idea de la muerte—, de intentar su exacta descripción, hablaba además de esa partícula de tiempo que la antecede, de la posibilidad / imposibilidad / de narrar la muerte o el tránsito hacia ella) o si fue esa voz que no es de nadie (porque es mi propia voz) y me habla de todas las cosas de este mundo. No pocas

veces he sentido la necesidad de aborrecerla. Porque aparece y dice algo de Mamá, otras de Padre; también la escucho como si fueran varias, muchas voces en una misma voz. Mi propia voz. Oigo lamentos, anuncios, quejidos; suben y bajan de tono y luego se apagan, y más tarde vienen, y otra vez suben, bajan... y canciones, muchos cantos. Y disparos. Un disparo acompañado de un fogonazo. El fogonazo es solo luz. Una luz blanquísima. Ciega. Blanca luz a veces sin sonido y el rojo esparciéndose en el suelo. El rojo fluir sobre las lozas sí tiene un sonido. El sonido es un grito desde las fauces de Padre. Un disparo acompañado de un fogonazo. El fogonazo, blanca luz. Ciega. Cierro los ojos y mis oídos se acostumbran al silencio y la penumbra, a las manos temblorosas de Mamá. La pistola en las manos de Mamá. El rojo fluir desde el pecho abierto de Padre. La húmeda piltrafa colgando en la portañuela abierta de Padre. La sangre entre las canillas del muchacho cegado y sordo tras el fogonazo y el disparo. El líquido ligeramente salado desde los lagrimales a la boca del muchacho obligado a desnudarse.

¿Qué ha sido del muchacho?

¿Quedó cegado y sordo tras el fogonazo y el disparo? ¿Fue un solo disparo?

Padre yace en el suelo; Mamá, de pie, todavía lo encañona (el muchacho, desnudo, observa la escena).

¿Es cierta la súbita luz en el cañón cuando acontece el disparo? ¿O fui cegado por la repentina luz del techo?

Abro los ojos, hoy no puedo recordar cómo sonaba la voz; esa voz... logró convencerme de intentar la dualidad, de seguir a un hombre, de anotar cada gesto suyo y cada gesto mío, describir el brillo de sus ojos, mis ojos, también consignar en el cuaderno cualquier sonido (como el de los pasos del perseguido y el perseguidor durante esa partícula de tiempo excluida casi del tiempo mismo), registrar cuanto dice esa voz a lo largo de esa partícula de tiempo.

Traje un gato a casa (una de las crías de la siamesa de Ahmel). Diluir somnífero en la leche es el mejor modo de llegar al misterio de sus patas. Hay en ellas todos los caminos recorridos por los gatos. Sus pasos son los pasos de otros gatos. El devenir del gato montés, el de los persas azules de la Reina Victoria, el abisinio, o el de los gatos sagrados que maullaban los secretos de los faraones.

Son sus patas, ellas guardan el misterio. Es allí donde se esconden el secreto y la semilla de todo silencio. El silencio es uno, enorme; la mudez habita y se mueve y se alimenta en las patas de todos los gatos, y en sus ojos; pero solo me interesan las patas. Por eso voy detrás de un hombre y no siento mis pasos. Las suelas se tragan el ruido, como las patas del gato. No hago ruido; es la voz, la siento aquí en el pecho y dice: "Calla, camina, escabúllete, escóndete de ti y ve tras de ti; calla y anota, no puedes olvidar ningún detalle". Ahmel me dijo: "Nunca olvides ningún detalle".

Escucho los latidos del corazón, anoto los latidos. El corazón se mueve demasiado rápido.

¿Cómo describir el sonido del corazón?

Es mudo el corazón. Bien mirado ese sonido es el golpe del flujo de sangre al cruzar la zona de la sien, o aquel otro contra la mano puesta sobre el pecho, también el suave golpeo en las yemas que presionan el cuello.

Anotar lo siguiente: es mudo el corazón.

Me incomoda ese silencio, porque niega cuatro siglos de literatura (cubana); me incomodan también los quejidos, anuncios, las voces de todos los que hablan voz en cuello tanto en el piso de arriba como en el de abajo. Aturden... Y las sirenas, aturden... ¿Por qué escogí la noche y estas escaleras?

Agregar al relato la siguiente observación: las escaleras están vacías, oscuras, sucias; el encargado no ha hecho su trabajo (se le debe comunicar al Consejo de Vecinos la necesidad de ponerle fin a tal falta de compromiso o canallada; el encargado gasta el tiempo de la limpieza y la reposición de las bombillas en beberse el dinero; lo dilapida con dos o tres putas en plena madrugada).

Todas las voces de mi voz están dentro de los apartamentos esperando a que las escuche. Hay poca luz, la oscuridad se traga el sonido del brillo... y vamos camino a la azotea para completar la descripción (mi relato incluirá además el salto y la llegada al suelo, aunque debiera decir, para intentar la maroma de la exactitud: la descripción del salto, la caída libre, el impacto contra el pavimento).

Debemos huir del patetismo en la descripción.

Debemos huir, mientras se pueda, de la parte en que se ralentiza el relato aludiendo a los desesperados latidos de un corazón enterado del salto.

Debemos olvidar el tiempo psicológico para narrar la caída libre, el impacto.

¿Cómo devenir / narrar, el ser decidido al salto, la caída libre y al impacto? ¿Cómo lograr una suma de apuntes ni tan clínicos ni patéticos?

Ya lo dijo Ahmel: “las palabras que usamos para designar esas cosas están viciadas, no hay nombres en la zona muda”.

Nota 1: Narrar la Zona Muda.

Nota 2: Demostrar que la literatura ha llegado a un límite. No lo ha logrado rebasar y el asunto dura ya cuatro siglos.

Nota 3: Subvertir. ¿Disentir?

Es una suerte la fatiga, así descanso. Él sabe de mí. Tanto como yo de él. Soy más fuerte que yo mismo, eso implica ser más débil que yo mismo. Perseguir, anotar gestos (en una rápida descripción). Quizá por eso el abundante sudor. Se le pega la camisa al cuerpo (anotar lo siguiente: las marcas de humedad en la espalda se mueven al compás de la respiración al menos

cuando el perseguido pasa bajo la única bombilla). En la oscuridad es imposible saber qué sucede con las manchas de sudor. Puedo dar fe de ello; no alcanzo a ver las marcas del sudor en la camisa pero sí tocarlas (anotar: hay una suerte de pacto, quien está dispuesto a saltar y quien lo sigue se permiten el contacto, cierto reconocimiento, una colaboración en el completamiento del relato).

Húmedas, casi frías las marcas de sudor en la espalda; la caja del cuerpo se mueve en la oscuridad (Nota: es imposible no respirar mientras se suceden los minutos en esa partícula de tiempo que antecede al salto, a la caída libre). Ahora siento el miedo, “huele demasiado, me irrita la nariz” (¿Ahmel aceptaría esta metáfora?). ¿Acaso es la marca de la duda? Quizá no sea miedo al salto, sino el temor de no ser exactos cuando se transcribe lo ocurrido. Ahmel me ha dicho más de una vez: “lo que ven tus ojos es simultáneo; lo que transcribirás, sucesivo, porque el lenguaje lo es”.

¿Cómo sortear esa carencia en el lenguaje escrito? ¿Un asunto de técnicas?

Nota 1: El acto de simular un evento ocurrido en el contexto de lo real supone un fingimiento.

Nota 2: Aunque consigas reproducir exactamente en el plano de lo real las condiciones en las cuales se origina y desarrolla dicho evento, se trata de una simulación.

Nota 3: Lo simulado es real, pero no Lo Real.

Entre las antenas de la azotea lo veo moverse. Quizá no desea despertarlas; es bueno que mantenga ese paso como de plomo, o de aserrín y engrudo vertido en su alma y los pasos. Si despiertan, si las antenas advierten el mudo sonido del corazón y el andar, todos los televisores también lo harán, y levantarán de sus camas al vecindario con el noticiario de la madrugada, las películas... Admiro los gatos, viven ajenos a esta necesidad: la circunstancia de vivir con una banda sonora, una dramaturgia, créditos en el inicio y el fin de cada episodio de nuestras vidas. Hay en los noticiarios una banda sonora, una dramaturgia. Allí, dice Ahmel, transcurre editada nuestra vida. En el Oriente alguien muere fragmentado en mil pedazos: esa es la contracara de nuestra vida anodina en Occidente (anotar lo siguiente: morimos fragmentados en mil pedazos en un apacible apartamento en una isla del Caribe cuando estalla un coche bomba en Bagdad).

Como los gatos, conservo intactos los ojos sentado frente a mi ventana. Allí acaba el aburrimiento.

Nota 1: Recordar que, según Ahmel, un nuevo tipo de texto debería excluir las digresiones (un nuevo tiempo requiere un nuevo tipo de texto —Ahmel gustaba de parodiar la postura y el metal de voz de su profesor de Física: la energía de este tiempo es “cinética”, no “potencial”).

Nota 2: ¿Un nuevo tipo de texto requiere necesariamente un nuevo tipo de lector?

Golpea la brisa en la azotea. A dos cuerdas está el mar, una larga franja de roca y concreto.

Apenas hay luz. Caminar, simplemente caminar. Registrar cuanto sucede a pesar de la poca luz. Caminar con cuidado. Dejar por escrito: “Las piernas lo llevan a donde él quiere, no lo detienen los charcos o cualquier basura atravesada en el camino”. No me importan los charcos, la basura...

¿Qué hacer con el encargado? Por el momento dejemos a ese hombre.

A pocos metros el borde de la azotea. Medio cuerpo casi por encima del muro. Abajo el asfalto (anotar: la calle debe estar un poco más sucia que la escalera). Enjugarse la frente y ver la caída de las gotas de sudor. Gotas acumuladas en la yema del índice. Caen. Una suerte de ejercicio previo es la observación de la caída de las gotas. Alejarse del muro. Nos alejamos del muro. Acercarse otra vez. Nos acercamos otra vez. La cabeza busca el vacío. El pecho sigue el recorrido y ya tenemos el corazón mirando lo que está delante y abajo, pero las piernas quedan en su sitio. Cuanto sucede en el contexto de *Lo Real* es simultáneo, y el lenguaje de mis notas sucesivo. Mi nariz no funciona bien, el olor del miedo se mezcla con el de la humedad. Te acostumbras al hedor de un barrio viejo sumido en la humedad. Anotar lo siguiente: para acceder a la belleza de la ciudad, a la belleza de su arquitectura, es necesaria la analogía con el holocausto. El arte de las ruinas. El centro de la ciudad no como un parque temático sino instalación en donde no es tal la puesta en escena, sino una simultánea y real *mise en abyme*. Un arte comprometido, uno de los propósitos de ese arte es involucrar al individuo, lo sitúa en un contexto aparentemente real para ser modificado con el tiempo (si la ciudad tiende a la ruina no es una ciudad real, es un constructo, una simulación), las líneas de fuerza que lo atraviesan son generadas por un agente externo.

Consignar lo siguiente: en ese contexto de arte comprometido hay un hombre en una azotea y va camino al borde. La decisión del salto implica quebrar una suerte de límite auto impuesto, un ilógico automatismo altera el flujo del tiempo.

Caer, chocar contra el pavimento. Huesos rotos, la carne abierta, la sangre fluyendo: la ruina del cuerpo.

¿Hay belleza en el cuerpo agonizante?

Según el encuadre, el juego de luces y sombras, puede haber belleza en el cuerpo exánime. En las fosas comunes donde yacían centenares de cuerpos aniquilados con Zyklon B estaba el *Magnum Opus* del Tercer Reich (hay en esa operación de selección, ejecución y perfeccionamiento, un toque de ironía: el gas fue desarrollado por un judío alemán). Hombres y mujeres son despojados de sus ropas, de manera ordenada seguían un plan. Hombres y mujeres bajo las órdenes de quien ponía en marcha el mecanismo. Un performance para vaciar el cuerpo, literalmente, de significados. La víctima pierde el control de los esfínteres. Centenares de cuerpos vaciados de recuerdos, no podían contener los desechos líquidos y sólidos; centenares de cuerpos vacíos de significados. En ese performance no hay límites entre lo privado y lo público, la colectividad y la individualidad. Del amasijo de cuerpos desnudos, seleccionar el encuadre, ejecutar el disparo. Buscar la perfección. ¿Un cuerpo desnudo y sin vida que convoca al eros es un cuerpo exánime?

En los desnudos masivos de Tunick el cuerpo deja de tener significado. Hombres y mujeres de manera ordenada se despojan de sus ropas y siguen un plan. Hombres y mujeres bajo las

órdenes de quien pone en marcha el mecanismo. Un performance para vaciar el cuerpo, literalmente, de significados. No hay límites entre lo privado y lo público, la colectividad y la individualidad (hay en esa operación de selección, ejecución y perfeccionamiento, un toque de ironía: se han originado debates en donde se discute si hay arte en estas instalaciones —y en sus instalaciones nadie muere). ¿El cuerpo desnudo y palpitante que no convoca al eros es un cuerpo vivo?

El arte enfrentado a lo moral.

La muerte enfrentada a lo moral.

El artista enfrentado a lo moral.

¿Qué hacer ante la dosis de subjetividad?

Quisiera yo verle la cara, el sudor, los gestos. Solo puedo cerrar los ojos e imaginarlos. Imaginarme. El viento. Bate el viento y arrastra tierra adentro el aire de mar. Fresco aire de mar tras el aguacero de una tarde de verano. Es el borde otra vez.

Anotar: “Será el borde otra vez, de un salto trepará a al muro, despegará los pies y dejará atrás la azotea”.

Anotar, antes de emprender la carrera: “Corro detrás de mí sin que me importen los charcos”.

El borde otra vez, trepar a al muro con un salto, dejar atrás la azotea.

¿Qué hacer ante la dosis de subjetividad?

¿Qué hacer ante el dilema de Lo Real y Lo Verosímil?

Nota 1: El arte incluye, inevitablemente, una dosis de subjetividad.

Nota 2: Todo relato incluye, inevitablemente, una dosis de subjetividad. ¿Por qué supones, Ahmel, la subjetividad como una de sus carencias?

Nota 3: Ahmel había planteado el dilema de Lo Real y Lo Verosímil en la narrativa. Fue atacado con dureza cuando dijo: “Ya es hora de cambiar algunas reglas (fue algo irónico, pues no dijo Reglas sino Lineamientos Literarios)”. ¿Es pertinente su idea y la concreción del Fight Club? ¿Es pertinente haber aceptado (todos asentimos, apenas hubo discusión) la publicación de nuestros textos bajo una firma digamos plural, un *yo colectivo* —una suerte de dispositivo colectivo de enunciación?

(Concentrar en una abstracción múltiples deseos. Un acto de reducción, o de concentración: múltiples deseos como un deseo múltiple. Sumados, el alcance y fuerza de múltiples deseos no conducen a un deseo múltiple. Ahmel no operaría desde esa simple cuenta de bodeguero. Sin embargo no logro entender el verdadero alcance de su ardid. Porque su primer destino no es a la Literatura. Por el momento no puedo hacer nada más que anotaciones previas, suposiciones.)

Nota 4: Ahmel había planteado no solo el dilema de Lo Real y Lo Verosímil en la narrativa, también en el contexto de Lo Real. ¿Hablaba solo de arte?

Nota 5: “Todo Estado es capaz de narrar un relato, el Estado como una eficiente máquina narrativa” —dijo Ahmel en el penúltimo encuentro.

Nota 6: Valorar mi permanencia en el Fight Club.

Cerrar los ojos para situarse en el contexto del sonido del disparo y el fognazo. La blanca luz es muda. Tiemblan las manos de Mamá. Una pistola en sus manos. La sangre fluyendo desde el pecho abierto de Padre. Su piltrafa húmeda colgando de la portañuela abierta. El rojo fluir entre las canillas del muchacho cegado y sordo tras el fognazo y el disparo.

¿Qué ha sido del muchacho?

El líquido ligeramente salado desde los lagrimales a la boca del muchacho obligado a desnudarse.

¿Quedó cegado y sordo tras el fognazo y el disparo? ¿O cegado por la súbita luz del techo?

Mamá yace en el suelo; Padre, de pie, todavía la encañona (el muchacho, desnudo, observa la escena).

¿Fue un solo disparo? ¿Hubo en verdad un disparo?

Abrir los ojos y situarse frente al dilema de Lo Real, de Lo Verosímil.

Dejar consignado que las notas del relato son el relato mismo.

Dejar consignado mi conformidad acerca de la necesidad de ciertas reglas.

Dejar consignado la existencia de Mamá y Padre, del pecho de Mamá y Padre agujereados y sangrantes sobre el piso, del muchacho con las canillas desnudas y su piltrafa húmeda colgando de la portañuela abierta (el líquido ligeramente salado desde los lagrimales a la boca del muchacho obligado a desnudarse —una pistola en las manos temblorosas del muchacho).

Dejar consignado que la libreta en mi bolsillo es para Ahmel.

Nota 1: ¿Ahmel situará a la literatura, o a su literatura, en la picota? El Fight Club en la picota.

Nota 2: El Fight Club frente a lo moral. Ahmel frente a lo moral.

Nota 3: Le tengo altísima estima.

Dejar consignado que mi libreta es una sumatoria de notas. ¿Ellas son el relato mismo?

Lo que sigue irá en letra cursiva en caso de existir una posible transcripción:

Salto y trato de llevar las manos a la altura de los pies. Así caen ellos, los gatos (el cuerpo de esos felinos es muy flexible, su esqueleto tiene más de doscientos treinta huesos —en el atlas de nuestro esqueleto conté, si mal no recuerdo, doscientos seis huesos—, la gran habilidad del

gato en el salto se debe, creo, a su poderosa musculatura; la cola le otorga estabilidad cuando ejecuta el salto, también en la caída). Todo pasa volando, rápido, arriba, rápido, el aire... El aire me molesta; el frío sube, la ropa se pega y detrás aletea. Luces. El aire molesta.

Mi permanencia en el Fight Club depende de la aceptación de las digresiones. En ese punto (en su negación) Ahmel se contradice (él, además de citar sin revelar nombres, disfruta, y cito sus palabras: “las delicias de la pérdida”).

No sé qué es la literatura, pero la vida incluye las digresiones.

¿Qué se propone Ahmel en realidad?

Lo suyo, creo intuir, es una suerte de arte comprometido, un arte en el cual intenta involucrar al individuo; lo sitúa en un contexto aparentemente real para ser modificado con el tiempo (si una ciudad tiende a la ruina no es una ciudad real, es un constructo, una simulación), las líneas de fuerza que lo atraviesan son generadas por un agente externo. Pero su propuesta debe ser más compleja. Una doble *mise en abyme*.

¿Nuevo arte político?

Lo que sea debe incluir las digresiones.

Es fresco el aire, llega desde el mar en esta noche de verano. Ahí vamos.

El aire debe molestar en la caída.

A MEDIANOCHE

Ahí van. Una mujer va en el medio: Claudio, Malena, Joaquín. ¿Solo disfrutan de la brisa que arrastra, tierra adentro, los olores del mar? Mientras caminan junto al muro del litoral se vuelven hacia el arrecife. A ratos conversan. No les importa el tema, no quieren caminar en silencio. Esta noche la corriente del Golfo es un lento fluir. Leve rompe el mar contra el dienteperro.

Claudio mira el reloj, luego al cielo. Y sonrío. ¿Será una buena señal? Quizá.

Las manecillas marcan la medianoche, la luna es apenas un trazo de falso neón. Será una madrugada fresca, cerrada.

Es el mes y la hora ideal. Fue una decisión atinada escoger el mes de marzo. Si así lo piensa Claudio es porque todo, al parecer, ha ido marchando tal como lo ha planeado. Y vuelve a mirar al cielo.

El litoral es una apacible franja de agua, roca, un largo muro y pavimento. Muy pocos amantes han decidido terminar o comenzar el día frente al mar.

Por cierto, llámenme Ahmel.

Al parecer habían acordado vestir ropas ligeras, sin embargo sudan. Entre los tres se han repartido la carga. Joaquín lleva el saco con las herramientas y los remos. A Claudio le ha tocado la mochila con las latas de conservas, la lona, también las varas de bambú. Malena carga los pomos de agua y algo de comida: galletas, panes, embutido, queso.

Han hecho el camino junto al largo muro del litoral —Joaquín no debe perder de vista la acera de enfrente, Claudio se ocupa de vigilar la costa, Malena debe estar al tanto de cuanto pasa en la avenida—. Llevan poco más de media hora caminando en busca del lugar al que deben llegar. Malena ya no pregunta cuánto falta, ella alterna la mirada entre el horizonte, Joaquín y los edificios, y canta en voz baja —no desafina tanto al imitar a la Lupe, total, qué más da, si a veces la vida es falsedad bien ensayada, estudiado simulacro—. Claudio la observa, una mirada apenas perceptible; aunque lleva una mochila para nada ligera y las varas de bambú, decide trepar al muro.

—Falta poco —dice. Sonríe y silba el estribillo de la misma canción.

El negro Joaquín se inquieta con los golpes de viento. El aire pega la ropa al cuerpo de esa mujer y revela la verdadera silueta. Él cuida que nadie lo sorprenda, pero a veces no puede resistir, se vuelve hacia Malena y dice, para tener una justificación y mirarla: “¿Se fijaron?, está relampagueando... ¿Lloverá? Ojalá no se pique el mar, no hay nada más feo que un mal tiempo en plena madrugada.”

Joaquín habla y habla, entonces le recuerda a Claudio y a Malena que con el cielo encapotado es imposible guiarse por las estrellas: “¿Trajimos una brújula? Sin la Osa mayor y la Estrella Polar estamos bien jodidos”.

También pregunta si olvidaron el botiquín: “¿Trajeron algún remedio para el estómago?”

Claudio se ha dado cuenta de las intenciones de Joaquín, por eso intenta ocultar la risa. Sería imperdonable perderlos de vista. También haría lo mismo: caminar más despacio. A Malena ya no le preocupan los golpes de viento, su saya se levanta con las andanadas; quizá esa brevísima prenda sea una de las piezas de su bañador. Y Malena asiente, porque es ella quien carga el botiquín. Y sonrío, leve, tan leve como la tela de la saya y la blusa.

Es imposible para Joaquín no clavar sus ojos en el cuerpo de esa mujer.

Cómo esquivarla.

Nadie puede.

Nadie.

Aunque desde el muro busca una marca en el arrecife, Claudio no deja de observar cuanto sucede. Malena va cantando el estribillo casi al compás de la Lupe. Parece entretenida, sin embargo no pierde de vista el cuerpo de Joaquín. Los ojos de esa mujer, es decir su mirada, recorren la piel de ese hombre tal como si amasara los músculos. Su mirada se desliza cuerpo abajo, en el mismo sentido de las gotas de sudor. Esas gotas humedecen la camisa en las axilas, la espalda, también el pecho recio, lampiño y musculoso. Y Claudio tararea el estribillo. Se adelanta. ¿Falsedad bien ensayada, estudiado simulacro? Los mira de reojo. Tienen una figura casi perfecta ese negro y Malena, cada uno lleva a cuesta una carga bastante pesada, sin embargo se despreocupan de la caminata, del cansancio. Tal vez lo más importante para ellos sea el juego, espiar al otro sin que el observado lo advierta, comparar la verdadera forma del cuerpo con aquel contorno idealizado y grabado en la memoria. ¿Acaso es puro teatro?

Sí, respirar profundo, como ahora hace Claudio, que además lleva su mirada a la camisa de Joaquín y se detiene en las axilas, luego en los brazos, se regodea en esos pectorales a medio descubrir, y en las piernas. Sus ojos siguen la misma ruta de las gotas de sudor, la contracción de los músculos, pero en voz baja parece decir “Malena”. Traga el aire de mar y algo murmura. ¿Acaso está cantando? Quizá. O puede haber repetido el nombre de esa mujer. Entonces se acomoda el bulto en la entrepierna y le pregunta si le pesa la mochila.

Mientras habla los observa. Preguntar es la justificación perfecta para mirarlos. Un hombre y una mujer sudados.

Es imposible para Malena y Claudio no mirar a Joaquín.

Cómo esquivarlo.

Nadie puede pasar por alto a este hombre.

Nadie.

Relampaguea, unas nubes de tormenta se agolpan, pero la brisa al parecer las irá alejando. Claudio, que todavía sigue caminando sobre el muro, se detendrá. Se inclinará sobre el vacío. Y mirará el reloj, luego al cielo. Basta esperar. Y sonreirá. El motivo debería estar asociado con una señal. Todo, al parecer, marchará según lo planeado.

Dibujado en el muro hay un pequeño círculo, dentro tiene una cruz.

Esa debe ser la marca, es decir la señal.

—Llegamos... Joaquín, vamos para abajo.

El trabajo de Malena quizá sea acá arriba, porque se sienta en el muro, de espaldas a la ciudad.

—Déjame ir delante —dice Claudio.

Joaquín acepta.

Comienzan a bajar.

Apenas han hablado, están pendientes de no caer. Claudio le comenta a Joaquín que han salido con el pie derecho. Ningún problema hasta ahora, tampoco ningún curioso —y se vuelve hacia Malena.

La luz de las farolas desdibuja la silueta de la mujer. Arriba está ella, sobre el largo muro del litoral. Su saya se levanta con las andanadas, sin premura ataja los vuelos de la saya y la pega al cuerpo. Malena no parece fingir, tal como se lo ha pedido Claudio. ¿Hay algo de rutina en sus gestos? ¿Y Joaquín? Camina encorvado, agarrándose de los salientes en el arrecife; se vuelve hacia el muro cada vez que Claudio deja de hacerlo, pero termina esquivando a Malena cuando la luz de la farola del Morro barre el litoral.

—No pensé que esto fuera tan difícil —dice Joaquín.

—Dame el saco, lleva tú la mochila y las varas.

Con un gesto asiente. Ahora Joaquín lleva la carga más liviana, pero sigue encorvado.

Llegar hasta la otra marca ha sido fatigoso. Según le ha dicho a Joaquín, son dos piedras de río grises a poca distancia una de la otra. Las farolas de la avenida, tampoco la luna, alcanzan para iluminar las dos chinas pelonas —las piedras deben ser el inicio y el fin de un trazo imaginario paralelo a la línea de la costa.

—Coge —dice Claudio. Le alcanza uno de los picos y con el pie señala la china pelona—. Cuando te avise, rompe donde mismo está la piedra.

No se puede cavar en cualquier sitio, supuestamente no valdría el esfuerzo. Calma, mucha calma, aunque la luz de la luna no alcance para alumbrar la costa, encontrará la otra marca. Debe caminar en línea recta o intentar hacerlo. Sus pasos van en paralelo a una estrecha zanja en el arrecife. Rara cavidad en la roca.

Es otra piedra gris, lisa y redondeada, lo que debe encontrar.

Y da el primer paso mientras cuenta.

“Tres, cuatro... —dice en voz baja—.” Ya suman doce. ¿Por qué ha dado uno de más si con once trancos cubriría la distancia entre los dos puntos?

Como no hay otra china pelona y esa piedra que ha encontrado es lisa, gris, y le cabe en el puño, se detiene. Con la mirada busca a Malena. No está sentada, da paseos cortos en el muro. Antes de cavar debe preguntarle si la avenida sigue tranquila.

—Cuando quieran —grita Malena.

Claudio hace la seña acordada, pero Joaquín no reacciona. Repite el gesto y el negro tampoco responde. Claudio grita: “Joaquín... Joaquín...”. Entonces el negro le pregunta cuándo puede empezar, porque ya está listo. Claudio, además de repetir la señal, le dice: “Cuando quieras”.

La roca comienza a quebrarse bajo los golpes.

Agudo ruido.

El arrecife es una piedra muy dura.

¿Se escuchará muy alto? ¿Acaso el ruido podrá llamar la atención de algún transeúnte?

Luego de cavar durante media hora, Claudio decide tomar un descanso. Joaquín es una máquina y ahora no mira a Malena; al parecer, la imagen del rostro de esa mujer, los pezones marcando la tela, las curvas del cuerpo bajo la ropa y el eco de una orden le bastan para cavar.

¿Acaso solo descansa? Sigue los golpes de Joaquín en el arrecife. Es imposible mantener su ritmo; es un buen tipo, puro músculo, un hombre lampiño y manso.

Allá en el muro, la mujer se entretiene con los suaves golpes de mar, los brazos de Joaquín y el pico encajándose en el arrecife. El negro suda. Apenas lo pierde de vista. Claudio sabe que el juego no terminó llegado el momento de bajar a la costa, sigue siendo intenso, furtivo.

Tras la bocanada de aire, se estira y luego se acomoda el bulto en la entrepierna. Presiona la tela del pantalón. Aunque Malena esté sobre el muro y Joaquín en el arrecife, parecen estar a nada de distancia. Quizá Claudio imagina a Joaquín abriendo a punta de pico el sexo de Malena. En cada golpe lo entierra más. Es una máquina. Pero *máquina* no es la palabra correcta. La boca

de Claudio no alcanzaría a nombrar lo que cizallan sus ojos y cuanto bulle en el cerebro. *Músculos, grajo, sudor, un enorme corazón bombeando el torrente de sangre a los brazos, las piernas, el pico y la pinga gruesa, nervuda, grande...* Es eso, Joaquín es justo eso: un animal perfecto. Y algo susurra mientras observa a Joaquín. ¿Acaso repite el nombre de Malena?

Claudio podría llevarse las manos a la nuca, aspirar hondo. Muy hondo. Tragar esta mezcla de grajo, salitre y perfume dulzón. En espiral a los pulmones. Como en los míos. Malena, Joaquín, el mar: todo ha quedado adentro —demorará en exhalar cuanto ha tragado.

¿Qué otro detalle debería tener en cuenta para llegar a la palabra que resuma la escena de Joaquín, el pico y Malena? Tal vez deba mirar más allá del cuerpo de esos dos. Ella cruza las piernas, se inclina, sus manos presionan la ingle. Claudio intenta develar la silueta a contraluz sobre el muro. Donde va la cara debería trazar las facciones de la mujer, en el busto estarían las dos puntas grandes y oscuras marcando la tela, más abajo una prenda breve, negra. Un animal perfecto. Y se apretaría otra vez el bulto en la entrepierna maniatado por la tela del short mientras balbucea algo. ¿Susurrar el nombre de Malena, el de Claudio? Sería imposible escucharlo, lo impedirían los golpes del pico y el sonido del mar contra el arrecife. Ahora Claudio se lleva las manos a la nuca. Aspira. Ensanchar las aletas de la nariz para tragarlo todo. Contenerse mientras se pueda. Casi hasta la asfixia. En los pulmones casi no hay oxígeno, entonces exhala.

—Disimulen, disimulen —dice Malena y hace una nueva señal—. Disimulen, vienen dos carabineros.

Joaquín esconde las herramientas y Claudio se levanta. Prepara las varas de bambú y lanza cordel, plomada, flotante y anzuelo al agua.

—¿Pican? —grita uno de los carabineros, el más joven; el otro debe andar por los cuarenta y cinco.

El más viejo no pierde de vista el arrecife y los senos de Malena. Ella se ha dado cuenta, lo deja entretenerse con sus tetas; mientras sus ojos parecen deleitarse con la luz del faro, el aire se le enreda en ese cabello rizado y negro y lo bate.

Malena comienza a silbar. Es la melodía de la telenovela: poco más de un centenar de capítulos en donde una colombiana, apodada La Gaviota —esa chica pobre y bella canta y cosecha café—, termina en la mansión, la cama y dentro del negocio de un joven apuesto y buenazo cafetalero también colombiano.

—No, no pican —Claudio se meza los cabellos—, la noche pinta fea.

—Mejor nos vamos, todavía nos quedan dos horas —dice el carabinero más joven.

Malena, que miraba en dirección a los carabineros, se vuelve hacia el arrecife:

—Empiecen cuando quieran.

Apuran el ritmo.

—¿Hasta dónde hay que cavar? —dice Joaquín.

—Yo te aviso —hunde en el agujero el cabo del pico y decide tomar otro descanso.

—¿Vas a pararte ahora?

—Déjame coger un cinco...

Si yo fuera él buscaría la garrafa de agua. Los veo cavar y siento la necesidad de empinarme el pomo. Si a Claudio le arden las manos, si el sudor y el salitre le queman la piel descarnada por el cabo, ¿cómo tendría mis manos de haber cavado con ellos?

Se empina la garrafa.

Largo trago.

Empapa su rostro y el cuello.

—¿Quieres agua?

—Quiero terminar.

Joaquín da un picazo. Desde el fondo del agujero emerge un sonido ronco.

—¡Malena, baja! —grita Claudio.

—Apúrense, los carabineros sintieron algo y vienen para acá —dice Malena desde el muro.

—Joaquín, cuando te avise vuelve a dar otro picazo.

Los dos hombres se acomodan frente a los agujeros. Cada cual toma el pico y lo alza, pero antes de la señal de Claudio Malena grita. Y se vuelven. Alguien ha aparecido, la tomó por sorpresa. Es un hombre de facciones toscas, crespos al parecer largos y castaños, y lleva un bulto dentro de una bolsa. Una bolsa es de nylon.

El hombre, antes de bajar al arrecife, dice: “Hola...”

Baja la pendiente sin dudar en cada paso, como si más de una vez lo hubiera hecho, como si no le importara caer y descarnarse con esta piedra abrasiva. O como si llevara urgencia y temor.

Al pasar junto a Joaquín y Claudio dice: “Hola, buenas noches. Sigán sin pena. Caven caven caven caven caven. Rompan rompan rompan rompan rompan. Piquen piquen piquen piquen piquen. Duro duro duro duro duro, queridos, voy a lo mío. Disculpen... ¿me regalan un poquito de agua? El salitre me dará mucha sed, no traje agua, no tuve tiempo, estaba escondido... estaba pasando un rato en un bosque y no tuve tiempo, no pude, no me dejaron... no tenía de dónde sacarla. Tendré mucha sed.”

Con un brazo se lleva el pequeño bidón a los labios; el otro, como si tuviera vida propia, aleja la bolsa de nylon de una posible fuga de agua desde aquella boca.

Sí, es un gesto exagerado.

Tragó poco más de medio litro

—Gracias, tendré mucha sed. No tenía de dónde sacarla, no me dejaron..., no traje agua, no pude, no tuve tiempo, queridos. Pero sigan en lo suyo. Caven caven caven caven caven. Rompan rompan rompan rompan rompan. Piquen piquen piquen piquen piquen. Duro duro duro duro duro, yo haré lo mío.”

Antes de irse acaricia la punta del pico que Claudio tiene en sus manos. Y sonrío.

Claudio y Malena se miran, luego se vuelven hacia Joaquín. El negro pregunta qué deben hacer. Y Claudio se encoge de hombros antes de volverse hacia el hombre.

Ahí va con su paquete, despacio, encorvado.

Algo busca.

Algo ha encontrado justo entre Claudio y Joaquín, porque alza un brazo tal como si agradeciera a Dios el hallazgo y deja la bolsa en el arrecife. Entonces se hinca de rodillas.

Claudio ha decidido caminar hacia el hombre. No estaba en sus planes, pero debe hacerlo. Lo sabe. Y sabe que debe mantener la distancia.

Camina despacio.

Tropezó.

Y se queda sin habla. —¿Cómo describir la sorpresa sin acudir a esta frase manida?

El hombre ha metido la cabeza en la estrecha zanja abierta en el arrecife, justo entre las dos chinias pelonas. Muerde las rocas. Es un ciclo frenético: roe el arrecife, se yergue, mastica y escupe, se vuelve a inclinar y muerde la roca. Al parecer no ha sido producto del azar el encuentro. Quizá Claudio también lo piensa.

Además de haber un plan, un cálculo, ahora tienen un imprevisto.

El hombre-roedor se detiene con cierta regularidad. Tasa morder y masticar, escupe y traga una gran bocanada de aire. En una de esas paradas hace un gesto con la mano —su dedo índice señala hacia el arrecife—, y asiente, y guiña un ojo, luego dice: “Caven caven caven caven caven. Rompan rompan rompan rompan rompan. Piquen piquen piquen piquen piquen. Duro duro duro duro, yo seguiré en lo mío.”

Claudio sonrío.

Es sin dudas una buena señal.

Con trancos apurados regresa a su sitio frente al agujero.

Tras levantar el pico le pide a Joaquín que haga lo mismo y espere la orden. Al parecer deben hacerlo al unísono, para ello una palabra o gesto quizá sea la señal. Y se miran. Claudio respira profundo. El sudor en gotas sobre la frente y mejilla abajo, salado en el paladar. Entonces articula una palabra casi como un grito de guerra.

Estallido seco.

Metálico.

Un único ruido, largo y ronco, se escucha más alto que el leve rompiente del mar.

Una grieta se va abriendo entre los agujeros y continúa zigzagueando hasta llegar a la línea de mordiscos trazada por el hombre-roedor. El agua comienza a fluir acompañada de chorros de aire y esquirlas de arrecife. Un enorme pedazo de roca se está separando de la costa.

—¡Suelten los picos! —grita el carabinero más joven; está sobre el muro, intenta desenfundar el arma—, ¡y tú, levántate...!

—¡Dame la pistola! —el cuarentón encañona a su pareja.

Los dos hombres no dejan de mirarse. Para el carabinero más joven no debe haber otra realidad que el cañón de la pistola en las manos del cuarentón, el rostro contraído, las arrugas, unos ojos duros.

El cuarentón grita: “Dame tu pistola y vete”.

El joven carabinero no tuvo tiempo de abrir la cartuchera. La mirilla del calibre cuarenta y cinco lo tiene colimado. Una bala en el directo, el leve ruido del seguro al desactivarse y el dedo en el gatillo bastarían para calmarlo. El cuarentón lo sabe, quita entonces el seguro y pone el índice en el gatillo.

El carabinero más joven no exagera ningún movimiento. Abre con mucho cuidado la cartuchera, toma su arma. Sería muy tonto no entregarla.

Aunque su pareja ha subido al muro del litoral, el carabinero más joven se sabe todavía en la mirilla. No intenta hacer nada, al menos yo haría lo mismo. Lo ve asomarse al arrecife. Mientras, abajo en la costa los chorros de aire, agua y fragmentos de roca siguen escapando desde la grieta.

—Mejor te vas —dice el cuarentón, con el cañón señala hacia la avenida.

Su pareja de guardia obedece.

—Díganme en qué los ayudo —dice el carabinero.

En el instante en que los hombres intentan dar una respuesta, la roca termina de desprenderse. Un movimiento brusco sacude el suelo. Todos pierden el equilibrio, solo el carabinero y Claudio no caen al arrecife.

—¿Esto se está moviendo? —pregunta el cuarentón.

Claudio además se encoge de hombros: “No estoy seguro”.

—¿Pero no la desprendimos? —Joaquín se levanta.

Claudio asiente y señala un trozo de arrecife, sobresale en el agua.

Este negro sonrío, se sacude y camina hasta donde está Malena para ayudarla. Una acción en breve premiada con un beso en la mejilla.

Claudio se seca el sudor y camina hasta el borde del arrecife, el hombre-roedor escupe —con un dedo retira algo de su boca, quizá un pedacito de roca o un diente partido—, se acerca a Claudio y le pone el brazo en el hombro. El carabinero, tras comprobar que nadie lo observa, camina hasta los dos hombres. Al pararse junto a ellos, una de sus manos abandona el bolsillo del pantalón y lentamente va acercándose a la espalda de Claudio, pero se detiene a pocos centímetros y regresa al bolsillo.

La luz de las farolas y la luna no alcanzan a iluminar el arrecife, pero bastan para dibujar las siluetas. Claudio y el hombre-roedor se agachan, tal como si se hubieran puesto de acuerdo, se miran y meten las manos en el agua.

Sentir la corriente fluir entre los dedos, u observar la posición de la Estrella Polar o la Osa Mayor cuando las nubes lo permitan, o simplemente ver la porción de agua entre la orilla y el trozo de arrecife que a ratos cubre el mar, podría ser la única manera de saber si los planes de ambos tenían sentido. A pesar del leve tren de olas, Claudio siente, o cree sentir, una suave corriente. Y sonrío. Y el carabinero se decide y le da unas palmadas en el hombro.

Sí, la sonrisa de Claudio es una buena señal, a pesar de los imprevistos todo va aconteciendo según lo ha planeado. La isla ya no está soldada a la plataforma, ahora es una inmensa balsa de piedra a la deriva.

—Díganme qué hago —pregunta el carabinero cuarentón.

Claudio llama a Malena y a Joaquín:

—No podemos esperar más, vamos a traer los bultos.

Los dos hombres ensamblan las cañas de bambú una encima de la otra. Dos parecen sobrar, pero no, las pondrán transversal al mástil. Joaquín, el carabinero y Malena, con esas varas, sogas y una lona, armarán la vela. El hombre-roedor sonrío mientras los observa. Claudio no solo está al mando, busca en el arrecife el hueco donde debe encajarla. Tal vez esté lleno de agua. No hay por qué desesperarse. Debe tener calma, mucha calma.

Como parte de un viejo plan, después de elegir el lugar exacto donde debían cavar, buscó cual sería el punto indicado para clavar el mástil. Tomó las medidas del bambú, un cincel,

martillo y una caña de pesca para disimular. En varias jornadas —según cuenta al carabinero— cavó el agujero. Para encontrarlo dejó una tercera marca: una china pelona grande y blanca.

Calma, mucha calma necesita para encontrar la tercera piedra. Pero no aparece el hueco.

Malena trae dos linternas. Salvo el hombre-roedor —está abriendo la bolsa de nylon— todos buscan. Joaquín se agacha, toma algo del piso, sonrío. Ahí está, grande y blanca.

Malena se acerca al hombre-roedor, le pide ayuda, pero le ha respondido que necesita tranquilidad, concentración: “Muchísima tranquilidad y muchísima concentración. Necesito quince minutos, corazón. Necesito tan solo quince... ¿puedo? ¿Me lo conceden? ¿Podrán dejarme tranquilo durante quince minutos? Antes no pude, no me dejaron... no tuve tiempo.”

Malena regresa al grupo: “Ese cabrón se sentó y se puso a escribir. ¿Lo pueden creer? Ni siquiera le molesta pegar el culo al dienteperro. Cómo podrá escribir si no hay una gota de luz.

Claudio se encoje de hombros

—No te preocupes. ¿No te dijo que le regalaran quince minutos?

Si esa ha sido la respuesta de Claudio es porque roer el arrecife basta para ganarse quince minutos sentado en el arrecife, escribiendo, y no ayudar con la vela.

Entre todos encajan el mástil.

Revisan el anclaje.

Sí, ha quedado firme.

Claudio y el carabinero tiran de la cuerda. La tela se va desplegando, es una inmensa lona gris. Se levanta por encima del muro del litoral.

Es cierto, muy leve es, pero al menos aquí en el arrecife se puede sentir el vaivén. Ya la isla avanza —al menos ya flota la isla grande, al amanecer se verá qué ha sucedido con los cayos e islotes.

La estela es apenas visible, el bloque que anclaba la isla a la plataforma ha quedado atrás. Bajo la oscuridad, el leve batir del agua contra el trozo de arrecife se confunde con la estela dejada por la isla mientras avanza movida gracias a la corriente de aire.

—Traigan los remos —dice Claudio mientras busca una brújula.

—Dame uno —pide el carabinero—, si vamos a remar en parejas lo haré contigo. ¿Dónde nos ponemos? Me voy a sentar detrás de ti para no perder el ritmo.

Doblan los sacos. Se han acomodado sobre las rocas estos remeros, justo en el borde del arrecife. Bogan. La estela de espuma, aunque leve, es cada vez más larga y curva. Las olas ya no golpean de frente a la costa. Mira la brújula, a las pocas estrellas: está cambiando el rumbo.

Ahora navegan en diagonal a la corriente. Es muy probable que el movimiento sea imposible de notar tierra adentro. El cambio de rumbo quizá sea apenas perceptible incluso para quien camine a lo largo del muro conociendo qué pasa acá en el arrecife. Para una embarcación tan pesada, como ahora lo es la isla, el leve tren de olas es insignificante. Quizá pueda sentirse el vaivén si azota un temporal, de veras es imposible advertir el movimiento.

Pero sobre el litoral se levanta una inmensa lona hinchada por el viento. No es necesario pararse en las azoteas o los pisos más altos de los edificios, la vela puede ser vista desde las bocacalles o la avenida.

Reman el carabinero y Claudio mientras Malena y Joaquín se alejan. Van callados, caminan de la mano cuidando no caer, hasta detenerse en una zona del arrecife, en varios escalones baja y se adentra en el mar.

Se paran frente a frente, como si también hubieran corregido el rumbo de sus ojos, las piernas, las manos. Se les ve buena parte del cuerpo pero no les importa. Dan de cara cada uno contra el cuerpo del otro. Y se besan. Y se tocan los dedos tímidamente, luego esos mismos dedos avanzan por toda la piel. Solo la tela es lo que frena el impulso del cuerpo, por eso Malena busca abrir los botones de la camisa de Joaquín, la portañuela. Él se acerca todavía más, se deja hacer. Su enorme pinga, cada vez más dura, embiste el cuerpo de la mujer. Ella también se abandona a las intenciones del otro: las manazas intentan desabotonar la blusa, abrir el zíper de la saya, dedos retirando el breve bañador, la boca carnosa de Joaquín besando el pubis ralo. Malena suspira, el negro Joaquín se encajará entre sus piernas.

Claudio mira a la pareja y le dice al carabinero que ya no van a la deriva, lograron romper la inercia. El hombre y la mujer están abrazados. Se besan. Las manos y las lenguas deben estar haciendo de las suyas en todo el cuerpo. Será un viaje largo, muy largo.

El aire de mar enreda en una misma ráfaga el perfume dulzón de la mujer, el grajo de Joaquín y el salitre. A ratos el agua salpica. Las aletas de la nariz se dilatan.

Inhalar.

Profundo.

Ningún olor debe escapar.

La isla se mueve, despacio. A mí me preocupan los cayos, los islotes. No sé al resto. Habrá que esperar el amanecer.

—¿Estás cansado? —dice Claudio al carabinero sin apartar la vista de la pareja.

Joaquín se entierra en la carne abierta entre los muslos. Ahí está Malena, montada sobre el hombre. Bate el aire y el aire bate el cabello rizado y negro de esa mujer. Dos cuerpos se mueven acompasados bajo una noche cerrada. El hombre hace que la mujer caiga sobre él, suavemente, una y otra vez. Y gimen. La mujer deja escapar un quejido. Joaquín ahora golpea más fuerte dentro de Malena. Carne contra carne desdibujada por la bruma y la débil luz de las farolas de la avenida.

Salitre.

Gotas de sudor.

Agua de mar astillándose contra las piedras.

Es un roce suave la mano del cuarentón en la espalda de Claudio. El carabinero vuelve a tocarlo, señala hacia una amplia hendidura en la pared de rocas bajo el largo muro del litoral. Pero Claudio le toma las manos, le da unas suaves cachetadas y le dice algo en voz baja.

El cuarentón asiente. Antes de tomar el remo le aprieta el hombro. Los dos hombres vuelven a tomar el compás de la boga.

No somos los únicos al tanto de cuanto sucede con esos dos. El hombre-roedor también lo ha visto. Claudio lo advierte tan pronto ve la sonrisa y el guiño de ese hombre. ¿Cómo podía escribir sin nada de luz? ¿Qué debía estar escribiendo? Era cierto lo que dijo Malena: aquel hombre escribía como si lo guiara el demonio. ¿O en ello le iba la vida? Si yo fuera un hombre dispuesto a roer el arrecife para desprender de la plataforma a la isla, quizá escribiría algo que comenzara así:

Yo tenía dos años. Estaba desnudo, de pie; me inclinaba sobre el suelo y pasaba la lengua por la tierra. El primer sabor que recuerdo es el sabor de la tierra. Comía tierra con mi prima, también tenía dos años. Era un niño flaco, pero con una barriga muy grande debido a las lombrices que me habían crecido en el estómago de comer tanta tierra.

Pero no me hiqué en el dienteperro. Tampoco metí la cabeza en una zanja y trituré con dientes y muelas el arrecife.

Mientras boga, Claudio le devuelve el guiño y la sonrisa al hombre-roedor, entonces aquel toma una hoja. Escribe algo. Tras varios dobleces hace un pájaro y lo lanza. El vuelo del ave de papel termina en una brusca picada junto a Claudio. Y deja de remar. Tras deshacer los dobleces sonrío. Mira al hombre-roedor. Luego asiente.

Con todo viajan la mujer y los cuatro hombres. Llevan agua y algo de comida, cargan con el faro de la Fortaleza a la entrada de la bahía —y la cadena de fierro tendida de costa a costa para rajar el casco de los buques o chalupas que intenten, al amparo de una noche cerrada, hacer de las suyas en la grande bolsa de aguas turbias—, el largo muro del litoral y cuanto hay más allá

de la avenida. Llevan un país a cuestas, si algo no tienen a mano —quizá la prensa, cigarros o alguna medicina— bastará subir y adentrarse en la ciudad. Algunas cafeterías seguirán abiertas toda la madrugada, pero no necesitan nada por el momento gracias al plan de Claudio. Tienen la madrugada y las primeras horas del alba para remar. En la mañana, al menos la isla grande estará más cerca de tierra firme —mirándolo bien, una isla que no va a la deriva es casi como tierra firme— si en medio del viaje no deciden cambiar el rumbo.

Han decidido arriar la inmensa lona. Si bajan la vela no es porque no quieran llamar la atención de los trasnochadores que se han sentado en el muro, cerca del mástil, junto al carabinero joven. El viento empieza a batir en contra. Algunos solo miran a los remeros, al hombre-roedor, o a Malena y Joaquín —regresan al grupo tras amancebarse casi a la vista de todos—. Otros dicen: “¿Podemos ayudar? Dame un chance, mi hermano. También a mí... Vamos a rotarnos, de todas maneras estamos en el mismo bote. ¿Se sabe para dónde van? ¿A dónde nos llevan estos cabrones? Para *allá* no... para *allá* no quiero. ¿Y por qué no? Hay mucha violencia, mucho odio a los negros, hay mucha comida chatarra y es malísima para el colesterol, y demasiado *smog*, el tráfico es terrible, los vecinos no se llevan, aunque lo digan no hay democracia y la televisión tampoco es buena, ¿su presidente?, de él ni me hables. Comemierda, a ese presidente tal vez lo puedas cambiar por una libra de mierda, pero se pueden dar el lujo de poner un presidente negro en las películas... y si pasa en las películas, puede pasar en la vida real. ¿Comemierda yo?, a mí no me crean, lo dice nuestra prensa. Disculpe, mi amigo, pero eso mismo pasa en cualquier parte y no lo digo yo, lo he leído en la prensa. ¿Cuál..., qué cosa? ¿Cuál qué...? ¿En qué periódico lo leíste? Vamos a dar una vuelta, cojones, quiero ver La Gran Barrera de Coral, La Tierra del Fuego... Yo tengo unos tíos en Galicia. Yo prefiero ir a Rusia... desde niño siempre quise ver la momia de Lenin, bien conservadito lo tienen, o a la Gran Muralla China. Dicen los chinos que el viaje más largo empieza con el primer paso. Vayamos al Louvre, o a Stonehenge, o a Nazca, o al Taj Mahal. Ni cojones, conozco u traficante de langostas, caguamas, cocodrilo, brandy y..., y con un poco de suerte y dinero consigues hasta una virgen, no está muy lejos de aquí ese cayo. Mejor al Vaticano, se murió Juan Pablo y no pude despedirlo, era un santo, quisiera ir al Vaticano, quién sabe lo que pase después... ¿Después?, se están llevando la isla y no te enteras. Pero eso no es nuevo... Comemierda. Preferimos ir a la Meca, nuestro Dios también es grande. ¿Qué dice esa gente?, esa gente no son de fiar, no comen carne de vaca ni cerdo, y no lo piensan dos veces para reventarse y matar a quienes le jodan la paciencia. ¿No te gustaría ser un mártir?, en el cielo te espera un montón de vírgenes. Cojones, ninfas nuevecitas, en su nylon, pero me gusta el puerco y la carne de res... ¿Tú prefieres jamar? A mí dame un bollito nuevo y mucha dinamita. Nada de eso, vamos a buscar la Atlántida o el paraíso de la eterna juventud...

No son pocos los trasnochadores, el grupo ha ido creciendo, pero no todos beben, cantan o simplemente miran cuanto sucede en el arrecife. Alguien dice: “No estoy de acuerdo, tampoco soy el único. Si preguntan, mucha gente dirá que quiere quedarse en el mismo lugar.”

Es cierto, lo acompañan otras voces y buena parte del grupo ha venido con carteles. El carabinero joven está en medio de los dos bandos y observa cómo los rostros se tensan. Los ánimos pueden caldearse. Debería reaccionar. Pero es un reflejo condicionado el gesto de llevar

su mano a la cartuchera. Está vacía. Entonces sube al muro: “No vale la pena llegar a la violencia. En realidad, no vamos a hacer un viaje, es imposible irse de viaje si no abandonamos el país. ¿Acaso es posible hacer un viaje sin abandonar la patria?”

El joven carabinero debe tener las mejillas encendidas. Gesticula, el dedo índice apunta inquisitivo: “Todavía estamos en nuestro país, en nuestra casa. Conservaremos el jardín, la noche, nuestra familia, la casa, las mascotas... El Presidente, el Primer Ministro, la Junta de Gobierno y Dios no dejarán a la nación y su pueblo a la deriva, se los garantizo. ¿Este cambio les parece una mala iniciativa? Si no nos gusta el recorrido... si no nos gusta, podemos convencerlos de virar y anclarnos en el mismo lugar.”

Y sin retirar la mano que descansa sobre la cartuchera, el joven carabinero grita: “Decidir el destino de la patria entre todos solo es posible en un país donde se vive en democracia”.

Alguien aplaude tímidamente.

Dos más lo secundan

El aplauso es ya reacción en cadena.

Claudio mira hacia el muro. Se vuelve hacia los dos hombres, la mujer y el hombre-roedor. Mientras ve al carabinero cuarentón liberar el broche de la cartuchera, cruza los dedos y dice: “No hay por qué preocuparse, allá arriba se habla de consenso”.

¿Teatro, acaso es puro teatro? No puedo asegurarlo, al menos muy claro se escucharon las palabras *Pueblo y Democracia*.

—¿Tú sabes qué es la gangrena? —El cuarentón revisa las dos pistolas—. Mi viejo decía que si se te enferma una pierna lo mejor es cortarla.

—¿Eso mismo pensará el Presidente? —Malena toma la mano de Joaquín.

—Depende... —Claudio se encoge de hombros.

Joaquín se acerca con el pico, tiene el rostro contraído y una gran duda: quiere saber cuál sería la respuesta del Presidente.

—Si el Presidente viene con el Ejército seguro sabe de qué va la gangrena —dice el hombre-roedor sin apartarse de su manuscrito—. Pero a mí no me crean. Remen remen remen remen remen, a mí no me crean. Boguen boguen boguen boguen boguen boguen, yo seguiré en lo mío, escribiendo escribiendo escribiendo escribiendo escribiendo escribiendo. Disculpen... ¿me regalan un poquito de agua? Escribir me dará mucha sed, no traje, no tuve tiempo... no pude, allá en el bosque no tuve tiempo, no me dejaron... no tenía de dónde sacarla. Tendré mucha sed. ¿Cortar una pata enferma es una buena metáfora? A mí no me crean. Boguen boguen boguen boguen boguen boguen. Todo depende del tipo de metáfora. Remen remen remen remen remen. El amor nace de una metáfora. Boguen remen boguen remen boguen remen. El horror nace de una metáfora. Remen boguen remen boguen remen boguen, que yo seguiré escribiendo, no debo parar, no puedo parar, no debería parar.

Todos miran al hombre-roedor y luego se vuelven hacia el muro. El joven carabinero está de espaldas a ellos y arenga a la multitud reunida frente al litoral mientras blande el índice.

—Vamos —dice Claudio.

Terminan de arriar la lona, el viento bate más fuerte.

Claudio mira la hora, faltan diez minutos para las tres y media. Los trasnochadores no se han movido del muro. La mañana los va a sorprender todavía muy lejos del final del viaje. ¿Qué hacer? La gente sigue a la espera y podrían servir de mucho, deberían decidir si convidarlos o no. Si e preguntaran... no estaría mal tener a nuestro favor varias millas recorridas antes de la llegada del Presidente —y el Ejército— y que determine, de entre todos los presentes tanto en el arrecife como en la avenida, si alguno de ellos simboliza aquella metáfora médica mencionada por el carabinero cuarentón: la pierna con gangrena.

A pesar de la metáfora Claudio no sonrío. ¿Cuánto podrá significar, para el Presidente —y el Ejército—, que la isla no esté soldada a la plataforma? Es cierto, quizá nuestra República dejaría atrás los cayos e islotes y aparentemente perdería su condición de archipiélago, constantemente estarían cambiando los valores de latitud y longitud, y estaría en dudas la pertenencia no solo a un área geográfica, también geopolítica. ¿Para Claudio todo podría resumirse en una simple cuestión técnica, en redefinir conceptos propios de la Geografía, en diversificar métodos y técnicas de cultivo y cría de animales? Desprender una isla de su plataforma y hacerla navegar no responde a una ecuación polinómica de primer grado.

Se vuelve hacia el muro. Un plan no tiene porqué tener límites rígidos. Todo depende de las circunstancias. Y se meza los cabellos.

—¿Quién soy yo para decir que Dios no existe? Necesito que me ayudes —Claudio toma por el hombro al carabinero cuarentón—. Los que quieran remar bajarán en parejas. La fila deberá estar arriba, aquí en la costa hay muy poco espacio.

Claudio llama a Joaquín y a Malena —el hombre-roedor rechazará la invitación, necesitaba más de quince minutos—. Es el momento de plantear la idea para luego decidir.

A pesar del viento en contra y los trasnochadores, Claudio está convencido de haber sido acompañado, al menos hasta ahora, de la buena suerte. Basta ajustarse a las circunstancias para encontrar una solución.

El carabinero cuarentón camina detrás de Malena y Joaquín. Claudio observa cómo el carabinero sigue el contoneo de la mujer y el andar de Joaquín, el cuarentón no los pierde de vista. A ratos tropieza con los salientes en el arrecife, justo en ese momento aparta sus manos de las dos pistolas. El amor puede comenzar con una metáfora, también el horror, ya lo dijo el hombre-roedor y no es descabellada esta idea.

Claudio se acerca al muro. Falta poco menos de diez minutos para las cuatro de la madrugada y al parecer, en la avenida, el número de curiosos ha aumentado. Les habla, pide que alguien allá arriba organice las parejas. Algunos miran al carabinero joven, pero el muchacho hace un gesto de negación, prefiere quedarse al margen. Dice que tal vez él haga falta para calmar a quienes disientan de la idea de remar.

Alguien se brinda.

Comienza a bajar la primera pareja.

Malena se ocupa de guiarlos, una linterna le muestra dónde, en cuál saliente, poner la mano y el pie. El cuarentón no los pierde de vista, Joaquín se encarga de ubicarlos. Deben remar sin perder el compás. No hay necesidad de apurar el ritmo, solo mantenerlo.

Los trasnochadores esperan su turno, los disidentes la decisión que tomará la Junta de Gobierno, el Presidente y el Primer Ministro. Sobre el arrecife los tres hombres y la mujer siguen cada cual en puestos diferentes. El hombre-roedor ha levantado uno de sus brazos en dirección al cielo. Sonríe, besa el bulto de papeles. Quizá ya terminó de redactar, porque ha guardado el bulto en la bolsa de nylon. La ha anudado. Tras abrirse el estómago con una sevillana guarda allí el manuscrito.

Cuánto no daría por leer esas páginas escritas en una noche cerrada, en una isla a la deriva, sin más luz que el aura desgranada por las farolas allá en la avenida, o el haz del faro en su infatigable girar. De haber sido yo quien hincara las rodillas en el dienteperro, si mi boca hubiera triturado el arrecife hasta cavar una zanja, quizá esta fuera la estela del grafito en el papel:

¡Oh Luna! Siempre estuviste a mi lado, alumbrándome en los momentos más terribles; desde mi infancia fuiste el misterio que velaste por mi terror, fuiste el consuelo en las noches más desesperadas, fuiste mi propia madre, bañándome en un calor que ella tal vez nunca supo brindarme; en medio del bosque, en los lugares más tenebrosos, en el mar; allí estabas tú acompañándome; eras mi consuelo; siempre fuiste la que me orientaste en los momentos más difíciles. Mi gran diosa, mi verdadera diosa, que me ha protegido de tantas calamidades; hacia ti en medio del mar; hacia ti junto a la costa; hacia ti entre las rocas de mi isla desolada, elevaba la mirada y te miraba; siempre la misma; en tu rostro veía una expresión de dolor, de amargura, de compasión hacia mí; tu hijo. Y ahora, súbitamente, Luna, estallas en pedazos delante de mi cama. Ya estoy solo. Es de noche.

Pero no fui el que pegó las rodillas en la roca, tampoco mastiqué la piedra.

—Remen remen remen remen remen —dice el hombre-roedor mientras ensarta hilo negro en una aguja—, no tengan pena, yo seguiré en lo mío —y se da la primera puntada—, cosiendo cosiendo cosiendo cosiendo. No debo parar, no puedo parar, no podría parar, boguen

boguen boguen boguen boguen. Yo seguiré en lo mío, cosiendo remen cosiendo remen... Disculpen, ¿me regalan un poquito de agua?, escribir y coser me dará mucha sed. No traje agua, no tuve tiempo, no pude, no me dejaron... no tenía de dónde sacarla. Tendré mucha sed, sé que no puedo beber hasta darme la última puntada, de lo contrario toda el agua se me saldrá por la herida. No me den agua hasta que no termine de coser coser coser coser coser. Aunque me muera de sed no me den ni una gota de agua. Cuando tomo agua y me refresco, siento la necesidad de escribir. No tuve tiempo pero he escrito, no pude pero he escrito, allá en el bosque no me dejaron... pero he escrito, no tenía dónde hacerlo pero he escrito, y también sé que debo tener cuidado con las puntadas, sobre todo con la última, o toda el agua se saldrá por el piquete y definitivamente no podré escribir escribir escribir escribir escribir.

Han bajado varias parejas: hombres acompañados de hombres, mujeres y hombres, mujeres y mujeres. Algunos lo han hecho conversando, otras parejas llegaron al arrecife tomadas de las manos, puede verse también un roce de labios antes de tomar los remos, o quienes beben ron a pico de botella. Algunas parejas, tras concluir su turno, no regresan a la avenida, se dispersan a lo largo de la costa, desdibujándose por la poca luz de falso neón de la luna y el haz repetido de la cadeneta de farolas. Hay quienes tienen los pies en el agua, otros se funden en un largo abrazo ya sea de pie o acostados, los hay durmiendo o simplemente conversan. Quienes se ocupan de la boga y el timonel descansarán si el cuerpo, en el instante en que no tenga los remos, obedece la orden y la necesidad de cerrar los ojos y abandonarse al sueño.

Claudio, en silencio, mira la brújula. Comprobará si el viento ha cambiado de rumbo, necesita izar la vela. Pero se detiene, algo lo ha hecho cambiar de idea. Se escucha un leve ruido. El sonido es persistente, baja y sube la intensidad, cada vez resulta más cercano.

Se levanta. Se meza los cabellos, desde el arrecife es imposible saber qué se acerca.

Varias sirenas.

Una señal de alarma.

Autos pidiendo vía libre.

No debe ser una fila de ambulancias. Tampoco el cuerpo de bomberos. ¿Una caravana de patrullas, camiones del ejército, blindados? Debe ser una larga caravana.

Claudio mira al cielo, como si buscara algo entre las nubes. ¿Acaso busca a *alguien*? Si me preguntaras, por cuestiones de credibilidad te diría que ese hombre solo busca el pequeño trazo de falso neón de la luna en esta madrugada de marzo. Un gesto en verdad poético, una metáfora. Una luna como respuesta. La encontrará tras esperar el paso de una nube cuya forma semeja un gran sombrero alón —esa nube bien podría ser una enorme boa, una gran serpiente que ha tragado un elefante.

RECIAL Año VIII, Nº 12

RECIAL

noviembre 2017 Córdoba, Argentina

Entrevistas

AHMEL ECHEVARRÍA: DIÁLOGO DESDE SU OBRA

Katia Viera*

Es Ahmel Echevarría (La Habana, 1974) uno de los escritores más sobresalientes de la narrativa cubana contemporánea. Libros como *Inventario*, *Esquirlas*, *Búfalos camino al matadero*, *La Noria*, *Días de entrenamiento*, o el más reciente, *Insomnio: the fight club* han sido algunos de los textos que le han dado visibilidad sobre todo en el ámbito nacional, aunque la mayoría de ellos, merecedores de premios nacionales, le han asegurado, también, los lectores foráneos.

Pertenece este escritor a la generación de los nacidos en los años setenta y ochenta y, a diferencia de quienes lo antecedieron, no participó de la construcción del proyecto de sociedad que entró en crisis en el período de fines de los ochenta y los noventa. Quizás, para él, la disolución de la utopía se presenta como un hecho consumado.

La obra de este autor parece tomar nota de un movimiento centrífugo en la literatura cubana contemporánea que desvirtúa el realismo de los espacios, elemento tan socorrido en la mayor parte de la literatura anterior, en pos de trazar un recorrido que puede ir desde la construcción rutinaria, violenta, metafórica, intemporal de los espacios habaneros, pasando por otro que cuestiona los discursos políticos e históricos, u otro que simplemente interroga y dé respuestas a nociones tan universales como la soledad, la distancia, el amor.

Con el pretexto de conocer su quehacer literario, sus preferencias estéticas, sus intereses como creador, Ahmel ha accedido a responder algunas preguntas que espían y asedian su archivo.

KV: El crítico cubano Gilberto Padilla ha expresado en distintas ocasiones que para los nuevos narradores cubanos “la Isla ya no es más que un sitio x, una referencia fortuita: un no-lugar y el contexto de lo cubano constituye un mero dato anecdótico, un desafío”. ¿Crees que tu obra explore la Isla como desafío, como no-lugar?

AE: No sé si por mi tendencia a la digresión, o a esa retórica que se nos inculcó desde los estudios primarios y que lógicamente tiene su origen en los discursos políticos a nivel de escuela, barrio o país, para mí Cuba, en el momento de representarla, no es “la isla”, sino “un breve y tórrido archipiélago”.

* Katia Viera. Licenciada en Letras, Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, Cuba. Becaria de CONICET, doctoranda en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. [katiaviera4@gmail.com]

En tanto desafío, empleo energía y tiempo en entender lo que es y no es Cuba. Cuba como un sobredimensionado trozo de tierra al que le cuelga al sur otra isla, azotada por huracanes, y cuyas gentes dicen padecer una suerte de insularidad. Tampoco dejaría a un lado al resto de los cayitos, utilizados para el solaz de una horda de extranjeros, y para atender contra la fauna y la flora con una red de pedraplenes, hoteles, y especies invasoras llevadas allí por hombres tercios y con no poco poder.

A veces la narro como si fuera Cuba, otras como si no. Como si importara. Como si no importara. Porque mi propósito no es narrar “la isla”, sino “las islas” que la habitan, es decir, las mujeres y hombres que han formado parte, o han sido víctimas, de mecanismos de poder que han propiciado una conducta verdaderamente impropia en la sociedad cubana. Hablo de la doble moral, del robo como variante de sobrevivencia, de la mentira, la ineptitud, la vulgaridad, la holgazanería.

Por cierto, a pesar del egoísmo creciente, a los cubanos se les da bastante bien lo de establecer nexos, diálogos, afectos, lo cual implica asociación. Y si seguimos con los detalles, no podemos perder de vista la emigración –más de la mitad de Cuba quiere vivir fuera de Cuba. Vista hacia adentro, las gentes en Cuba son un archipiélago. Vista hacia afuera, los cubanos en tanto emigración están en cualquier lado. Y la información, a pesar de los mecanismos de control ideológico, fluye por vías alternativas, como el dinero y no pocos productos para los diferentes tipos de consumo.

Me interesan las estrategias de vida que ponen en práctica las gentes en medio de un escenario tan hostil. ¿Cómo se puede amar y ser un hombre bueno allí donde la ideología, la política y lo político ha modificado genéticamente todo hasta empobrecer incluso el lenguaje?

Como puedes intuir, mis novelas, o lo que llamo novelas a falta de un nombre mejor, son novelas de amor. Y si se desatan en una suerte de no-lugar, en ese caso lo sería el entorno privado –el hogar–, al interior del individuo. Mis novelas se olvidan de esa supuesta fatalidad del aislamiento, de los relatos donde el cubano es el eterno gozador y animal riante, y se interesan por ese archipiélago (in)contenido dentro del “breve y tórrido archipiélago” donde el dolor y el hastío alternan con el amor y la fiesta.

KV: La Habana es escenario de muchos de tus textos, que bien la abordan de manera central, o bien de forma liminal, pero casi siempre la piensan como espacio de memoria, de cotidianidad. ¿Vuelves a este espacio por algo en particular?

AE: La Habana es el terreno que mejor conozco. La Habana real. Y la ciudad imaginada. La Habana que transcurre puertas adentro, también parietales adentro. Me interesa más la que no puede recalar en los relatos de las Agencias de Turismo, o en la que narra el Estado.

Esa otra Habana, o esas otras Habanas –porque serán la misma y a la vez otra para cada cual–, tienen una riqueza mayor. Allí es donde en verdad existe la vida, la vida humana en toda su magnitud. La otra, la de las Agencias de Viaje y la narrada por el Estado, es solo un pésimo y a veces efectivo cuento de hadas que termina mal porque termina bien. Solo los tontos la creen. Solo los cínicos pueden mentir (obviando) tanto a la hora de construir un supuesto imaginario, una ciudad.

KV: En el año 2012 participaste, junto a los escritores Jamila Medina y Arturo Arango, de una “conversación”, publicada en la revista La Gaceta de Cuba, en la que hablaban

del cansancio de la literatura cubana; ¿consideras que tu obra esté contribuyendo a traspasarlo?

AE: Aquí me sonrojo. Debería ser un crítico u otro escritor quien debiera responderte. Pero...

Solo sé que me he propuesto un desafío. Alegrementemente.

Solo sé que no quiero repetir fórmulas de otros, sé que tampoco quiero repetirme. Y si me repito, trato de hacerlo desde la diferencia.

Solo sé que mi terquedad se traduce en observar al otro y verme en el otro, luego asociar. También sé que deseo escribir desde “otra biografía”, desde una “biografía extraña”.

Solo sé, por ejemplo, que quiero ser una mujer blanca para entender su propia noción del mundo y para ello se inventa la voz de un hombre negro, el hogar de este hombre, y su familia.

Solo sé que una vez intenté un desplazamiento incluso geográfico y traté de ver el mundo con un ojo de menos y pedí que me llamaran Ismael. Yo venía de regreso de la Guerra de Irak.

Solo sé que intenté narrar a un hombre viejo llamado Fidel; en ese momento de vida, sus delirios de grandeza se centraban en la Literatura. Fidel Castro Ruz era una suerte de Pierre Menard que deseaba escribir *El reino de este mundo*. Y decidí narrar la muerte de ese viejo de fierro, cuyo corpachón se había debilitado, antes de que en verdad aconteciera. Y le deseé una muerte más cómica que anodina, más poética que patética. Toda muerte civil es, en verdad, patética. Y la suya...

Solo sé que quiero repetir algunos grandes temas, pero desde la diferencia.

KV: Durante los primeros años del 2000, concebiste, junto a Orlando Luis Pardo, el término “Generación 0” para referirse a un grupo de escritores (dentro de los cuales estaban ustedes dos, Jorge Enrique Lage, Agnieszka Hernández, Legna Rodríguez, Dazra Novak, Osdany Morales, Lizabel Mónica, Raúl Flores, entre otros) que comenzaban a hacerse visibles justo por esos años a partir de la publicación de sus obras. En aquella “conversación” con Jamila Medina y Arturo Arango, de la que ya hablamos, decías: “pertenezco a un grupo de escritores llamado Generación Cero. Si algo caracteriza este grupo es la supuesta variedad de temas, la casi total falta de espíritu de grupo, compromiso [...] La tendencia es la narración de pequeñas peripecias o escaramuzas de un individuo u homúnculo en un contexto digamos minúsculo: una pareja, trío, grupo de amigos, si acaso una tribu urbana, y el escenario apenas conecta con el inmediato social, político, económico de este breve y tórrido archipiélago”. ¿Hoy, en qué medida consideras que ese concepto resulta aún funcional y al mismo tiempo problemático?

AE: Digamos que el autor intelectual de “Generación 0” es Orlando Luis Pardo Lazo. A manera de breve recuento: en un inicio, ese grupo de escritores se llamó “Generación Año 0”; la creación de aquella etiqueta tenía como fin darle orden y sentido no a una generación de escritores, sino a un pequeño grupo de narradores. Algunos hacían poesía. Todos comenzamos a publicar en el Año 2000, y habíamos coincidido o en el Taller Literario “Salvador Redonet”, el Laboratorio de Escritura Creativa “Enrique Labrador Ruiz”, o en un delirio llamado La Clínica. Todos los espacios que mencioné fueron organizados por el narrador Jorge Alberto Aguiar Díaz (JAAD).

La Crítica, en su trabajo de segmentación para el estudio del campo literario, supo de la existencia de la etiqueta, del grupo de autores, de sus obras. Y se produjo un fenómeno singular. Se redujo el tamaño de la etiqueta y se amplió tanto la cantidad de autores como los géneros. Pasó a llamarse “Generación 0” y en ella reunieron un nutrido pelotón de narradores y poetas. También te digo que todo es bien difuso. Siento que no hay suficientes textos críticos sobre el tema y las antologías tampoco aportan claridad.

Desde mi punto de vista, no creo que haya habido profundos cambios al interior del grupo inicial, ni en el pelotón concebido por la Crítica. Sin dudas sostengo cuanto dije. Es natural que de todos solo destaquen unos pocos autores tanto en la narrativa, la poesía, el ensayo. Eso ya es suficiente. El tiempo dirá.

Si *googlean* la etiqueta, sabrán de quiénes hablo. Jamila, Legna, Lage, Osdany, Orlando Luis, también Oscar Cruz... no muchos más. Ellos, en mayor o menor medida, han sabido ampliar el campo de batalla, convirtiendo mi opinión (la que citaste) y el concepto en una suerte de paradoja: es funcional porque segmenta, y problemático porque la propia Crítica generó el problema.

KV: Advierto en el conjunto de tus textos la poética de escritores tales como José Saramago, Milán Kundera, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Guillermo Rosales, Roberto Bolaño, Ricardo Piglia, Rodrigo Fresán. Si esta afirmación no fuera solo una sospecha, ¿por qué dialogas con estos escritores?, ¿por qué te interesan?, ¿cómo piensas que se insertan en la obra que concibes?

AE: Conjugando en presente, te contesto:

Por la manera de observar y analizar Lo Real y la “traducción” que de ello hicieron.

Por la manera de pensar una genealogía de escritores desde la cual les interesaba ser leídos.

Porque saben cuál es el verdadero compromiso del escritor. Y el del intelectual.

Porque no solo son escritores, también son agudos lectores.

Porque no olvidan de qué va el asunto: contar una historia que contiene dos relatos: de los dos, el más importante transcurre “debajo”, oculto en el texto.

Porque el verdadero escritor es el que sabe observar, el que sabe asociar.

El amor, la política y lo político, un viaje, un crimen, lo fantástico entreverado en Lo Real, una conspiración, la aventura del lenguaje, el no-lugar (un asilo, el exilio, la censura, la enfermedad, la locura) caracterizan la obra de quienes detectas en mí.

KV: Percibo en tus textos como rasgo distintivo y unificador el traspaso, la salida de los límites del imaginario nacional, en un acto escritural que pretende dialogar con él, pero al mismo tiempo superarlo, ensancharlo; y esto constituye un rasgo de la literatura “posnacional”, aquella que pretende ser también, universal. ¿Esto ha sido accidental o es el resultado de un acto totalmente consciente?

AE: Totalmente consciente. Es una suerte de “fricción global” más que “ficción global”. Apropiándome de un título de Michel Houellebecq, se trata de la ampliación del campo de batalla.

KV: En el mundo globalizado, sobremoderno en el que hoy “convivimos” todos, es difícil que un escritor no dialogue con otros de su misma generación, radicados dentro

de su país o fuera de él. Si tuvieras que enlistarlos, ¿cuáles no dejarías fuera, y qué es lo que más te interesa de sus poéticas?

AE: Legna Rodríguez (su obra como un terrible y maravilloso parque de diversiones donde todo lo humano es divino y posible), Orlando Luis Pardo Lazo (el delirio político, el delirio y el deleite de su lenguaje), Jorge Enrique Lage (pudiera parecer un cirujano autista: asocia como pocos, secciona y ensambla de manera singular, es el escritor más político de todos nosotros; es impresionante cómo va transitando hacia la imposibilidad de la traducción y hacia la total invisibilidad en Cuba), Raúl Flores (la perseverancia en lo naïf la terrible belleza de la candidez y la ingenuidad, y su español tan anglófono), Jamila Medina (las sucesivas capas semánticas de su discurso, el demonio erótico-político, la agudeza y profundidad de su mirada en la poesía y el ensayo, una insólita densidad que no oscurece su discurso), Osdany Morales (levedad, atemporalidad, intensidad, complejidad, incluso ironía), Abel Fernández-Larrea (la fuga del territorio nacional, la necesidad de otorgarle a sus personajes una suerte de marca geográfica en el habla), Anisley Negrín Ruiz (exactitud y belleza, el amor en campo minado), Michel Encinosa (una casi infinita capacidad para crear mundos probables y posibles en el contexto de la Sci-Fi y los subgéneros), Eric Mota (no debe pasarse por alto su *Habana underguater*: rusos, santeros, zombis; bandas enfrentadas, Cuba y la apocalipsis), Gilberto Padilla (a este ensayista y editor lo lleva el diablo: humor corrosivo, lucidez, exactitud y provocación en una prosa que debieran envidiar los narradores).

KV: El destacado teórico literario alemán Wolfgang Iser, decía que “el texto abre un espacio que no es inmediatamente presente a la conciencia del lector”. En este sentido y teniendo en cuenta las maneras en las que actualmente son leídas tus obras, ¿cuáles zonas de ellas crees que los críticos han privilegiado, y cuáles han desatendido? ¿Crees que aquellos han dejado fuera algunos recursos literarios y no literarios que has creado de manera consciente para ellas?

AE: Debo comenzar por la parte de la Crítica y el análisis de mis libros. No es que pasen desapercibidos, pero tampoco son tantos los textos críticos que en Cuba se han escrito sobre ellos. Notas, reseñas breves, un par de tesis donde analizan el tema del espacio: La Habana. Tengo la impresión de que han sido analizados con más frecuencia fuera de Cuba.

No sé si constituya un error, pero algunos textos me los mandan, los leo, luego los olvido. Porque tratan de un ciclo de trabajo que ya dejé atrás.

Me interesa más el diálogo que sostengo con los críticos o estudiantes de maestría o doctorado interesados en mi obra, que el resultado final de sus trabajos. Me interesa más el proceso, esa conversación encendida, donde utilizan categorías propias de sus asignaturas, esa “jerga” que debo primero “traducir” y de manera simultánea elaborar una respuesta.

Eso sí, no puedo pasar por alto el dispositivo crítico de Alberto Garrandés. Es el que ha analizado en profundidad cuanto he escrito. Nada pasó por alto. Desde el *eros* al *pathos*, el tipo de dispositivo de enunciación, las características del espacio narrado, la disolución de las fronteras entre los géneros literarios, y lo político en el texto sin que atente contra lo literario.

No escribo para que lectores y críticos vean mis destrezas. Todo aquello que empleo en función de un relato queda bajo la superficie. Deseo que se note lo menos posible. O que no se note. De ahí que no presto demasiada atención a qué se dijo o no sobre uno de mis libros, qué vieron o dejaron de ver. Porque la disección de un texto transcurre en otra parte, luego de la lectura.

Sé que es difícil ser exacto en este asunto, porque el placer de la lectura se produce cuando al lector se le motiva con un texto interesado en abordar un tema desde puntos de vista inéditos o poco usuales, cuando además aporta nueva información, y cuando el propio texto produce una propuesta estética digamos diferente a lo usual. Bueno, hablamos de arte y literatura.

Piensa en el Lamborghini Murciélago. Ese automóvil contiene un arduo trabajo de ingeniería, pero casi todos nos contentamos, sencillamente, con la impactante belleza del auto y sus prestaciones.

KV: Hace apenas dos meses en el Centro Cultural Dulce María Loynaz, de La Habana, Raúl Flores Iriarte dedicó un espacio para pensar tu itinerario estético. En aquel momento, se manejó la idea de que tu obra ya ha influido en otros escritores cubanos; ¿cómo lidias con la posibilidad de ser insertado de golpe en una tradición?

AE: Mis preocupaciones van por otro camino: el amor, la familia, mis amigos, entender el espacio y el tiempo que me ha tocado en suerte, el libro que está en proceso de escritura. Quizá con eso pueda habitar mi tiempo de la manera más lúcida posible.

Lo que nos espera a casi todos es la muerte y el olvido. Solo unos pocos han conseguido derrotar al olvido, pero nadie la muerte.

La Habana, 20 de febrero de 2017.

HABLAR SOBRE EL VACÍO: CONVERSANDO CON EDUARDO LALO

Por Florencia Rossi*

Mayo en Buenos Aires, época de la Feria del Libro. Más allá de la locura que significa, a una cuadra de los pabellones coloridos e interminables y el ruido agobiante que marea, estuvo el encuentro que me llevó a la gran capital: la posibilidad de charlar con Eduardo Lalo. Eduardo Lalo, nacido en 1959, se podría presentar como un artista cuyas producciones van desde las instalaciones y los medimetrajes hasta dibujos, fotografías y libros de poemas, novelas y todo el resto junto. Su obra forma un gran sistema en el que leer a Lalo desde Lalo resulta enriquecedor. En 2013, ganó el premio Rómulo Gallegos, premio que lo llevó a hacerse un poco más conocido en el resto de Latinoamérica. El artista puertorriqueño es, también, profesor en la Universidad Nacional de Puerto Rico. Sus obras son una experimentación con las distintas superficies y las materialidades: esculturas, dibujos, medimetrajes y libros. Dentro de su producción escrita – o deberíamos decir publicada en formato libro, puesto que para él todo es escritura– podemos encontrarnos con ensayos fotográficos como *Los pies de San Juan* (2002), *El deseo del lápiz* (2010) y *donde* (2005), un libro de ensayos *Los países invisibles* (2008), dos libros de poesía *La isla silente* (2002) y *Necrópolis* (2014), y sus novelas *La inutilidad* (2004) y *Simone* (2011). En sus textos, la ciudad, así como las reflexiones sobre la experiencia de ser la nada y habitar(se) la grieta, se tiñen de un gris profundo y se sostienen a partir de un matizado entretejido en el que el dolor se torna una potencia creativa. En la actualidad, algunos de sus libros se editan y re-editan por Corregidor.

Aquel mayo conversé con Eduardo Lalo casi por dos horas. A continuación, transcribo algunos pasajes del encuentro.

FR- Manuel Ramos Otero¹ concibe a la escritura como un ejercicio para encontrar la propia voz. En *Los países invisibles* (2008), específicamente en “El experimento”, también planteas que hay una búsqueda personal en la escritura. ¿Puede ser que en esa búsqueda, a partir del escribir, se encuentre también una dimensión del “nosotros” puertorriqueños?

EL- En mi proyecto personal, en principio, no hay dimensión del *nosotros*. En la literatura de cualquier sitio (también Puerto Rico), el texto es como una especie de mirador que, a la misma vez, es como una especie de espejo. Te permite mirar una parcela del mundo a partir del texto. Los lectores, puertorriqueños u otros, ven cosas. Y hay lectores puertorriqueños que leen algunos de mis libros y se pueden ver representados; entonces, de alguna manera, su concepción de la realidad se altera por la lectura de esos textos. Lo mismo le ocurre a cualquier otro lector, esté donde esté. Ese

* Florencia Rossi (Eindhoven, 1989). Licenciada en Letras Modernas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Forma parte del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas. [florrossiv@gmail.com]

¹ Poeta y narrador puertorriqueño que vivió en Nueva York por muchos años, desde 1968 hasta 1990 (año en el que murió). Formó parte de los escritores migrantes que comenzaron a publicar en los setenta en ese país. Si bien ha sido considerado un marginal, su obra no deja de ser una referencia entre los poetas puertorriqueños.

es un poco el concepto del **donde**,² que va, no a sustituir, pero sí a trascender quizás el concepto, un tanto limitado a mi juicio, de identidad. Por ejemplo, en mi **donde**, ya estaba la Argentina sin haberla visitado. Y ahora regreso a San Juan y tengo una memoria mental. Lo mismo pasa con los textos. Yo no estoy pretendiendo hablar por mi país, ni por nadie, sino de la experiencia del trabajo con el texto. Yo digo que un texto es lo que pasa en una página, lo que puede ocurrir en una página. Es una performance que, al igual que cualquier espectáculo –un texto también es un espectáculo– genera cosas muy diversas. Puede generarse un nosotros, por supuesto; un nosotros parcial, una comunidad de la lectura. Pero yo creo que no está restringida a Puerto Rico.

FR- Claro, es más bien una condición universal...

EL- Y más en países disímiles, periféricos. Puede ser cualquier país: Inglaterra, Francia o Argentina. En esos lugares también uno puede integrar otras cosas, otras miradas. En definitiva, el nosotros puede ser muy diverso.

FR- Recién te referías al **donde** como experiencia de lectura. En tus libros, lo desarrollas como un **donde** mental y corporal también.

EL- Absolutamente. Mi escritura aborda una escritura de cuerpos. Se opone a esta concepción occidental de lo mental como separado. La mente es cuerpo, la mente está en todo. Y nuestro paso por el mundo es cuerpo que se mueve. Algunos de mis libros están hechos casi literalmente en movimiento. De alguna manera, queda conciliado en el texto. En *Simone* (2011), por ejemplo, la gente está constantemente moviéndose en la ciudad.

FR- ¿Y a esto lo relacionarías con tus lecturas de textos orientales?

EL- Han ayudado a concebirlo. Uno lee y es espejo y mirador del texto. He tenido la experiencia de primera mano, por muchos años he practicado meditación. También, he leído literatura oriental, sobre todo japonesa. Y su tradición literaria del código... sumamente poético. Esto es algo que me ha dado mucho. Me parece lo esencial, no en sentido ontológico sino en sentido justamente corporal. Nosotros funcionamos de esa manera, respiramos con los pies. El cuerpo tiene una funcionalidad muy polivalente que, por Occidente (con el cristianismo y todo eso), se ha perdido. La escritura es una forma de dimensión corporal en el mundo. Y, constantemente, hay que lograrla desde el trabajo del cuaderno: un texto que es a la misma vez imagen que palabra. Hay ahí una práctica corporal. Es una especie de arte marcial. No quiero escribir la novela del año. Mi trabajo con la literatura es muy particular, cada vez más particular.

FR- Además de búsqueda, en entrevistas anteriores, te referís a la escritura como una performance, ¿en qué sentido la entendés como tal? El uso del presente y el fragmentarismo en tus textos, por ejemplo en *Simone*, ¿pueden leerse como operaciones que dan cuenta de esa dimensión?

² Cada vez que aparezca donde en negrita, será para distinguir al concepto que Lalo propone (relacionado a la experiencia de la territorialidad) del pronombre o de su libro homónimo.

EL- Sí, totalmente. El fragmento creo que está más cercano a la vida. Me parece que es más posible unir vida y trabajo literario porque es una escritura mucho más en tiempo real, más inmediato. Eso no quiere decir que no haya elaboración, ni trabajo de reescritura. Es un trabajo sobre el propio cuerpo y sobre el propio medio. Toda *Simone* es el cuaderno de un narrador; no hay, en ningún momento, un afuera del cuaderno. Está escribiéndose, todo el tiempo. Por esto, es una performance y, al igual que un grupo teatral, va construyendo un espectáculo; una búsqueda, una pérdida. Va descubriendo, va performando a medida que se va haciendo. La escritura, como la concibo, parte de una exploración que se da por primera vez en una anotación y, después, en un trabajo sobre el ritmo. Los fragmentos no son aleatorios, están cuidadosamente establecidos: cómo se va construyendo y cómo se va intensificando, incluso visualmente. Y, al final, el espectáculo termina y queda el texto para que el lector vea esa performance, que ya está muerta.

FR- ¿Ves esta dimensión de la performance en la triangulación lectura-escritura-pensamiento? Más allá de la escritura como performance, se puede ver que también la experiencia de lectura aparece en este sentido, ¿no te parece?

EL- Va bastante hacia lo que estoy tratando de hacer; siempre he querido hacer literatura que piense. Creo que hay ciertas prácticas de la literatura que son formas de pensamiento, pero no toda la literatura. Si vamos a la feria del libro, una inmensa mayoría no es eso: hay libros que están historiando pensamiento, pero no pensando. Hay casos en los que el cerebro sí está funcionando, pero no hay pensamiento. Pensamiento es, para mí, ir en contra de las creencias, ir en contra de lo que hasta ese momento se toma por cierto. Un poco lo que hace la ciencia: con el surgimiento de nuevas partículas atómicas, amplía el horizonte. Si bien un texto va en otra dirección, es este combinatorio de cosas lo que nos lleva a redefinir la frontera de la realidad. En ese sentido, la triangulación de la que tú hablas sí opera. Ahora va a salir mi primer libro exclusivamente poético, *Necrópolis* (2014), y pretende ser un libro total, que no es un cajón de poemas, y tiene toda una dimensión visual. Ahí, de una forma intangible, yo creo que está la acción del pensamiento, en el movimiento de la tinta. No sólo es lo que dice la nota, hay otra cosa. Entonces, es la acción misma.

FR- Creo que tu cortometraje *donde* (2005) recupera esa obsesión por el dibujo. Veo que toda tu obra haría parte de un pensamiento total.

EL- Si, ojalá. De hecho, en los medimétrajes lo hay. Hay, por lo menos, una búsqueda o experimentación con el sonido que es, a la vez, el sonido de la ciudad. Por ejemplo, en la parte del Jardín Botánico que es un jardín escultórico abandonado (como todo Puerto Rico), se pone una flauta debajo de una escultura y es el sonido de la caja de resonancia de la escultura el que se escucha, usándolo como tambor. De esta forma, el mismo sonido no se podría reproducir en ningún otro sitio; sólo es de ese lugar. Es una experimentación sonora. Ahí el sonido está significando algo que no significaría lo mismo, mejor dicho, si fuera en un estudio de grabación. Ojalá algún día podamos poner sonido en nuestros libros, pero no en un sentido de banda sonora. Pensar algo así como el acto sonoro, que experimente con el sonido y de alguna manera, en esos textos del futuro, envuelva esa totalidad y pueda generar una expansión del género literario. Y se vuelve a la pregunta de hasta dónde se puede escribir, hasta dónde esto se puede

llevar. Estamos acostumbrados a bloques de manchas, y la página puede ser mucho más que eso. Un vacío. Si uno ve los códices precolombinos, es extraordinario. Hay escritura y hay dibujo y dibujo-ícono; y está la tradición oral a la misma vez que la escrita. Hay una irradiación de posibilidades mucho mayor que la de la posición de los renglones del libro medieval-escolástico, sumamente restringido. Todo eso, potencialmente, me interesa.

FR- Creo que tus libros dan cuenta de eso, de la expansión, o de la grieta, como expresaste en otras ocasiones...

EL- La grieta es también uno de los conceptos que trabajo en mi libro *donde* (2005). ¿Qué pasó con el genocidio de los indios? Sí, hubo una pérdida. Pero, a partir de los monumentos abandonados, se configura como un vacío. Es una grieta que es un espacio vacío. Las potencialidades de significado de la grieta son muy vastas. Y siempre muestran que ese discurso canónico del momento, tiene fallas, no es totalmente verdadero como se presenta. En esa medida, el pasado no es silenciado, no hay silencio. Siempre hay algo que sale.

FR- En *donde* proponés una idea de espacio determinado por puntos geográficos y del pensamiento. Este espacio del **donde**, como concepto teórico que desarrollás, se concibe como ineludible y como marca en los personajes, y en tu escritura. ¿Podríamos sostener, entonces, que es fundamental en los procesos de subjetivación, en su devenir, y una marca en la forma de experiencia?

EL- Totalmente. Este concepto es un concepto operativo para poder seguir pensando. Parte de este asunto del **donde** tiene mucho que ver con de dónde yo provengo. Constantemente, en América Latina, se habla del problema de identidad de Puerto Rico. Pero Puerto Rico no tiene problema de identidad, sino un problema político. Y la misma tradición le ha hecho mucho daño porque ha caído en la constante definición, defendiendo. Y creo que marginalizó a la literatura no sólo fuera, sino dentro de Puerto Rico machacándose con lo mismo. Entonces, no me parece que la situación puertorriqueña es distinta, por el contrario, es bastante común. Lo que pasa es que tiene un ropaje diferente: hay un problema político que sí marca diferencias. La “americanización” es un problema de todo el mundo, incluso más en otros países de Latinoamérica, que no son Puerto Rico. Entonces, ¿qué es identidad? La identidad, en Latinoamérica, ha sido absorbida por la revolución e izquierdas. Pero para el ciudadano común, eso continúa funcionando, y es un tapabocas, impide el pensamiento. También es un problema el nacionalismo cerrado, servil. Eso es terrible. O en caso nuestro, que se nos desprecie y se nos ningúnee porque no hemos pasado por el proceso de nacionalidad que, por razones más que entendibles, no ha podido crear plenamente un estado nacional. Pero bueno, el resto de los países no han sufrido dos conquistas, una en pleno siglo XX y por el imperio mundial. Nosotros sufrimos conquistas a cañonazos. Entonces, ¿cómo funciona el “enfrentate y libérate” de un país que tiene la bomba atómica? También tenemos el preso político más antiguo de la historia, Oscar López Ribera. A este tipo de simpleza es a lo que yo me opongo. En ese sentido, el concepto del **donde** me ayudaba a pensarlo y a encontrar el valor teórico que esté explicando la realidad. Y si acaso algo puede Puerto Rico, es demostrar que un país que no ha logrado

meramente su expresión política, puede producir también una cultura importante, sino, a veces, una gran cultura.

FR- Como lo expresas en *Los países invisibles* (2008), “el mundo avanza hacia la exclusión del acto de mirar” y, de esta forma, observar a Puerto Rico desde esta óptica sería repetir la lógica hegemónica.

EL- Lo mismo, en pequeño. Puerto Rico sí sufre, pero también lo veo como una oportunidad. Para muchos intelectuales, Puerto Rico ofrece una libertad de pensamiento enorme, y de registro muy grande. Duchesne Winter, por ejemplo. La posibilidad que él tiene, la curiosidad mental, es enorme. Y su curiosidad lectora, voraz, que raramente encuentras en otro sitio. Y esto porque Puerto Rico no es sólo un sitio, es una condición. Condición, en ese sentido, muy universal porque sirve para pensar. Muchos factores apuntan a que esa condición la están adquiriendo muchos países con mayores posibilidades políticas. Se están “puertorriqueñizando”, esa condición los va absorbiendo. Y no es otra cosa que la globalización. El dominio del caos sobre una sociedad. Y cómo resistir.

FR-En relación a esto, se ha dicho que tus obras son la muestra de una escritura pesimista. Sin embargo, no comparto esta idea sobre tus libros. ¿Qué opinás al respecto?

EL- Son lecturas que yo no comparto. Hay mucho de esta visión negativa puertorriqueña. Yo creo que si hay algo que está es el profundísimo amor con un espacio, con una ciudad. Y el amor duele. En *Simone* es proteger a alguien. El amor como espacio es proteger una comunidad. Todas las historias contienen un caudal de eso. Desde las etapas más tempranas de la vida hasta en las últimas hay pérdidas. Y yo creo que la literatura (las artes, en general, y el pensamiento) es lo que nos permite vivir con placer, con entendimiento, pero también con placer. Y me gusta saber que mis libros le dan placer a los lectores. Y si se tiene un lector capacitado, ¡a disfrutar eso! Ése es el público al que se dirige. Y esa una experiencia intensa, la de la lectura; es una dimensión del mundo crucial, ¿no? Si eso no lo tenemos, es más difícil vivir.

FR- Ese “rescate” de la materialidad, me parece, lo hacés, sobre todo, a partir de la escritura de lo cotidiano, de actividades como, por ejemplo, leer y caminar. ¿Estarías de acuerdo con pensar esa materialización en el libro como la “textualización” de esas actividades? Pensándolo, quizás, como la experiencia en tanto acto.

EL- Sí, fundamentalmente eso es lo que quiero. Se hace, se camina, se mueve y, a veces, casi simultáneamente (usualmente, con cierto retraso) se elabora. Mucho de lo que yo hago parte de lo cotidiano. Parte de tener que “inventarme” cotidianamente la existencia para poder seguir haciendo lo que quiero hacer. Y escribiendo por lo que soy.

FR- Por otro lado, tus libros son una puesta en escena tanto de las contradicciones mismas como de ciertas inquietudes más que una búsqueda de respuestas concretas que la trama en sí plantea. ¿Te parece, incluso, una metodología del pensamiento que brinda mayores posibilidades para abordar la complejidad humana? ¿Te parece más “justo” con la realidad puertorriqueña, por así decirlo?

EL- Y con cualquier realidad. Un libro se valida en la medida en que haya otro libro. Es decir, no se llega nunca a un texto absoluto, completo. No hay biblia, no hay texto sagrado. Un libro sigue, porque va a haber un nuevo texto, no necesariamente del mismo autor. Y alguien va a formular otra cosa y va a sustituir, a poner en perspectiva lo que dicen algunos de mis textos. Y eso no es una pérdida, es normal, es ser parte de una tradición. No hay palabra final. La literatura lo muestra. En *Necrópolis*, aparece el concepto del **in-fin** que no es lo mismo que el infinito (asociado a una cuestión más bien religiosa). La poesía es una práctica del **in-fin**. No hay final, no hay palabra final. Por eso, cualquier época puede escribir porque está dentro del **in-fin**. Cada generación, cada momento histórico, está elaborándose; es una performance. No es que por Beethoven no se puede hacer música. Es que no hay que estar a su altura, eso valida al pasado. El pensamiento y las artes son una práctica del **in-fin**.

FR- Recuerdo que en la presentación de *La inutilidad* (2013), hablabas del libro en función de su lectura, como si fuera parte de ese proceso. Te referías a la recuperación del libro como una experiencia diferenciada...

EL- No hay *una* lectura. Yo puedo tener una lectura distinta de la de otro. Normalmente, no releo mis trabajos, pero suponiendo que lo hago para una reedición, tengo lecturas distintas. Además, cada uno tiene sus parámetros. La lectura es un ser vivo, es un proceso vivo.

FR- Esta idea de proceso la recuperarás siempre en tus libros: proceso de pensamiento, de lectura, de escritura...

EL- ¡Por qué no hay un fin!

FR- ¡Claro! Por otro lado, y pensando en la publicación de tus textos, ¿qué significó hacerlo por fuera de tu país?

EL- Cuando era más joven, era algo que buscaba porque lo veía como una validación. No es nada nuevo el escritor latinoamericano que quiere salir de su lugar. Yo pasé por muchas etapas. Regresé a mi país y ahí se creó el artista que soy. Comencé, como cualquier escritor, con enormes dificultades. Llegué a editar en la editorial Tal Cual (San Juan, Puerto Rico). Y pude hacer cosas maravillosas y complejas. Con la crisis económica puertorriqueña, que es atroz y ha dejado al país en bancarrota, todo eso se detuvo. Entonces me encontré con ocho libros publicados, pero sin tener en dónde sacarlos. Y por el hecho de estar acá (en Argentina), en el Congreso de Córdoba, llegué a Corregidor. No hay duda de que eso le posibilitó a *Simone* tener más oportunidades, porque hay una mayor distribución. Y eso es importante para un libro o escritor. Ahora, yo no veo que eso (se refiere al Premio Rómulo Gallegos 2013) me ponga en una posición diferente de lo que pasa con mis libros. Podría publicar en Puerto Rico y sería lo mismo. Y eso lo descubrí en Córdoba: llegaba un libro, lo fotocopiaban y pasaba de mano en mano. Allí me di cuenta de que mucha gente conocía mi trabajo. Eso es maravilloso. Eso es muy significativo, y lo valoro.

Realmente, no busco fortuna ni fama. Sí busco reconocimiento de mi trabajo, que alguien lo vea. Pero tener una relación con lectores inteligentes, que entiendan mis

libros. Mi lucha es contra la invisibilidad. Mis libros van a ser leídos muchas veces como excentricidades, en un espacio excéntrico del mundo. Y eso lo hacemos todos. Y es así, ésa es la invisibilidad. Es parte del ser humano, vivimos en la invisibilidad. Tú eres de Córdoba, y el hecho de ser de la segunda ciudad ya es invisible. Eso lo vas a sufrir toda la vida. Y eso existe en todas las culturas. Pero en un planeta esférico, como éste, ésas son construcciones y prejuicios. La idea de que porque yo vengo de tal lugar hay una superioridad, eso no es real. Y opera en todos los niveles. Pero hay algo que no es así, que lo niegan: las textualidades. Y esa mirada, de la que hablábamos anteriormente, es una duda. Se está dudando y hasta cierto punto desactivando. Ése es un proyecto literario, y puede ser una visión política, no en el sentido de lucha de facilismo político. Y veo eso como algo muy importante: político, pero en otro sentido.

EL ESTILO INCORRUPTIBLE

Entrevista a Abelardo Castillo

Nicolás Jozami*

Llego diez minutos antes. Reviso los cuadernos, el grabador. Es una casa que está a cuatro cuadras de la Plaza Congreso. Veo pasar algunas parejas. La casa es alta, de dos pisos, con su numeración en una placa arriba. Toco el timbre.

“Hola Abelardo, soy Nicolás”, digo. “*Un segundito*”, contesta la voz ronca desde el otro lado. La voz suena igual a la que, grabada, el autor ha dejado en el contestador telefónico. Me quedo mirando la calle, moviendo la vista, buscando algo que pudiese repasar como signo de inspiración para el inminente encuentro.

Sylvia Iparraguirre abre la ancha puerta de madera y me invita ingresar con un cálido saludo. Una escalera caracol me lleva hacia el living donde aguardan unas sillas, un sillón, un ancho tablero de ajedrez con sus piezas dispuestas para el juego, alguna imitación de un Van Gogh y lámparas encendidas. Sylvia me ofrece asiento, “*donde te sientas más cómodo*”, y me pregunta, con interés, sobre el Congreso de la UBA del que había participado esa mañana; me consulta por el tema de mi investigación y me dice además que Abelardo ya vendrá. Me siento en el sillón.

Estoy a mitad de una frase con Sylvia y se abre con estrépito una puerta al frente mío. Abelardo Castillo me saluda, se acerca y se sienta en la otra punta del sillón mientras Sylvia le recuerda el motivo de mi visita. Enseguida afirma que preparará y nos traerá algo para tomar mientras conversamos. -*Bueno, a ver, de qué vamos a hablar*- dice Castillo. Sylvia le aclara mi presencia mientras yo aprovecho para agregar algo sobre las intenciones de la entrevista. Sylvia se retira.

Intento abrir el pequeño bolso en donde tengo cuadernos, grabador, lapiceras. El autor me pregunta, al ver que abro el cuaderno, si tengo preguntas, o cómo va a ser la cosa. Le digo que sí, que tengo algunas preguntas e indago si no le molesta que lo grabe. “*Primero decime las preguntas*” sentencia. Se las leo, glosándolas como puedo (reescribí como 4 veces las únicas 3 preguntas que tenía pensadas para hacerle en base a mi investigación, que luego se ramificaron en muchas más); y ahí Castillo dice “*Bueno, dale, grabalo si querés*”.

* Licenciado en Comunicación Social (UNC) y en Letras Modernas (UNC). Doctorando en Letras, FFyH, UNC. [jozaminicolas@gmail.com]

Coloco el grabador sobre la mesa que está a mi lado, al costado del gran tablero de ajedrez que aparece en muchas de las fotos de sus entrevistas. Aprieto el botón y recorro la vista una vez más por la habitación: hay alguna partitura musical encuadrada, alguna foto lejana.

Estamos sentados ambos en el mismo sillón, uno en cada punta. Abelardo Castillo se prepara para hablar, con esa mezcla humilde de sabio y de niño. Su voz es la de siempre, cavernosa, impetuosa, nunca soberbia. Paladea cada cosa que menciona. No me mira a los ojos casi nunca, como si reflexionara o corrigiera simultáneamente aquello que va diciendo.

Mis preguntas -digámoslo desde principio- son casi una excusa. Igualmente arranco: “Alguna vez dijiste que en tus cuentos hay un núcleo o idea central desde el que se desprende la historia narrada. ¿Cómo verías funcionar en tus cuentos el componente mítico -según la concepción de Pavese- en tanto epifanía y revelación?”

Castillo se lanza como en un precipicio:

*“En mis cuentos hay siempre un hecho, central, en donde el personaje descubre esencialmente quién es; no que llega a ser alguien, sino que descubre quién esencialmente es. No sé si eso tiene que ver con el mito, pero sí esa idea en donde los personajes descubren aquello que los lleva a definirse y a sostener aquello que descubren. Esa idea es directamente (Castillo es un gran lector de filosofía, y se comprueba a medida que habla) de Friedrich Nietzsche, que fue y es retomada por mucho autores”. Allí bifurca su contestación: “Mirá, yo a Nietzsche lo leí a los 14 o 15 años, y toda su filosofía está presente en mi literatura. Si tuviera que decirte quiénes influyeron, más o menos entre otros, te diría que Kierkegaard, que fue el primero que leí (se refiere a *El concepto de la angustia*), Nietzsche, obviamente que Sartre y el existencialismo, y Heidegger”.*

No dejo escapar el tema de la revelación en los cuentos y el mito en su literatura. Le ejemplifico su idea con uno de sus últimos cuentos publicados, titulado *El desertor*.

“En ese cuento, fijate que el personaje descubre quién es cuando con su esposa viajan a la India y se topan con ese pordiosero, y ella le dice que debe ser “horrible” vivir así. Entonces el personaje va a modificar su existencia para ir a ocupar el lugar de esa persona, para vivir de esa manera, que a su mujer, hace años le pareció horrible”.

Le digo también que en *Capítulo para Laucha* está presente la idea del personaje que desea volver a mitificar su infancia, retornar a ese momento especial.

“Ahí está quizás más clara la concepción mítica de espacio, tiempo, palabras, como un cronotopo que se pone en cuestión y que el personaje quiere recuperar pero donde se da cuenta de que al final, nunca debería haber ido a visitar a su amiga Laura. Fijáte

por ejemplo que en La madre de Ernesto el hecho central es la mujer que es más madre que puta y que pregunta por su hijo. Una vez esa idea, la cosa es escribir el cuento hacia atrás, la historia hacia atrás”.

En ese momento aparece Sylvia; trae una bandeja con dos cafés y leche en una tetera. Ella sale. Abelardo prosigue.

“En El decurión sucede el hecho central con la simultaneidad de los tiempos, que para mí eso es algo natural, no fantástico, ya que yo mismo siento que tuve 3 infancias simultáneas: en San Pedro, en Buenos Aires y en el colegio..... esa idea de estar viviendo dos cosas en lugares diferentes al mismo tiempo tiene mucho que ver con el juego del ajedrez. En el ajedrez, en los torneos de ajedrez, cuando se decide el ganador, se premia también las variantes, las posibilidades que abre el juego. La belleza del juego es resaltado. En algunos torneos lo que se mira son las variantes que el juego tiene. Es decir que se observan todas las posibilidades que posibilita la partida; tal vez en varios tableros se están dando simultáneamente las mismas partidas pero cada una con variantes diferentes. Entonces, a pesar de que la partida puede ser poco vistosa, sus variantes no desplegadas suman a la hora de evaluar el mejor juego. Bueno, en El decurión es algo parecido. La vida del personaje tiene variantes simultáneas que son vividas por él”.

En un espasmo de silencio, hago la siguiente pregunta, que latía en un renglón del cuaderno y que repasaba con el dedo: ¿Cómo definirías tu poética ensayística?

“Mis percepciones son estéticamente intuitivas. Escribo ensayos o artículos desde lo que me ha suscitado interés. También en algunos ensayos aparece quizás eso revelador en la vida de cualquier hombre que se da como destino cuando descubre verdaderamente quién es. Ahí podemos hablar de ontofanía, es decir, la posibilidad del ser que conoce el mundo a partir de revelaciones”.

Castillo discrimina la concepción del cuento como figura, género o anécdota, de la poética crítica ensayística, ya que *“para el primero está la cosa y luego la interpretación de la cosa, y no al revés. El hecho estético está en la ambigüedad y misterio en que el cuento se resuelve”.* Los cuentos tienen un final, el único posible; aunque parece que haya otras lecturas, ese final es inescrutable. No es como dice Ricardo Piglia que hay dos historias: hay una única manera en que esa historia debería terminar. Ya Poe, en sus escritos sobre crítica, hablaba de un flujo subterráneo de sentido en el cuento, pero eso no quiere decir que esté oculto o por debajo. El cuento es de una manera, y cuando lo releés, te das cuenta que ese era el único final posible. En El Sur, de Borges, sabemos que Dahlmann morirá. Lo mismo sucede en La verdad sobre el caso del señor Valdemar, de Poe, y en otros”. Castillo se detiene en un cuento propio que se ramifica, como casi toda la charla, hacia diversos sitios de la literatura y el arte en general. *“Por ejemplo, en mi cuento Vivir es fácil, el pez está saltando, el único*

final del personaje es el que tiene. Todos los elementos -ver la pared de color violeta, los movimientos en su casa, la charla por teléfono- conducen a ese único final”.

Tales disquisiciones lo remiten a la ciudad de Córdoba, al cuento perfecto, y a su novela *Crónica de un iniciado*. *“Mirá, Crónica de un iniciado se me ocurrió en Córdoba, la situé allí, uniendo dos momentos distintos en los que estuve en esa ciudad. En un Congreso, o reunión literaria creo, -allí dijo que fue invitado a los veintipico de años por Roa Bastos, ya que al paraguayos le agradaban sus cuentos- en Córdoba, escuché una vez a alguien decir cuál era el cuento perfecto: decía que era aquél donde se describen las acciones de un hombre que está en un hotel, solo, que se pone a tocar un instrumento con ganas -que no recuerdo cuál, pero puede ser cualquiera-, que luego deja cuidadosamente y que, sin hacer nada más, se tira por la ventana. Bueno, en Vivir es fácil, el pez está saltando quise tratar de repetir eso, que había dicho alguien en Córdoba. Es curioso porque a Crónica de un iniciado también la pensé en Córdoba a partir de algo que viví allí”.*

En base a la cocina de escritura, interrogo directamente por algunos de sus cuentos y sus orígenes... ¿Cómo te aparecen las ideas para algunos de tus cuentos?

“Por ejemplo, en La garrapata, esa idea del cuento se me ocurrió luego de haberme encontrado una vez con una mujer amiga mía y que, cuando la vi, pensé primero que era su hija; estaba más joven, creía verla más joven que hacía un tiempo atrás. Allí entonces se me ocurrió esa idea para el cuento. Ella no debe saber que se me ocurrió luego de verla. En el caso de El decurión, como dije, yo no lo sentía algo extraño porque a mí me pareció vivir 3 infancias simultáneas. Es decir algo extraído de la propia, de mi propia realidad. El candelabro de plata lo escribí justo una noche de año nuevo. A mí no me gustan esas fechas; esa vez estaba solo, en un bar, y se me ocurrió la historia viendo a alguien. Lo escribí de un tirón justo en la fecha que sale en la historia del cuento. Thar -cuento por el que le consulto- también tiene una incidencia real. La mercería esa existe, en Jeppener, Buenos Aires, y la descubrí en una visita a unos primos. Tenía rasgos que yo pongo en el cuento; de allí que es real el lugar. La historia surge a partir de la diferencia de años existente en la égira musulmana. Entonces el turco tenía realmente la edad que por su religión decía tener”.

En el tránsito de los cuentos, aprovecho para comentarle algo de lo que yo había descubierto y escrito en mi trabajo de tesis -creía que en forma brillante, aunque luego Abelardo me hizo saber que no lo era tanto-, al leer dos de sus cuentos como reescrituras espléndidas de dos de los textos más conocidos de Horacio Quiroga. Le indicaba que, “Pava” (publicado en su último libro de cuentos *El espejo que tiembla*) funcionaba como reescritura de “La gallina degollada”; en tanto “La garrapata”, podría leerse como reescritura de “El almohadón de plumas”. Pero mi punto fuerte al final no lo fue tanto...

“Mirá, está bien que en Pava haya elementos del texto de Quiroga, pero en verdad ese cuento a mí se me ocurrió -además de tener presente el relato de Quiroga- por otros elementos. En realidad supe leer en un libro de psicología que esta idea de la mujer o sirvienta, como sucede en Pava, que cocina a los hijos de la familia, sucedió en realidad; de allí la tomó una psicóloga que no recuerdo el nombre, y analizó el caso. Ese cuento fue publicado por primera vez como “Pava o de los bosques azules” en una revista. Pero en sí el cuento surgió como un caso real, y hubo una época en que había miedo por temor a que ese suceso se reiterara como si fuera una maldición genética de la psicología profunda. También recuerdo que había un dicho que se decía en la época del peronismo sobre las clases bajas en eso de cocinar a los niños”.

“‘La garrapata’, como te dije, surge a partir de ese encuentro con una persona que me pareció más joven, me pareció hija de quien en realidad era. En ese cuento la mujer exprime de alguna manera al hombre, y en el texto de Quiroga es el bicho, una especie de insecto, quien succiona a la mujer”. Y agregó: “sí, hay evidentes relaciones con esos cuentos pero no son desde allí que los pensé. Tuve en cuenta los textos pero no diría que parten de allí”.

Castillo pasa a otros cuentos suyos, e intenta ofrecer una explicación más a mis preguntas.

“Also sprach el señor Núñez lo escribí a los 23 años. Yo quería hacer algo irónico más que dramático, ver qué sucede si utilizaba o intentaba utilizar el humor. En el caso de ‘Larvas’, cuento que publiqué a pedido en una revista llamada Orsai, escribí algo que creo: que si se nos ajustara y calibrara la visión, podríamos efectivamente ver los bichos, las larvas y todo germen que anda pululando a nuestro alrededor y que, por mera deficiencia de nuestro órgano visual, no podemos alcanzar. Creo que eso no es algo muy alejado de la realidad. Si tuviésemos la agudeza visual necesaria, no veríamos la mesa sino un conjunto de átomos”.

Mi afán de hallar influencias y comparaciones me condenó, al preguntarle si ese texto había tenido reminiscencias lugonianas, por el tono sombrío y de tratamiento con los animales:

“No, no hay, pese a que en mi cuento aparece un mono y hay un trabajo sobre los animales. Mirá -me dice serio- después de por ejemplo La gallina degollada, ya es casi imposible escribir un buen cuento con niños y animales.”

Castillo agiganta su respuesta:

“Así como en el caso de Quiroga, hay muchos cuentos que luego de ser escritos es casi imposible volver sobre esos temas. Como decía antes el cuento tiene un único y posible final. Eso debe establecerse desde siempre, pero el lector confirma tal teoría en una segunda y hasta en una tercera lectura. Te decía que en Vivir es fácil, el pez está

saltando, *el protagonista seguramente va a matarse, como sabemos que en Las nieves del Kilimanjaro, de Hemingway, el personaje muere. Todo lo que en ese cuento sucede al final, en los últimos párrafos, es algo que se nos narra con el personaje muerto. Lo mismo sucede con El hijo, de Quiroga, donde al final sabemos que ese padre no abraza sino a la sombra de su hijo muerto*”.

Le pregunto acerca de los críticos...y Castillo amplía la concepción acerca de este tipo de seres: *“Hay críticos que justamente lo que hacen es sacar a relucir en otros mejores que ellos los defectos o las limitaciones. A esos me refiero yo y los menciono. Pero hay ciertos críticos que aman la literatura y son los necesarios, son los lectores de la literatura que hacen aflorar aspectos relevantes en las obras que leen. Esos son los críticos que sí merecen respeto. No aquellos que desarman y analizan la literatura con el afán de destacar su propia mirada, sobresalir, sin importarles lo que con la materia literaria hacen. La literatura también está hecha por los críticos que aman la literatura y no por aquellos que escriben sobre lo escrito del libro que reseñan”*.

Retomo una de las preguntas iniciales acerca de la concepción que Abelardo sustenta en la prosa ensayística, que en mi opinión tiene algo análogo en su concepción a cómo plantea las anécdotas en sus cuentos.

“Yo no sustento ideas o teorías sobre el ensayo o la prosa crítica. Yo escribo sobre lo que me atrae, y fijáte que, en general, no escribo mucho sobre libros, sino sobre elementos que me han interesado y que pertenecen a mi mundo de experiencia. En la prosa crítica o artículos creo que el análisis ensayístico que se puede hacer es con esa idea de destino que se trasluce en mis convicciones existenciales”.

Lo insto a recorrer otra vez la cocina del escritor, sus propias manías, algo de su técnica, su manera de pensar y vivir en estado de literatura.

“Creo que en los grandes autores hay o existen momentos epifánicos. Está en Henry James, está en Proust (y cita literalmente una escena de En Busca del tiempo perdido con el nombre del personaje y la situación), en Horacio Quiroga”.

Lo detengo en la manera que tiene de construir algunos cuentos, donde hay un juego tan preciso como deslumbrante con la primera y la tercera persona, que descoloca al lector, atrapándolo:

“Yo uso las personas involuntariamente. Se puede jugar con ellas según el efecto o la idea que la historia sustente. Por ejemplo, si digo ‘Juan iba caminando por la calle. Es una linda tarde, pensó’, ahí sabemos que Juan es el que realiza la afirmación sobre el estado de la tarde. Pero si digo ‘Juan iba caminando por la calle. Es una linda tarde’, en este caso no se sabe quién dice esta última frase. En un cuento como Erika de los pájaros (que escribió antes de los ¡25 años!) también hay un trabajo en el registro de las voces”.

Mientras Abelardo comenta esto, pienso que no pareciera existir lo que comúnmente llamamos “evolución” del escritor, o aprendizaje de métodos o un perfeccionamiento literario; pareciera que en cualquier época y edad Castillo hubiera podido escribir cualquiera de sus cuentos; hay un borramiento de la idea de cronología estética o artística. Escribe cuentos clásicos y cerrados a los veinte años como a los setenta, textos elaborados y cargados de ironía a los treinta como a los sesenta. Toda su materia literaria -pienso- parece haber venido desde siempre con él.

Le digo que mi estadía en Buenos Aires era en parte para participar de un Congreso en la Universidad (UBA), donde yo había leído una ponencia sobre el rol de la utopía en su cuento *Also Sprach el señor Núñez*, y le explico que, ya en el final del cuento,¹ los empleados, que antes de la irrupción de Núñez escribían noventa palabras por minuto, luego de la intempestiva declaración, y tras ser llevado por la policía, prosiguen su trabajo, pero tecleando sesenta palabras por minuto. En ese sentido, lo que intento decirle, es que más allá del irónico trato que le conceden a la reacción de Núñez, su acto de locura tuvo al fin un efecto mínimo en sus compañeros de oficina.

“Sí, mirá vos, eso es algo en lo que no se habían detenido, en ese detalle. Es cierto, y lo hice a propósito para mostrar o dejar sembrada la idea de que lo hecho por el personaje tuvo sus efectos”.

La charla va llegando a su fin. Como si fuese un amigo al que le puedo decir con confianza lo que sea, arremeto ahora con mis inconvenientes librescos. ¿Vos sabés Abelardo que me pasa algo con Malcolm Lowry, y es que no puedo leerlo, continuar *Bajo el volcán*? Intenté un par de veces, pero me parece pesado, aborto en las treinta primeras páginas.

El maestro dicta: *“Mirá, sabés lo que tenés que hacer -me dice casi como si tuviera la receta de memoria en la mente ante esa pregunta-, salteá las primeras páginas hasta donde el personaje abre el libro y encuentra una carta. Empezá sin problemas desde ahí”.* Castillo, escritor de cuentos clásicos, es también un iconoclasta de la literatura cuando se trata del lector, desacralizando, sacándole el barniz a una de sus obras más queridas.

Al preguntarle si está escribiendo cuentos u otra cosa, me invita a levantarme, y me lleva al estudio que está a unos pasos de donde nos encontramos sentados. Allí está el infaltable retrato de Kafka en la pared con la inscripción en alemán *Hay una meta, no un camino; lo que llamamos camino es vacilación*; hay fotos de Sylvia y él, un ídolo de

¹ *Also Sprach el señor Núñez* narra el discurso que lanza -al llegar un lunes a la oficina- el empleado Núñez a todo el personal, donde propone el suicidio voluntario y colectivo de los presentes, a raíz de las miserias físicas y metafísicas que desde siempre han rodeado al oficinista, y que Núñez se encarga de exponer en detalle. Claro que su prédica es oída y seguida por todos, ya que el hombre ha llevado consigo un arma con el que amenaza a todo aquel que no lo escuche ni coincida con la ejecución de su idea. Finalmente, la policía logra apresarlos, luego de la traición que comete el cadete al que Núñez deja salir de la oficina, con la esperanza de que lleve su mensaje al mundo.

las Cícladas, libros y papeles. Abelardo saca de un costado unos cuadernos viejos, de hojas quebradizas, y los abre. Me muestra y comenta que son sus diarios y que pronto publicarían el primer tomo.² Luego me muestra un interesante volumen de hojas A4 escrito a computadora con correcciones a mano, tachaduras y enmiendas; es el proceso de traspaso de esos diarios. Esas hojas, anilladas, tienen en su primera página dos fechas, que son seguramente los años de comienzo y cierre de una etapa de su vida donde se recopilan sus pareceres acerca de la literatura, escritores, sus ideas. (Recorro con la vista toda esa biblioteca sin poder detenerme en algún libro. Abelardo me dice que es un proceso difícil el traspaso de sus diarios y que Sylvia fue la impulsora de esto. “*Tal vez te sirvan*” me dice con mirada cómplice.

Volvemos al salón y nos sentamos. En ese momento le digo, siguiendo en un clima de infidencias, que esa mañana había ido a la Biblioteca Nacional y que al lado mío, en otra mesa, había un hombre leyendo alternadamente dos diccionarios de símbolos - gordos libracos- y que en un determinado momento le suena el teléfono celular. Atiende, me mira y me guiña el ojo al hablar: “no, no, estoy en el banco, no sé cuándo llegaré, cuando me desocupe. Sí, bueno, sí, chau.” Le digo a Abelardo: eso es un cuento ¿no? Digo: ¿por qué el tipo miente, y no dice que está leyendo en la biblioteca? Y ¿diccionarios de símbolos? ¿De qué escapa?

Riéndose, Castillo me frena: “*sí, puede haber motivos, pero pensá que está escapando de la mujer. Eso puede ser el inicio de un cuento. Después hay que trabajarlo*”.

Tocan el timbre. Sylvia aparece y le dice a su esposo que comienzan a llegar sus alumnos del taller literario (mítico, deseado, de enfáticos, elogiosos rumores, y de ostentar un privilegio único para quien accede a él) que Abelardo lleva desde hace más de 35 años. Son aproximadamente las 21:30 hs. Se oyen pasos y saludos abajo, en las escaleras. Le agradezco a Castillo su predisposición, su tiempo, sus ganas de charlar. Suben los alumnos y lo saludan con reverencia. También me dispensan unas tímidas miradas que luego se vuelven infernales. Casi como si fuéramos viejos conocidos, Abelardo me presenta como ¡un nuevo integrante del taller! En silencio, seguidamente, las miradas sartreanas de todos, (eran no más de 6 personas) se clavaron en mí como flechas expulsivas. Ahí nomás Castillo, -calculo que entendiendo lo que yo percibí- les dijo a todos que no, que era un investigador, un docente que venía de Córdoba a hacerle una entrevista, a charlar con él. La estática beligerancia de los alumnos cedió paso a la tranquilidad.

² El primer tomo de los *Diarios (1954-1991)* se publicó en 2014. A mediados de este año saldría el segundo volumen.

Volví a saludar y me retiré, acompañado por Sylvia, a su biblioteca y estudio. Me pidió un taxi y charlamos un momento. Se oían mientras tanto las voces y la voz de Castillo que leía o comentaba cosas; aparecía caminando hacia un lado, frente a nosotros, por un pasillo, inquieto, y volvía luego con un libro entre las manos, mirándolo, hacia donde estaban sus alumnos.

Llega el taxi. Sylvia me despide y dice que la casa y ellos están dispuestos a recibirme en otra oportunidad.

Subo al auto y lo primero que hago, antes de pasarle la dirección al taxista, es repasar mis anotaciones. Me voy de ese lugar con una pregunta que Abelardo coló entre tantas otras respuestas, como un niño que está mostrándonos su juguete rabioso y del que solamente él conoce el mecanismo de su funcionamiento; una pregunta que noto, me estuvo punzando durante toda la entrevista, aunque no encontraba las palabras para formularla. Una pregunta cuya respuesta es tan amplia, sincera, a la vista, que nos pasa inadvertida, como la carta robada de Poe. Abelardo había dicho: “*lo que uno se puede preguntar es ¿qué es lo que hace que una cosa se te revele como literatura?*” Yo sabía, al irme de allí, que esa pregunta era retórica, casi un chiste, y que mi mero encuentro de dos horas con uno de los autores contemporáneos más importantes de nuestras letras, podría pasar por ser un renglón más, sin esfuerzo, de su próxima creación, sumarse a lo que dio en llamar sus Mundos Reales.

Noviembre de 2012

RECIAL Año VIII, N° 12

RECIAL

noviembre 2017 Córdoba, Argentina

Reseñas

ESCRITURAS, TERRITORIOS Y EL REVÉS DE LOS TEXTOS

Magdalena González Almada (Comp.). *REVERS(ION)ADO. Ensayos sobre narrativas bolivianas*. Córdoba. Portaculturas. 2015. 180 páginas.

María Constanza Clerico*

REVERS(ION)ADO. Ensayos sobre narrativas bolivianas reúne una serie de trabajos elaborados por los integrantes del Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas¹ que es coordinado por la Dra. Magdalena González Almada, investigadora de la Universidad Nacional de Córdoba.

El libro invita, desde su título, a pensar lo reverso, el revés de los textos. Pensar las literaturas del sur, y también, pensarlas desde un sur simbólico. Es decir, desde matrices que señalan las contradicciones, los conflictos, las tensiones. De allí que, en la mayoría de los ensayos, pueden percibirse una serie de lecturas comunes. Zavaleta Mercado, Silvia Rivera Cusicanqui, Agamben, Nancy, Foucault, Benjamin, Warburg, Didi-Huberman son quienes aportan las categorías, no siempre específicamente literarias, para el análisis de textos no siempre literarios. También, antes de cada ensayo, hay una reflexión que anticipa su tema y que ha sido elaborada por alguno de los demás integrantes del Grupo. Esto evidencia un modo de funcionamiento que tiene que ver con el principio de reciprocidad andino y que es destacado en el “Prólogo” por Manuel Fontenla quien recupera el valor de esta experiencia colectiva.

* Profesora en Letras Modernas. Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba. [cotisclerico@hotmail.com]

¹ El GNB entabla diálogos con investigadores, escritores y lectores de variadas regiones y países. Ha organizado Simposios y dictado diferentes Cursos con el fin de contribuir a la difusión de la literatura boliviana en Córdoba.

El Grupo de Estudios sobre Narrativas Bolivianas se inició en Córdoba en el año 2012 a raíz de la publicación de un primer libro de ensayos, *Sujetos y voces en tensión*². Entre una publicación y otra, si bien los objetos han ido variando, permanece como una constante el interés por entamar la crítica con los procesos económico-políticos bolivianos, pero también, los globales. En esta oportunidad los temas convocantes fueron la escritura y el territorio.

En el primer ensayo, “Comiendo con Pamela Romano. Notas sobre el escribir-comer en *Lengua geográfica*”, Mariana Inés Lardone se refiere a la relación que la poeta paceña entabla entre el comer y el hablar, entre alimentación y escritura. A partir del concepto de “glositis migratoria”, tomado del propio poemario, la investigadora plantea cómo aquello que enferma es, a su vez, el lugar de la cura, pues el vínculo roto entre las palabras y las cosas es una distancia que puede territorializarse, no en la dimensión abstracta de la Lengua, sino en la de la lengua como órgano que capta la materialidad del mundo y que, en ese movimiento, se hace tacto.

En el siguiente ensayo, “Recorriendo senderos imaginales: hacia una epistemología de la imagen para la descolonización”, Catalina Sánchez y Belisario Salazar recuperan una serie de categorías propuestas por la socióloga Silvia Rivera Cusicanqui y el Colectivx Ch'ixi y que consideran potentes para intervenir en la descolonización de los cuerpos y las disciplinas. Salazar y Sánchez reastrean también en otras tradiciones (Benjamin, Warburg y Didi-Huberman) concepciones sobre el tiempo y la memoria que interrumpen las de la lógica colonial. Describen una epistemología que se aleja de lo escriturario como fuente legítima del saber y que ancla en las imágenes-síntoma, así llamadas porque condensan una memoria involuntaria que es memoria de lo abigarrado (ch'ixi) y cuyo origen es el tinku (des-encuentro/combate) colonial. Señalan que disímiles memorias y tiempos circulan en las imágenes encarnadas por objetos, gestos, bailes y fiestas andinas, y que por ello muestran las contradicciones culturales que les son constitutivas.

Lara Sofía Benmergui en “El júbilo de la comunidad: imágenes soberanas, destrucción del lenguaje y experiencia del errante en “Era ya oscurecido” de Jaime Sáenz” explora la peculiar prosa poética del autor, también a partir de pensar el vínculo entre imagen y escritura. Didi-Huberman, Blanchot, Deleuze, Foucault, Nancy son el marco desde el que lee la apuesta poético-política de Sáenz: Se trata, según Benmergui, de la creación de una comunidad de *errantes* a través de un lenguaje que deviene musicalidad, ritmo, y que en ello se abre a ser imagen soberana (Nancy).

“Los rincones urbandinos de William Camacho. Imágenes, sensibilidades y escritura como modelo epistemológico” es el ensayo en el que Florencia Rossi inserta los cuentos de *El misterio del estido* (2009) de Camacho en una genealogía, junto a Viscarra y

² *Sujetos y voces en tensión. Perspectivas para pensar la narrativa boliviana del siglo XX y XXI*. Córdoba, ImprintICA. 2012.

Cárdenas, de contraliteraturas que ficcionalizan la experiencia en la ciudad de La Paz. Lo “urbandino”, noción del autor, es reapropiado por Rossi para dar cuenta de cómo esa experiencia no puede ser leída en términos dicotómicos. Lo andino y lo urbano emergen en una tensión irresuelta. En el habla migrante, el término “estido” condensa lo señalado: es lo roto, lo que es y lo que ha sido, es un término ch'ixi, nuevamente, y que sirve para deconstruir los estereotipos sobre esa experiencia paceña, de allí su potencia epistemológica.

Magdalena González Almada en “Aproximaciones en torno a los lugares del cuerpo en *Las camaleonas* de Giovanna Rivero” se ocupa de la constitución de las subjetividades femeninas en la novela de la escritora cruceña y las vincula con los procesos del Capitalismo Mundial Integrado descritos por Guattari y Rolnik (2013). Analiza el impacto que sobre el cuerpo tienen los mandatos económico-culturales y registra las dinámicas de resistencia y negociaciones que alrededor de este muestran los personajes femeninos. Camaleónicamente, los cuerpos son materialidades móviles que ajustan o resquebrajan los modelos del consumo. Desde lo público a lo más íntimo, González Almada focaliza en una protagonista en crisis frente a las políticas capitalísticas que la atraviesan y constituyen su corporalidad.

En el ensayo “Género Telepático: el juego como posibilidad literaria” Sofía Pellicci aborda la novela *Illimani púrpura* (2011) de Juan Pablo Piñeiro desde la perspectiva de los géneros literarios. El “género telepático”, inventado por el propio Piñeiro para referirse a su novela, irrumpe corroyendo al fantástico. Tiene, como particularidad, un carácter metacrítico. Vinculado al humor, desanda la experiencia literaria, escenifica sus supuestos, juega con la tradición (la vacilación todoroviana, la función-autor). Así, se produce un ida y vuelta entre crítica y ficción que desarticula la posición del lector. Lo involucra en una telepatía que lo comunicaría supuestamente con un autor que finalmente deviene paxp'aku, pura ilusión. La experiencia de esa ruptura es, según la investigadora, la clave del género.

En “Los extremos de la locura. *Norte* de Edmundo Paz Soldán”, María José Daona analiza el tratamiento del espacio en la novela del cochabambino desde la noción de heterotopía de Foucault. Heterotópicos son los espacios que cumplen una función, como pueden ser la cárcel, los psiquiátricos, las fronteras. La frontera norte, entre Latinoamérica y Estados Unidos, limita y permea el paso de sujetos que, en ese tránsito, son atravesados irremediamente por ella. Un personaje que cruza y termina siendo pintor en los psiquiátricos sin poder volver, otro que va y vuelve permanentemente porque asesina mujeres. Ambos borders, fronterizos, señalan las huellas que ese espacio liminal traza en las subjetividades de un mundo globalizado. La utopía de pertenencia, el terror de la ajenidad, la violencia, la fuga, hacen de estos personajes en tránsito un signo de la época.

Hina Ponce en “A dos latitudes: aproximaciones hacia la marginalidad” relea los vínculos literarios entre Argentina y Bolivia. Aunque de diferentes épocas, ve en la figura del aparapita recreado por Jaime Sáenz y en la del gaucho matrero por José Hernández una marginalidad que resiste a las lógicas “civilizatorias”. El primero es un personaje que habita en la periferia pacaña, come sobras, junta basura, trabaja cuando quiere y decide su propia muerte por borrachera. El segundo, negándose a ser absorbido por la matriz estatal, elige ser libre, aunque perseguido. Ninguno tiene carta de ciudadanía plena. Ambos desafían la estructura del capital, aunque *Martin Fierro* luego fuera reivindicada como épica nacional por la misma clase que persiguió al gaucherío. Sobreviven, argumenta Ponce, como figuras esenciales de un imaginario libertario.

“La lingüística matemática y lo aymara: algunos comentarios y cuestiones en torno a la lógica trivalente andina” es el último ensayo del libro y en el que Fátima Alonso revisa la propuesta de boliviano Guzmán de Rojas (1985) en torno a un tema poco explorado, la relación entre lógica, lenguaje y pensamiento en la lengua aymara. Si bien señala insuficiencias y contradicciones en la propuesta de Rojas, destaca la importancia de habilitar un espacio para este tipo de estudios en el ámbito académico.

A modo de cierre, el libro incluye una conferencia dada por el escritor Juan Pablo Piñeiro en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba en agosto de 2013. En “El país del silencio”, Piñeiro rinde homenaje al escritor chaqueño Jesús Urzagasti y repasa amorosamente su trayectoria biográfica y literaria. Anuda así con el hacer del Grupo de Estudios que propone lecturas cruzadas, intencionales, a contrapelo, tejiendo redes, hoy más que nunca, necesarias.

CIENFUEGOS, CAPITAL DEL MUNDO: EL GESTO DESTERRITORIALIZADOR DE *SENTADA EN SU VERDE LIMÓN*

Marcial Gala. *Sentada en su verde limón*. Buenos aires: Corregidor, 2017, 124 pp.

Julieta Kabalin Campos*

Este año, luego de la publicación de *La catedral de los negros* en 2015, con la edición de *Sentada en su verde limón*, Corregidor incorpora a su colección Archipiélago Caribe la segunda obra del escritor cubano Marcial Gala. Ambas forman parte de la trilogía *Cienfuegos, capital del mundo*, que se completa con la novela *Monasterio* (editada, en Cuba, por Ediciones Unión y, en España, por Atmósfera Literaria).

Sentada en su verde limón fue lanzada por primera vez en 2004 por Letras Cubanas y hoy, trece años después, tenemos la oportunidad de acceder a una nueva publicación gracias a la editorial argentina. La distancia temporal y espacial que nos separa de ese primer lanzamiento puede tener algo de azarosa, pero también podría pensarse como otro de los gestos desterritorializadores que la obra convoca.

El sugerente título de la tríada que incluye a *Sentada en su verde limón* es un buen punto de partida para pensar en esta problemática. Gala, al reivindicar como capital del mundo a Cienfuegos, propone un doble descentramiento. Por un lado, al interior de la isla, en relación a La Habana. Por el otro, en términos globales, al afirmar como centro de referencia mundial a una pequeña ciudad del Caribe. Este juego entre lo local y lo global es un posible hilo conductor para abordar estas novelas, donde temas de carácter universal (la violencia, la soledad, el racismo, la muerte son algunos de ellos) se entrecruzan con historias, tiempos, espacios, lenguajes y perspectivas concretas que no encontrarían posibilidad de existencia fuera del contexto cubano – aunque no necesariamente habanero.

En *Sentada en su verde limón*, particularmente, Cienfuegos es la ciudad donde se desarrolla la historia de tres personajes dispares unidos, paradójicamente, por un padecimiento común: la soledad. El narrador, Ricardo, un joven pintor; Kirenia Gonzalo, una muchacha de dieciocho años con aspiraciones de poeta, y Harris Sanzo, un decadente saxofonista de cincuenta y cinco años, son los protagonistas de los encuentros y desencuentros de esta historia acontecida durante el Periodo Especial de la ciudad cubana. Ante las miserias y dificultades que la novela deja entrever de la dura etapa del país caribeño durante los años noventa, la narración de Ricardo – así como las voces de Kirenia y Harris que intervienen en el relato para quebrar la monodía narrativa – se concentra sobre todo en la vida afectiva y sentimental de estos personajes.

Son personajes que viven al límite y en una búsqueda constante por el sentido de la vida. Las experiencias que comparten están atravesadas por el sexo, el alcohol y la marihuana; pero también en torno al arte, lo que por momentos parece ser lo único que los mantiene vivos (tanto material como espiritualmente). Es por medio del arte que cada uno de ellos logra establecer un vínculo con el mundo exterior, más allá de Cienfuegos y de los propios límites nacionales, pero también más allá de sí mismos.

Cuando Ricardo conoce a Kirenia en la biblioteca provincial, la recién egresada de la escuela media, tiene predilección por los autores cubanos contemporáneos; sin embargo,

* Licenciada en Letras Modernas. Actualmente realiza el doctorado en Letras con beca Conicet. Facultad de Filosofía y Humanidades – UNC. [julietakabalin@gmail.com]

sus preferencias cambian a lo largo de la novela: “ahora leía a los poetas franceses del siglo XIX” (24). Aunque la literatura parece ser, en un comienzo, el medio que Kirenia encuentra para traspasar fronteras espaciales y temporales de este mundo, ésta no será motivo suficiente para continuar viviendo. Kirenia, dejando indicios y señales de su trágico destino, irá abandonando, poco a poco, su existencia física. El cuerpo – capaz de experimentar los placeres físicos de este mundo – es abandonado dando lugar a otra forma de existencia. La muerte es la forma que Kirenia encuentra para traspasar alguna frontera, la manera de tomar la decisión de ser/hacer algo en este mundo, de combatir “la calma” (108) que es la vida.

Por su parte, la oportunidad de recorrer el mundo que le dio la música a Harris es vivida como su mayor frustración. Una carrera de alcance internacional que no le sirvió para abandonar su ciudad natal, donde él mismo terminó convirtiéndose en una atracción turística internacional: un muerto en vida, un fantasma más. Salir de la isla es una imposibilidad que va más allá de las oportunidades materiales que la vida le ofrece. Su vuelta luego de algunos años en Estados Unidos y su sentencia: “me dije, Harris, tu lugar está en Cubita la bella donde todo está roto y todo el mundo es un frustrado, así tu frustración no se echará a ver” (113) es la demostración del retorno como destino inevitable del viejo saxofonista.

Ricardo, el narrador de esta historia, a pesar de su cinismo y aparente frivolidad, con su relato nos permite conocer sus más profundos sentimientos y temores. Las posibilidades que su carrera le brindan para salir del país, ganar dinero, conocer mujeres y satisfacer sus vicios no alcanzan para darle sentido a su existencia. La historia que nos cuenta es también el relato de un aprendizaje o, mejor aún, de la comprensión de un deseo inalcanzable: “comprendí que había que irse de Cienfuegos, era necesario echar ancla en alguna otra parte pues la ciudad lo va asimilando a uno, convirtiéndolo en la nada” (121)

Sentada en su verde limón es una narrativa rápida pero intensa, que nos desafía a despojarnos de prejuicios y certezas. Con su novela, Gala nos propone mirar a Cuba con otros lentes, ingresando por un camino que sale del lugar común. La vida y las voces de tres personajes que crean una trama aparentemente acabada, el desarrollo de una historia puntual en un momento preciso de una pequeña ciudad cubana durante el Periodo Especial, es también el encuentro con la evidencia de la precariedad de nuestra existencia más allá de cualquier frontera. Cienfuegos puede ser también, aunque sea por un instante, el centro del mundo.

ARIELA SCHNIRMAJER. CIUDADES, RETAZOS ARDIENTES: LA CUESTIÓN SOCIAL EN LAS ESCENAS NORTEAMERICANAS DE JOSÉ MARTÍ. BUENOS AIRES: CORREGIDOR, 2017; 320 pp.; ISBN: 978-950-05-3142-9

Rocío B. Casares*



Fruto de una investigación de más de diez años, *Ciudades, retazos ardientes...* es un recorrido por la prosa periodística de José Martí, una prosa atravesada por viajes, experiencias y lecturas. El periplo martiano, que comienza con el destierro en España y que continúa con su paso por México, Venezuela, Guatemala y su(s) estadía(s) en Nueva York, confirma las palabras de Candide, el personaje de Voltaire: *il est certain qu'il faut voyager*. En España, Martí estudia Abogacía y Letras, entra en contacto con el krausismo y con la pintura de Francisco de Goya y Lucientes, aspecto fundamental en la escritura martiana. *Ciudades, retazos ardientes...* analiza la impronta que deja este contacto con la pintura de Goya en la mirada del cronista: Schnirmajer muestra como funciona la traducción efrástica que Martí realiza de los cuadros goyescos y que plasma en su *Cuaderno de apuntes* y como el cubano lleva el “manchón” de la pincelada goyesca a la crónica periodística (operación sugerida en forma de guiño en el “retazos” del título, que ya anticipa una íntima relación entre la escritura martiana y las representaciones visuales). Aún más relevante, la autora demuestra que es precisamente esta mediación pictórica la que emerge a la hora de representar la miseria en la gran urbe y la que acompaña la radicalización de la mirada martiana.

* Licenciada y Profesora en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Especialización en Literatura Argentina y Latinoamericana. E-mail: rocio_casares_b@hotmail.com

Su paso por México y Venezuela resulta también clave para entender la construcción de José Martí como intelectual y como cronista moderno. En esos viajes, Martí se adentra en la complejidad del mundo americano, en los conflictos sociales y en el periodismo; aprende a ganarse el pan encontrando un equilibrio entre complacer las demandas de los editores y satisfacer (y entretener) a los lectores, tratando de convencerlos al tiempo que intenta sortear la censura, aunque no siempre de forma exitosa. De hecho, vuelve a experimentar el destierro tan solo siete meses después de su llegada a Venezuela —donde comienza a escribir para *La Opinión Nacional*—.

Luego de tres capítulos acerca de este recorrido, y habiéndose detenido sobre algunas características y recursos estructurales de la prosa martiana (tal como su carácter pedagógico y argumentativo, su tono enfático y un estilo con marcas de la oratoria), comienza el núcleo duro del libro: la experiencia de Martí en Nueva York y su corresponsalía para *La Nación*. Para entender todas las aristas de la colaboración de Martí en el diario de Mitre, es necesario tener en mente el contexto inmediato argentino. Por un lado, Martí es consciente que la crónica es una mercancía, trata temas de especial interés para la Argentina de 1880 que abre sus puertas a la inmigración, y donde temas como el socialismo y el anarquismo comenzarán a adquirir particular interés en los años siguientes. Sobre todo, a través de sus *escenas*, Martí desea orientar políticas e incidir en la dirigencia, algo que lo diferencia de cronistas como Julián del Casal y Manuel Gutiérrez Nájera (que escriben mayormente para un público femenino) y de la crónica modernista en general, dada su preocupación por temas políticos —aunque es necesario mencionar que el libro contiene un interesante capítulo dedicado a las formas de narrar el ocio en la ciudad moderna—.

Los análisis más sobresalientes, sin embargo, son aquellos que reconstruyen el contexto textual y visual que hace a la mirada martiana y que resulta fundamental para comprender cabalmente las *Escenas norteamericanas*. Por el lado de los vínculos intertextuales (que incluyen escritores como Emerson, Longfellow y Whitman), la autora se detiene en un intertexto menos visitado, el de Mark Twain, detectando las técnicas de narrar y describir de Twain que son operativas en la escritura martiana, y que en lugar de contribuir a la comicidad Martí emplea para producir patetismo, especialmente al momento de representar la pobreza. En esta instancia comienzan a delinearse dos recursos fundamentales en las representaciones literarias de los sectores bajos: la lítote y el patetismo, en los que la autora también señala la fuerte impronta goyesca en la representación de las capas sociales populares y las mediaciones de las lecturas de Charles Dickens y Victor Hugo, donde los niños son el medio privilegiado para describir la miseria.

Mark Twain sirve también de introducción para comenzar a recomponer el contexto en el que Martí urde su escritura, que en el libro involucra tanto el panorama editorial de la prensa estadounidense y las características genéricas de la crónica norteamericana, así como el entramado político y económico. Este último es imprescindible en el rastreo de la evolución de la mirada martiana sobre la cuestión social. La década de 1880 es un momento de intensa concentración capitalista y de conformación de monopolios y *trusts*, registrándose simultáneamente numerosos conflictos obreros, algunos de los cuales Martí cubre en sus *escenas*. Al mismo tiempo, Martí es testigo de la alta participación electoral, aspecto encomiable de la democracia norteamericana pero que

—denuncia el cronista— desemboca en prácticas de clientelismo y patronazgo que corrompen el aparato partidario.

Schnirmajer se detiene en algunos intertextos cruciales para entender los conflictos entre capital y trabajo y el problema de la cuestión social: las caricaturas del semanario satírico *Puck*, la obra pionera del fotoperiodismo *How the other half lives*, de Jacobo Riis y el *best-seller* del economista Henry George, *Progress and Poverty*. Del discurso de Henry George provienen algunas posturas específicas de Martí, como la creencia en la necesidad de aplicar un impuesto sobre la tierra (previniendo la acumulación desmesurada de riqueza por su mera posesión) y la eliminación de la tarifa proteccionista (que políticos enarbolaban demagógicamente como tema de campaña pero que en última instancia no resultaba necesariamente beneficioso para los trabajadores). No solo coincide Martí con el radicalismo popular de Henry George sino que también emplea recursos georgistas, como el uso de la ironía para los ricos y el patetismo para los pobres. Así, algunos intertextos puntuales permiten calibrar las posiciones de Martí y precisar sus progresivos puntos de inflexión, en los cuales la autora rastrea los antecedentes, la transformación y la radicalización de su mirada.

La revista de sátira política *Puck* resulta de interés mayúsculo en el estudio de Schnirmajer, pues permite entender cómo se fraguan las representaciones del capital, el monopolio y los actores sociales involucrados. Más aún, la autora sostiene que la transformación del juicio martiano sobre los conflictos entre capital y trabajo entran en sintonía con los cambios en la representación caricaturesca de *Puck*. Así, la transformación de la mirada de Martí se explica tanto por su acercamiento a las posiciones de Henry George, por sucesos puntuales como el triunfo republicano de 1888 y por su percepción sobre el monopolio (en las que la mediación pictórica de estas caricaturas resulta reveladora y en donde vemos reaparecer la lítote y la hipérbole).

El interés especial de *Puck* también reside en que permite comprender hasta que punto las crónicas martianas están impregnadas por la experiencia del periodismo norteamericano. Esta experiencia abarca colaboraciones con textos para *The Sun* y *The Hour* —donde publica “Impressions of America (by a very fresh Spaniard)” analizada en el libro en relación a Mark Twain— o traducciones para la casa Appleton —como la del *best-seller* de Hugh Conway, *Called Back*— e inevitablemente influencia la escritura de Martí. El análisis de *Puck* que realiza Schnirmajer muestra la porosidad entre la prensa alta y baja en los escritos martianos y el predominio de lo visual en su escritura.

Al reponer tan vívidamente los elementos pictóricos constitutivos de la escritura martiana, al rastrear y restituir la genealogía gráfica que la permea, la autora permite volver sobre un concepto fundamental en los estudios martianos: el de sobreescritura. Como Julio Ramos afirma en *Desencuentros de la modernidad en América latina*, Martí sobreescribe los textos (a partir de la estilización de la noticia y del reportaje). Las observaciones de Schnirmajer sobre la mediación pictórica en la escritura de Martí y las operaciones efrásticas dejan entrever a un escritor que también sobreescribe las imágenes.

A diferencia de otros cronistas viajeros, la estadía de Martí en Nueva York surge a partir de sucesivos destierros. Martí no visita la ciudad, más bien la *habita*. Su mirada, así, se aleja del deslumbramiento del turista y se adentra en las profundidades de una sociedad norteamericana compleja, al tiempo que escudriña en las entrañas de su sistema democrático que, como todas las entrañas —diría Martí—, son feas. Al rastrear la evolución de las percepciones martianas sobre estas problemáticas, las *Escenas norteamericanas* son estudiadas como un corpus en movimiento y en estado de transformación, mostrando un Martí heteróclito. Anclado en Nueva York, la mirada de Martí sobre los Estados Unidos y sobre la modernidad se profundiza. Su desencanto con el proceso democrático norteamericano es la otra cara de la madurez de su percepción política, la cual se desarrolla en un contacto insoslayable con la prensa periódica y la experiencia del día a día en las vicisitudes de la política norteamericana (en la que deja de ser un “very fresh Spaniard”). Efectivamente, *il est certain qu'il faut voyager*; y podría agregarse: *mais il est aussi certain qu'il faut rester*.

RECIAL Año VIII, Nº 12

RECIAL

noviembre 2017 Córdoba, Argentina

Artículos de temática libre

EL LIBRO COMO UN PUEBLO FANTASMA.

MARIO BELLATIN

Carmen Perilli*

Mario Bellatin trabaja sus textos como una “caja portátil”, que contiene relatos propios o ajenos. *El libro uruguayo de los muertos* recoge partes de sus libros anteriores y los continúa. El título habla de un viaje a través de la vida y la escritura que presenta un catálogo de modos de la muerte y el morir. El libro se presenta como un pueblo de fantasmas donde adivinamos los trazos de "rincones de los muertos" tanto reales como imaginarios.

Palabras clave: Bellatin Literatura, Muerte, Fantasmas, Viaje

The book as a town of ghosts

Mario Bellatin

Mario Bellatin shapes his texts as a "portable box" containing other narrations, his own or others'. *El libro uruguayo de los muertos* borrows parts of his former books and extends them. The title already speaks of a voyage through life and writing that grows into a catalogue of modes of death and dying. The book embodies a town of ghosts suggesting outlines of "corners of the dead", both real and imaginary.

Key Words: Dead, Literature, Ghosts, Bellatin

* Carmen Perilli. Dra. en Letras. UNT-CONICET. Mail: carmenperilli@gmail.com
Recibido 09/08/2017. Aceptado 10/10/2017.

En mitad de la vida sucede que llega la muerte/
a tomarle medidas a la persona. Esta visita/
se olvida y la vida continúa,
Pero el traje/ se va cosiendo en silencio.
Tomás Tranströmer, "Para vivos y muertos"

Qué clase de espanto ha sido capaz de
elaborar una escritura semejante?
(Mario Bellatin, *Disecado*)

Mario Bellatin trabaja cada texto a la manera de la "caja portátil" o libro -maleta de Marcel Duchamp². Los componentes del artefacto se mantienen autónomos y arman una suerte de muestrario. Ese espacio/ texto está conformado por espacios otros que se reproducen espejándose mutuamente. Podemos considerar la totalidad de la obra como un gran Archivo, una maquinaria donde el centro está ocupado por el Autor

Atravesada por cuadernos de bitácora, explícitos o implícitos, la escritura cuestiona la relación original/ copia, a través de la multiplicación de personajes, situaciones, relatos³. Bellatin reconoce que busca en buena parte de sus libros "hacer consciente la manera de armarlos. Quise ver aparecer una serie de objetos y situaciones que fueran encontrando, durante el proceso de creación, sus propias reglas de juego" (2004: 115). Su poética se vincula al neobarroco en esos continuos espejeos de una literatura que se alimenta a sí misma manteniendo el movimiento⁴. Se advierte en su obra lo que Graciela Speranza llama el *efecto Duchamp*⁵ ese mirar de otro modo la literatura empleando la reproducción como alternativa creativa, apostando al *fuera de campo* y al giro conceptual. En una conferencia en Monterrey llamó la atención sobre los libros como espacios religiosos, campos oscuros con reglas propias, donde la lectura opera como creación. Son objetos que obedecen sólo a sí mismos, ceñidos a una estructura. La escritura prolifera en tratados, listas, reglamentos, códigos, costumbres, tradiciones, etc.

Las historias se repiten con mudas y cruces y este juego desconcertante impide toda estabilidad. Sus fábulas se recortan sobre mundos y relatos otros, incorporan diversos pre-textos y se convierten en pre-textos de relatos por venir: *Efecto invernadero* del cuaderno de ejercicios de Antonio y de la poesía de Cesar Moro; *Poeta ciego* de uno de los escritos del *Cuadernillo de las Cosas Difíciles de Explicar*; *Damas Chinas* de un

² Duchamp, a partir de 1936 fabrica una especie de «museo portátil», una caja-maleta con la reproducción en miniatura de lo que considera lo más relevante de su obra. Los libros-maletas son condensados como si fueran muestrarios y los textos que los componen son breves.

³ "La intención inicial es que cada capítulo pueda leerse por separado, como si de la contemplación de una flor se tratara" (Bellatin, 2004: 13).

⁴ Un barroco que, como señala Severo Sarduy "Consiste en obliterar el significante de un significado dado, pero no reemplazándolo por otro, por distante que éste se encuentre del primero, sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura -que llamaríamos radial- podemos inferirlo" (1972:170).

⁵ "El efecto tiene algo de pase de magia que abre el arco del proceso creativo hasta alcanzar al espectador, perturbado por la identidad real y a la vez falsa de la obra resultante; la réplica o la intervención, instancias de 'representación' y de 'retardo', lo obligan a detenerse frente a la obra y reconsiderarla" (Speranza, 2006: 81).

consultorio y también, de una historia contada por un niño en el consultorio; *El jardín de la señora Murakami*, de una supuesta traducción; *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, de una frase anónima del siglo XIII, de un poema de Quevedo y de un cuento de Akutagawa; *Perros héroes* del libro de perros de la infancia; *Flores*, del diario de un Premio Nobel de Física, de una antigua técnica sumeria y de una canción de Chico Buarque, etc.

El narrador es lector, traductor, investigador, fotógrafo, biógrafo, etc. Toda la obra puede ser leída como un tratado sobre la literatura que se reescribe en la tensión entre lenguaje y silencio, como devenir entre espacios, un “murmurar vacíos”, como afirma Bellatin en su artículo sobre Yasunari Kawabata. La literatura puede anidar en ese intersticio entre palabra y silencio:

Está escrita y, sin embargo, valen tanto las palabras como los espacios blancos entre ellas. Los gritos terminan, los silencios se extienden. La literatura, libre de discursos, abraza el abismo. Se escribe para expresar lo menos. Se mira el mundo para acotar su ruido, no para retratarlo. Se hace literatura para extinguirla, no para prolongarla. No obstante, la literatura nunca muere (Bellatin, 2008: 1).

En *Salón de belleza*⁶ el lugar destinado a la producción de hermosura artificial y efímera se convierte en depósito de muertos vivos, un "moridero" a donde se arrojan individuos desahuciados, “no vivos - no muertos”, condenados a descomponerse con lentitud, en el límite entre humano y animal. La pecera se transforma en espejo del texto, relato especular, metáfora de la escritura. El libro se encuentra "construido como un relato cerrado en sí mismo"(Bellatin, 1999: 59; "En el lugar hermético donde transcurre el libro, obediente sólo a las leyes que el mismo texto propone" (Bellatin, 1999: 59). La repetición es obsesiva y su letanía convierte: “La escritura como una suerte de moridero similar al que aparece el libro" (Bellatin, 1999: 63).

Los narradores personajes recorren todo tipo de espacios; recorren lugares próximos o lejanos; reales o imaginarios. Los espacios privilegiados son ámbitos de disciplina y castigo, de enfermedad y muerte - hospitales, asilos, orfanatos, consultorios, salones - vinculados al cuerpo, el desvalimiento, la enfermedad y la muerte, también lugares de purificación. Una fortificada Ciudadela la residencia de los enfermos de SIDA, es un lugar donde todos quieren entrar; la siniestra casilla de un ciego en el metro que se convierte en refugio al que acude el escritor atormentado. Cruzar fronteras puede ser peligroso ya que el equilibrio podría no restañarse. Para Isabel Quintana “Bellatin configura una poética literaria que no rehuye de la política y la historia, sino que la escenifica en sus aristas más monstruosas (2009: 490)”.

La acción puede transcurrir en un espacio cerrado, como una pieza que representa el universo, un orden violento y represivo. En *Perros Héroes* el hombre inválido en el cuarto, administra la crianza de los perros Belga Malinois se erige sobre las habitaciones donde la madre y la hermana junto con el criado están esclavizadas en el trabajo. No es casual que en esa habitación esté el mapa de América Latina, el mapa donde se marcan los sitios de crianza de los salvajes animales. El mapa es la ventana ciega de un lugar

⁶ Paola Cortés Roca señala la coincidencia entre el nombre de la obra de Bellatin y el cuadro de Frida Kahlo.

que no se puede avizorar. Los fragmentos invitan al lector a imaginar un más allá de la representación en la que texto y mapa se superponen.

Bellatin deja que sea el lector, componiendo las piezas de su artefacto sintético, quien reponga la geografía de *Perros Héroes*. En el mapa de México sembrado de entrenadores de perros custodios, que es y no es el mapa de América Latina. El autor "concibió una cartografía más imprecisa pero más certera de la violencia y la miseria endémica del continente (Speranza, 2012: 71).

Las geografías alejadas como en el caso de un Oriente se alojan también en las sinagogas o se vislumbra en el desierto mexicano. Una gran parte de la obra del escritor se vincula a culturas fuertemente codificadas como Japón o los países islámicos, o judíos. Hay que tener en cuenta el papel que el escritor, formado en la teología- otorga a la religión ya que la palabra canon no es ajena a la literatura: el arte no existe sin reglas y rituales, al igual que las religiones.

A pesar de que Bellatin desdeña hablar de literatura latinoamericana; pero la referencia al imaginario latinoamericano se inscribe en los lugares de cultura geografías: México, Perú, Cuba, así como en los lugares de tránsito - Uruguay, Buenos Aires. La escritura se desenvuelve como viaje, se desplaza entre textos y géneros. También el narrador personaje se mueve tanto en ámbitos cerrados y abiertos. En la Ciudad de México - su lugar de elección- encuentra una condensación de mundos en un solo espacio como la Academia de Música o el Bosque de la Universidad Nacional.

Las fotografías pueden leerse como un intratexto que abre otro espacio tan oscuro como el de la escritura. "la palabra hecha imagen en su negativo, en su alma" (Bellatin, 2012: 21); "Pretendo, mirando las imágenes, incluir lo escrito. Armar primero una suerte de itinerario. A la manera de un texto de viaje que lamentablemente va a tener que ver con la existencia de una carretera" (Bellatin, 2012: 148).

El autor elige el distanciamiento, se coloca a sí mismo detrás de un gran vidrio, para narrar la historia con una suerte de mirada clínica. Actúa como una cámara de fotos, más apropiadamente como la cámara de su infancia de fotos borrosas, de contornos poco nítidos, difíciles de revelar⁷. Pueden considerarse una dimensión otra del texto. Bellatin reflexiona todo el tiempo sobre la relación entre la fotografía y la literatura.

El libro uruguayo de los muertos continúa y recoge, de modo fragmentario, gran parte de otros libros. Desde el título nos remite al *Libro tibetano de los muertos*⁸, donde se habla del Bardo, estado intermedio en el que, según el budismo tibetano, el difunto permanece durante 49 días antes de reencarnar o acceder al Nirvana. Este libro puede leerse al enfermo para prepararlo, es un lugar intermedio donde el alma es puesta a prueba.

El viaje por la propia escritura es, al mismo tiempo, un recorrido por diversos lugares donde se catalogan distintos modos de trabajar con la muerte y el morir. También es un viaje por la historia de vida y la literatura del autor. Refiriéndose al *Tratado de la Unicidad* de Ibn al-Rabin-"Este libro es temible y se convierte, además, el mismo en

⁷ En ese espacio intervenido de su escritura se encuentran, por su condición indecible, la anormalidad física, la sexualidad, la religiosidad, el bestiario o los otros de sí mismo, los fantasmas, las *personas* de Bellatin, escritor, personaje, artista. La escritura se afirma como gesto y afecto que abren espacios de sentido anómalo en la ficción contemporánea de América Latina (Jasinski, 2015: 4).

⁸ *El Bardo Thodol, Libro Tibetano de los Muertos (Liberación mediante la Audición en el Plano posterior a la Muerte)*, es una guía de instrucciones para los fallecidos y los moribundos, en virtud de que se considera que la muerte dura 49 días, después de los cuales sobreviene un renacimiento en el ciclo del renacimiento. Según la tradición, el libro fue escrito por Padmasambhava, el fundador del lamaísmo tibetano, en el siglo VIII.

uno solo. Es decir, libro y autor se funden en una nada que al mismo tiempo se presenta como totalidad” (Bellatin, 2012: 27).

El autor elige el epistolario, a modo de mono-diálogo en el que apenas inferimos las respuestas del destinatario. El relato implica un lector competente y amante, residente en una universidad norteamericana. Ese destinatario, siempre distante, sólo aparece en tanto cita, con escasas referencias a experiencias comunes. Es un estudioso de la obra de Bellatin, un lector avezado en el funcionamiento de la obra al que el autor envía manuscritos y reflexiones sobre su poética, incluso manuscritos. Un lector ideal, que a veces obra como traductor, al que se provee de claves de lectura y que aleja la figura de un público.

El libro, uno de los más voluminosos del autor, funciona como una libreta de notas donde reflexiona sobre su vida y su literatura. El subtítulo es sugerente: *Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*. Hay distintas formas de vicios: la obsesión por el cuerpo y las enfermedades, la colección de perros y la insistencia en la escritura y la fotografía; la manía de las listas.

Bellatin/ narrador escenifica lo que escribe, cómo escribe, cómo publica, cómo saca fotografías, con qué lo hace, cómo traducen sus textos. El autor parece seguir el mandato de Salvador Elizondo “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo. Me recuerdo escribiéndome y también viéndome que escribía... (2012: 9)”. Se refiere a sus vínculos con la Escuela Dinámica de Escritores, a las exposiciones, a las performances. En el libro se refiere a cuatro libros que está armando: *Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*; *Las dos Fridas*; *La historia de Mishima* y *Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto*.

Muchos personajes son "difuntos que no se terminan de ir"; entidades fantasmagóricas, que recuerda los mundos de Juan Rulfo. Una relación subyacente tiende puentes entre Ayacucho “el rincón de los muertos” y Ciudad Juárez. El narrador se embarca en la búsqueda del fantasma de una muerta viva, un viaje que es búsqueda de formas, en una persecución que también es la del sí mismo en el otro. La muerte es una preocupación constante que une a sus creencias sufís. Postula que existen "Sitios que hacen evidente la idea de que nadie muere. Que se viven realidades paralelas. México es un buen lugar para comprobarlo (Bellatin, 2012: 176)"

La ciudad de México está diseñada como “una serie de poblados superpuestos” (Bellatin, 2012: 30). Las ruinas acechan por todas partes, ruinas de otros tiempos que se resisten a abandonar el espacio, "repletas de habitantes invisibilizados, voces ocultas almacenadas donde una pirámide de ciegos puede vivir debajo de la tierra" (Bellatin, 2012: 31). En México la muerte y la violencia están en todas partes. “Para que puedas darte una idea de este territorio en las circunstancias actuales imagina una carretera moderna, provista de puentes y señalizaciones, sembrada de cuerpos muertos bajo la luz de la tarde” (Bellatin, 2012: 33). El territorio anónimo del horror se ha apoderado tanto de la ciudad como de la nación. Bajo su propia casa hay un esqueleto, por ello los mexicanos se encuentran obligados a “convivir con la sutil línea de vida y muerte en la que los bordes quedan difusos” (Bellatin, 2012: 34). Un mundo donde el rito de la Santa Muerte se vuelve cotidiano y aparecen cientos de fosas clandestinas. Donde no sólo asombra la cantidad de víctimas sino la crueldad. En Ciudad Juárez se encuentra con el "muro fronterizo tapizado con las cruces de los muertos que fallaron al momento de cruzar" (Bellatin, 2012: 249).

La novela familiar tiene una fuerte presencia en las autoficciones dispersas en su obra. El artista construye un linaje siniestro: un padre violento, una madre inclemente, hermanos retrasados o disminuidos, abuelos fascistas de origen veneciano, admiradores de Benito Mussolini, transformados en opresores de sus sirvientes indios en el Perú. Todos ellos enfrentan al niño sin brazo casi ferozmente. Este mito familiar, casi un cuento de hadas, contiene todos los elementos de los relatos de infancia.

La infancia del niño atormentado e incomprendido se presenta como el origen de la afición por escritura y la fotografía, al mismo tiempo que el lugar de los fantasmas del que se huye. La referencia a Arguedas resulta interesante porque la vinculación entre el narrador y el abuelo, el narrador y el padre recuerda al inicio de *Los ríos profundos*. Como en la tragedia griega el equilibrio parece restaurarse en los últimos días del abuelo a quien, debido a la enfermedad, le van amputando los miembros, en un movimiento inverso al del niño que nació sin brazo." ese abuelo otrora fuerte y aventurero una suerte de espejo. Era como si sólo en ese momento nos reconociéramos como familia" (Bellatin, 2012: 129).

La fábula de aprendizaje se completa con la escuela donde se rechaza al niño raro. Los perros son sus salvadores. El abuelo con sus mutilaciones finales se transforma en otro de los dobles del personaje que sufre la mutilación al final de su vida- "en cada foto mi abuelo aparecía con un nuevo miembro faltante en su cuerpo" (Bellatin, 2012: 128). En una escena digna de las ficciones infantiles de Federico Fellini el abuelo se arriesga a manejar una moto, aunque haya perdido la mano, la Vespa que el nieto guarda como herencia. "La presencia constante del no amor como tributo al no dinero de mi padre" (Bellatin, 2012: 242). Al mismo tiempo reflexiona sobre "las barbaridades" que escribe sobre su familia.

Una suerte de momento genésico es el libro fantasma, el libro de los perros, un primer intento de escritura con el que busca sustituir sus carencias siendo niño, su primer y censurado intento de escritura, al que los padres impusieron reemplazar con la fotografía.

El viaje lo lleva a encontrar mundos paralelos, en espacios y tiempos desdoblados. El mundo familiar encuentra su doble en la comunidad véneta situada en el trayecto a Oaxaca, una comunidad cerrada, con reglas duras, construida alrededor del cementerio. Si el autor viaja en búsqueda de una muerta viva también debe acompañar a una mujer extranjera de Seattle que viaja a Perú todos los años a desenterrar a su marido en la cumbre de la montaña del pueblo andino de Ollantaytambo.

La auto-ficción, donde se destaca la figura luminosa del hijo, apela a otras historias de artistas: Desde Franz Kafka hasta Iván Thays; desde Mishima hasta el padre del niño derviche. En el centro de toda biografía siempre está el vacío, una suerte de indefinición. La escritura es un extraño exilio. La melancolía que surge de la falta, que se vive como de-forma. Esta distorsión abarca los lazos familiares ya que las filiaciones encierran traiciones, de-formaciones.

Una de las historias centrales del libro es la búsqueda de Frida Kahlo- cuyo nombre se escribe con las mismas iniciales que Franz Kafka, otro escritor obsesionado por la desaparición de su cuerpo y su escritura. Como Bellatin, el origen de Frida es extranjero- su padre era alemán. Como Bellatin tiene un cuerpo mutilado y doliente. La existencia de dobles artificiales puede ser terapéutica o mágica. Los muñecos de *playmobil* en la singular terapia espiritual o los muñecos del malecón de La Habana duplicados en los muñecos de las montañas todas presencias fantasmales. Por añadidura el muñeco de la tapa del libro- la única fotografía- es un muñeco del escritorio.

El relato *Las dos Fridas*⁹ -aquí enunciado como *Tratado sobre Frida Kahlo*- se teje a partir de *El baño de Frida* una obra a dos manos realizada con la fotógrafa Gabriela Iturbide cuando la albacea de Diego Rivera, encarga a Iturbide un libro de fotografías sobre el último reducto secreto de Frida que se abre al público¹⁰. Iturbide monta una serie de fotografías que van acompañadas por el texto *Demerol, sin fecha de caducidad* de Bellatin, como de reverso. El autor expresa sus dudas sobre la obra: “Es un libro falso. Aunque de vez en cuando, introduzca en la narración mis propios asuntos. Lo siento deshonesto, principalmente porque no viene de la nada ni va a la nada, pero a una nada ajena y no propia, eso es lo peor” (Bellatin, 2012: 52).

El narrador usa distintos instrumentos “Para mirar con tranquilidad los fantasmas, los tiempos paralelos, los vivos y los muertos comiendo de un mismo plato de arroz” (Bellatin, 2012: 10). Los fantasmas vagan por la ciudad, se acercan al escritorio, aúllan debajo de la academia, lo asedian en los subterráneos. Los ruidos extraños abundan “las veces que, a pocos metros, en mi mesa de trabajo, percibo a los vivos a los muertos comiendo de un mismo plato de arroz” (Bellatin, 2012: 48). Los libros fantasmas son “aquellos que aparecen en forma paralela a la edición original” (Bellatin, 2012: 50).

El viaje a Oaxaca en busca de la muerta viva que construye mortajas, una campesina que es y no es Frida; el viaje por la ciudad de México donde se encuentran enterradas otras ciudades; el viaje a Cuba con Sergio Pitol en el presente que incluye otros relatos de su vida en la isla en el pasado donde aparecen Bellatin y sus dobles. En la sesión de reconstrucción mística es testigo de su propia muerte. “Existe, pese a las circunstancias, un no tiempo, un no estar, la aparición de caminos que muestran un claroscuro particular” (Bellatin, 2012: 4). Las fotos son un instrumento para “apreciar de manera directa lo irreal en que estamos atrapados. Para mirar con tranquilidad los fantasmas, los tiempos paralelos, los vivos y los muertos...” (Bellatin, 2012: 10).

Bellatin es un coleccionista de animales y de objetos, un amante de los catálogos. Reúne objetos significativos desde la moto heredada del abuelo hasta una caja de galletas con fotografías. Los perros son figuras omnipresentes, una suerte de familiares o nahuales, caracterizados por su diversidad. Desde los maltratados perros de la infancia que lo defienden de los compañeros de la escuela hasta los perros que acoge en su casa y que lo obligan a la esforzada tarea de cuidarlos.

Sus viajes están relacionados con tareas: el encuentro con el poeta náhuatl; la presentación de Sergio Pitol; el trabajo con el artista y fotógrafo indígena, Alejandro Gómez Tuddo; un encuentro en Buenos Aires. Esos movimientos implican saltos temporales y espaciales, incluso saltos entre textos.

De esa forma, imaginando que una obra nunca acaba de ser porque no es más que una suerte de remembranza, me parece que voy a ir recorriendo mis propios libros. Buscaré en el cerebro y en el corazón, que transiten sólo a través del ojo que mira el instante. En una suerte de forma en espera, a la cual sólo yo puedo darle cierta forma (Bellatin, 2012: 21).

Uno de los hilos más importantes del libro se tiende a partir de la narración del sueño místico del niño en la *tekia* que encierra la historia de una familia de toreros enanos, dobles de su propia familia. Entre los personajes está el Coleccionista. El padre “un

⁹ El nombre alude al cuadro “Las dos Fridas” de Kahlo, un curioso autorretrato de la pintora.

¹⁰ Ver Paola Cortés Rocca “La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *El baño de Frida Kahlo*”.

escritor de cierto prestigio” tiene muchas de las notas de Bellatin. Realiza un viaje para “observar la instalación de una serie de muñecos que, en aquella península, se estaban colocando cerca del mar” (Bellatin, 2012: 74). Cuando despierta le informa sobre una serie de muñecos “cuya misión era demostrar que en la península las reglas de conducta eran ahora diferentes” (Bellatin, 2012: 76). El niño derviche (que es y no es el hijo Tadeo) sueña con el Coleccionista y su padre. En ese contexto aparece el hospital donde debe desintoxicarse. El padre, imagina una narración sobre una rata y un supuesto cuidador de ratas. En medio de toda la confusión, como respuesta al aviso, “se recibieron algunas llamadas. Extrañamente, las primeras provinieron todas del Uruguay, de Montevideo” (Bellatin, 2012: 84). “Las ayudantes-las niñas de la casa- sin embargo, le dicen que más bien parece un libro uruguayo antes que japonés... *El libro uruguayo de los muertos*, repitieron aquellas muchachas denominadas como las niñas de la casa” (Bellatin, 2012: 86) La planta en el frasco de mayonesa, es otro juego como el de la rata. Experimentos con la vida que devienen en muerte y destrucción.

La historia de Frida Kahlo se torna la historia de una misteriosa mujer de Oaxaca, la Frida viva. Como si el paso del tiempo le permitiera desnaturalizar el mito transformado en mercancía: "la mujer de la imagen se encontraba con vida. Se trataba de alguien que habitaba en un alejado poblado y poseía un pequeño puesto de mercado" (Bellatin, 2012: 98).

Casi como una parodia del nacionalismo mexicana esa Frida viva después de su muerte vive en el interior de México. El autor busca "hacer la biografía de una persona viva antes que de una persona muerta" (Bellatin, 2012: 101). No sólo se trata de narrar la historia sino de ilustrar la búsqueda, registrar el trayecto con la cámara de la infancia con la que formar "una realidad fantasma. Un espacio donde las normas eran otras" (Bellatin, 2012: 102).

El objetivo es captar a la verdadera Frida, encontrar los límites entre lo impostado y lo real, más allá de los "climas del alma. En el centro de toda biografía siempre está el vacío, la ausencia, en última instancia el Fantasma."Estoy seguro que esa sensación de habitar al mismo tiempo una serie de mundos es la que me va a permitir escribir la biografía de una mujer que para algunos está muerta y viva para otros (Bellatin, 2012: 104).

Presenta el recorrido como búsqueda con advertencias e impedimentos. "No era una Frida Kahlo corporal. Parecía más bien un fantasma que continuaba viva después de cincuenta años"(Bellatin, 2012: 147); "Era como si una ráfaga de viento se estuviera llevando constantemente lo corpóreo y quedara sólo el vacío como testimonio de su presencia" (Bellatin, 2012: 147). La mujer está tejiendo su mortaja, no le habla directamente. Como la Kahlo verdadera lo hace a través de otras. "Una mortaja que no fuera una mortaja. Que se deshiciera a medida que su piel se desvanecía" (Bellatin, 2012: 118). La muerte aparece relacionada con la resurrección de la carne. Si la Frida de Coyoacán escogió ser incinerada, la Frida de Oaxaca quiere volver. Quizá conservarse como un pergamino, de ahí la necesidad de una mortaja y de una máscara. Bellatin también quiere que le hagan su mortaja, de alguna manera la escritura es una mortaja a través de las cuales vuelven los muertos

Si como afirma Jacques Rancière la literatura es "un nuevo régimen de identificación del arte de escribir...una cierta forma de reparto de lo sensible que define el mundo que habitamos" (2011: 29), la poética de Bellatin busca nuevas maneras de ligar lo decible y lo visible, las palabras y las cosas. Hay una ruptura de un orden de relaciones, se propone otro régimen de significación. *El libro uruguayo de los muertos* es "una suerte

de pueblo fantasma, congelado dentro de las características particulares de sus propios habitantes. Unos seres desconcertados que no son otros que las palabras (Bellatin, 2012: 231).

La estructura que sostiene el texto se comporta como una partitura, y plantea nuevas condiciones de lectura. Se trata de dinamitar la referencialidad, señalar la debilidad de sus contornos, ceñirla exclusivamente a sus propias reglas. En ese movimiento Mario Bellatin agrega una nueva versión del pueblo de fantasmas, el libro de fantasmas y convierte a la literatura en "una potente máquina de automatización y re-poetización de la vida" (Rancière, 2011: 53).

Bibliografía

- Bellatin, Mario (1999) *Salón de belleza*. Tusquets- Sudamericana, México.
- (2003) *Perros héroes*. Interzona, Buenos Aires.
- (2004) *Underwood Portátil. Modelo 1915*", *Fractal n° 32*, enero-marzo, 2004, año VIII, volumen IX, pp. 103-140.
- (2008) "Kawabata, el abrazo del abismo", Diario *La Nación*, Buenos Aires: Sábado 12 de abril de 2008.
- (2012) *El libro uruguayo de los muertos. Pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*. Sextopiso, México.
- Cortés Rocca, Paola (2013) "La insoportable levedad del yo. Iturbide y Bellatin en *El baño de Frida Kahlo*" *Filología*, 44.
- Elizondo, Salvador (1972) *El grafógrafo*. Joaquín Mortiz, México.
- Goldchluk, Graciela. (2000) "Mario Bellatin, un escritor de ficción". Entrevista. Disponible en <http://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/bellatin-un-escritor-de-ficcic3b3n.pdf>.
- Jasinski, Isabel (2015) "La ficción como cuerpo en *Disecado* de Mario Bellatin". *Orillas*, 4.
- Laddaga, Reinaldo (2007). *Espectáculos de realidad. Ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Beatriz Viterbo, Rosario, Argentina.
- Perilli, Carmen (2014) *Sombras de autor. La narrativa latinoamericana entre siglos. (1990-2010)*. Corregidor, Buenos Aires.
- Quesada Gómez, Catalina (2011) "Mutatis mutandis: de Severo Sarduy a Mario Bellatin" *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales* Número 17-18 primavera-otoño 2011.
- Quintana, Isabel (2009) "Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin" *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVI, núm. 227, abril-junio 2009.
- Rancière, Jacques (2011) *Política de la literatura*, Libros del zorzal, Buenos Aires.
- Sarduy, Severo (1972) "El barroco y el neobarroco" en *América Latina en su Literatura*, coord. César Fernández Moreno, SXXI, México.
- Speranza Graciela (2006) *Fuera de campo Literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Anagrama, Barcelona.
- (2012) *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Anagrama, Barcelona.

Vaggione, Alicia (2009) "Literatura/enfermedad: el cuerpo como desecho. Una lectura de *Salón de Belleza* de Mario Bellatin", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXV, Núm. 227, Abril-Junio 2009, 475-486.

LUIZ RUFFATO Y LA MODERNIDAD COMO INFIERNO

Miguel Alberto Koleff*

Resumen:

El ensayo toma -como eje central de reflexión- la idea de modernidad asociada a la de infierno, a partir del presupuesto benjaminiano que da testimonio de esta síntesis. Construido en cinco bloques de reflexión, después de un esbozo introductorio en el tema, revisa las nociones de dispositivo y paradigma para detenerse en los aportes de la novela a los fines de una discusión social y política contextualizada en los últimos quince años, en los apartados III y IV. En el lugar de la conclusión, una breve referencia a la pentalogía «Infierno Provisorio» cierra la apuesta crítica.

Palabras clave: Dispositivo - Infierno – Modernidad – Proletariado – Paradigma.

Abstract:

The essay's central axis of reflection is the idea of modernity associated with that of hell, employing for that Benjaminian categories. The reflection on the subject is divided in five sections: after a brief introduction, there is a revision of the concepts of *dispositif* and paradigm, then in sections II and III the analysis moves on to the contributions of the novel to a social and political discussion on the subject as it has developed in the last fifteen years. In place of the conclusion, a brief reference to the pentalogy "Infierno Provisorio" closes the critical proposal of this essay.

Keywords: *Dispositif* - Hell - Modernity - Proletariat - Paradigm.

* Doctor en Letras Modernas y Profesor Titular Regular de la Cátedra de Literaturas en Lengua Portuguesa de la Facultad de Lenguas, Universidad Nacional de Córdoba. miguelkoleff@gmail.com
Recibido 25/02/2017. Aceptado 05/05/2017.

La idea de Strindberg: el infierno
no es lo que tenemos
por delante, sino *esta vida aquí*
(Benjamin, Zentralpark, 2012, p. 276) [35]

El epígrafe que precede concentra una idea central en el corpus benjaminiano. Señala que la vida tal como es, sin una reforma estructural de base, puede homologarse al infierno. En este sentido, no hay que rastrear este territorio mítico después de la muerte como en los credos religiosos sino explicarlo por las irrealizaciones del presente en nuestros contextos inmediatos.

Benjamin coincide con la idea de Strindberg, pero necesita encontrarle una razón que la articule en un plano teórico. En 1939, y a pedido de Max Horkheimer que le busca un mecenas en Nueva York para sostenerlo económicamente, escribe el ensayo «París, capital del siglo XIX» (Benjamin, París, capital del siglo XIX. Una presentación (1939), 2012) que tiene la forma de un proyecto de investigación en curso. Se trata de la reescritura de un protocolo de 1935 presentado al Instituto de Frankfurt con el mismo título y para idénticos fines (Benjamin, 2012). Entre las dos versiones media el libro *La eternidad por los astros* de Auguste Blanqui (Blanqui, 2002) al que Benjamin accediera en 1937. Se trata de un texto que trabaja sobre una hipótesis radical en el plano astronómico que explica por paroxismo el funcionamiento del cosmos. Blanqui lleva a un plano esotérico las elaboraciones que ha podido construir sobre su experiencia revolucionaria en la Francia del siglo XIX como un modo de exorcizar su derrota, amparándola en una dimensión de eternidad. Para Benjamin, el resultado es una «fantasmagoría pavorosa» que interpreta la sociedad capitalista «como despiadada y sagaz crítica del ideal decimonónico de progreso continuo» (Forster, 2014: 296). En ese material, el filósofo alemán encuentra los elementos que necesita para exponer la idea que lo ocupa. Conforme su punto de vista, «la concepción del universo desarrollada por Blanqui en ese libro, y cuyos datos ha tomado de las ciencias naturales mecanicistas, se revela como una visión del infierno» (Benjamin, 2012: 351) en la que la humanidad comparece en calidad de condenada. Es precisamente esta constatación la que le permite homologar la figura escatológica de la tradición cristiana¹ con el estado de condenación permanente que viven los oprimidos de la historia, aquellos para quienes el estado de excepción es permanente.

La «modernidad» es la época del infierno. Las penas del infierno son lo novísimo que en cada momento hay en este terreno. No se trata de que ocurra «siempre otra vez lo mismo», y menos de que aquí se trate del eterno retorno. Se trata más bien de que la faz del mundo, precisamente en aquello que es lo novísimo, jamás de altera, de que esto novísimo permanece siendo de todo punto siempre lo mismo. Esto constituye la eternidad del infierno. Determinar la totalidad de los rasgos en los que se manifiesta la «modernidad» significaría exponer el infierno (Benjamin, 2007: 559) [S 1,5].

¹ «Podríamos llamarla teológica en tanto y en cuanto el infierno es un tema de la teología» (Benjamin, El libro de los Pasajes, 2007: 138) [D 5 a, 6].

Benjamin no sólo recupera semánticamente la palabra «infierno» como queda expuesto, sino que también retoma «la relación directa, estructural, entre culpa-castigo y eternidad», pero ahora teniendo como fondo a la sociedad capitalista del siglo XIX (Forster, 2014: 308)².

En la cita reproducida y que proviene del *Libro de los Pasajes* da un paso adelante porque –además de considerar cierta inmovilidad de las circunstancias- añade como dato que la novedad (el «cambio») es un fraude engendrado por la misma reiteración. El rasgo más característico del «hallazgo Blanqui» radica precisamente en esto, en la asociación tejida entre infierno y modernidad a partir del tema de la repetición y de la falsedad de lo nuevo (Forster, 2014: 304).

No hay que extrañarse mucho de que sea esta intuición la que retoma el escritor brasileño Luiz Ruffato con la novela *Eles eram muitos cavalos* publicada en 2001 y la saga *Inferno Provisório* escrita entre 2008 y 2011. A partir de una base declaradamente benjaminiana, el autor opera sobre esta construcción de *la modernidad como infierno* considerando que, para los pobres de todos los tiempos, esos márgenes no han sido rebasados. Si las clases sociales más favorecidas pueden aludir a una suerte de posmodernidad en sus trazas de sociabilidad política, para las clases bajas, el «estado de excepción es en verdad la regla» (Benjamin, 2009) [Tesis VIII] y el instrumental heurístico de Benjamin, todavía acertado y valedero.

La construcción ficcional de Luiz Ruffato a través de los seis textos³ que componen su proyecto narrativo, se detiene en esta idea de que *la repetición de lo mismo se ofrece como novedad para asegurar la perpetuidad de la opresión*. Es la lógica del capitalismo que –bajo las formas de un neoliberalismo aggiornato al siglo XXI- posterga la liberación siempre anunciada, sustituyéndola con tecnologías compensadoras. Entrar en ese núcleo crítico es la tarea que Luiz Ruffato pretende continuar un siglo después de Benjamin, ahondando en las mismas coordenadas de sus escritos. Que esto sea posible todavía es un síntoma palpable de la visión infernal atisbada por el pensador alemán en los años 30.

El ensayo que aquí se presenta intenta diseñar el territorio del «infierno» en la obra de Ruffato según la inspiración benjaminiana de la que se ha dado cuenta. Se intenta mostrar cómo esta fantasmagoría capitalista que hace de lo nuevo viejo y de lo viejo nuevo, «rueda sin fin alimentada por los sueños alucinados del progreso que no representan otra cosa que la repetición permanente de la opresión» (Forster, 2014: 298).

Luiz Ruffato es uno de los escritores imprescindibles del corpus de la actual literatura brasileña por el posicionamiento político que su escritura revela. La estrecha vinculación de su obra con los presupuestos teóricos de Walter Benjamin permite encarar una reflexión «situada» de cara a los procesos sociales y políticos llevados a cabo en los últimos años por la gestión política de Brasil en consonancia con los

² Para Susan Buck-Morss, «determinar la totalidad de los rasgos en los que esta «modernidad» imprime su huella significaría representar el infierno (Buck-Morss, 2001: 113).

³ *Eles eram muitos cavalos* es –según el propio autor- «uma radicalização da forma que procurava para o *Inferno Provisório*» (Ribas Hauck, 2013: 11).

procesos latinoamericanos articulados en el proyecto de la «patria grande». Las reflexiones que siguen se amparan en esta perspectiva.

II

Que la arquitectura constructiva del volumen de 2001 y de la saga escrita entre los años 2005 y 2011 tejan *–in absentia–* la imagen del infierno según las consideraciones benjaminianas formuladas en el primer apartado no deja de ser perturbador. No se trata *–en sentido estricto–* de una imagen figurativa de corte impresionista cuanto de una «figura epistemológica», o mejor todavía, una «figura de tecnología política», en términos de Foucault y Agamben (Agamben, 2009: 23). Para acceder al infierno ruffatiano es preciso reconocer las instantáneas de inequidad que se exponen y entender que esa desazón no es resultado de la voluntad divina, sino de condiciones productivas que dibujan la desigualdad social en forma irreconciliable. Y esto es lo que pretendemos en este trabajo.

Antes de ir al foco de la cuestión conviene *–sin embargo–* efectuar algunas reflexiones previas. Un rasgo compositivo que se observa de manera indiscutible en *Eles eran muitos cavalos* y que puede servir también para la pentalogía, aunque en su resolución intervengan otros factores, es la prescindencia del ordenamiento cronológico como línea directriz de la trama. Si bien el punto de partida de la novela está dado por una datación puntual que corresponde al día 9 de mayo de 2000, después del tercer fragmento, el conjunto de los cuadros que se exponen pueden leerse alternativamente o en forma independiente ya que no están imbricados en esa temporalidad más que en forma accidental. Podríamos suponer *–en este sentido–* que la mayoría de esos flagrantes podrían recuperarse otro día de la semana sin que esta referencia se modifique en lo sustancial.

Hecha esta aclaración, vale señalar, además, que la concatenación de los eventos recogidos prescinde de un narrador que los pone en escena. La exposición se traba *–en consecuencia–* a un dispositivo impersonal que autonomiza los episodios de modo que sean significantes plausibles de la barbarie tal como ella se explicita en la megalópolis y sin un asomo de complicidad.

Ahora bien, si el registro temporal no es decisivo argumentalmente, sí lo es desde el punto de vista formal. El hecho de que todos los acontecimientos sucedan en el mismo instante o separados por intervalos reducidos de horas o minutos, contribuye a su cohesión en torno de un eje común. Esta matriz que los aglutina puede transformarse en dispositivo si aceptamos leer las manifestaciones individuales como nodos de una red de elementos lingüísticos que inscriben una relación de poder. Según Agamben, dispositivo es cualquier componente que tenga de algún modo la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes (Agamben, 2014: 18). Si el tiempo es un elemento central de este aparato de formalización, el territorio *–aunque expansivo y periférico–* le asigna identidad y solidez. Este fenómeno se da también en el corpus de cinco libros en el que se observa la misma dinámica de organización cronotópica, sólo

que el vaivén es mayor y más complejo por la naturaleza de los textos que lo constituyen.

En un marco así diseñado, las experiencias narradas poseen una densidad semántica crucial que colabora en la producción e investidura de los sujetos. Diferente del procedimiento corriente, no son los personajes los que conducen las acciones sino éstas las que habilitan su actuación. Siguiendo el razonamiento agambiano, tenemos, por un lado, las situaciones vitales y por el otro, el dispositivo. Entre los dos, y, en tercer lugar, los sujetos. El lugar destinado al sujeto «es el que resulta de las relaciones y por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos» (Agamben, 2014: 18).

No se trata de un hecho menor en la perspectiva de Ruffato. Precisamente porque hay una producción continua de subjetivaciones, el dispositivo funciona también como una «máquina de gobierno» en la que se cuece la lucha de poder, cuyo excedente es la des-subjetivación que amenaza a la clase social más baja y a la que hay que hacer frente corporativamente. Es imposible no reconocer los pliegues de este *agon* contenido en los márgenes textuales de las piezas que se dibujan porque sería ignorar el costado político de este escritor.

Siendo éstos los presupuestos a tener en cuenta, ¿cómo debemos leer este dispositivo para no desarticular la intención? La primera respuesta sugiere la sumatoria, esto es, la reunión de todos los fragmentos dispersos de modo que se pueda componer una unidad discursiva de resistencia que funcione como contradiscurso del poder capitalista. La tesis es acertada pero aun así no inviabiliza una segunda pregunta, ¿cuál es la relación que mantiene unidas las secuencias individuales? Este punto es revolucionario en sentido estricto porque no recurre a la inducción como alternativa sino al paradigma. O, como quería Walter Benjamin, al doblegamiento como nómada⁴ de las historias colectivas que se particularizan en representación del todo. Leerlas en esta perspectiva supone considerar su talante idiosincrático y ofrecer un caso cualquiera como testimonio legítimo entre otros posibles. Conforme el filósofo italiano,

Mientras la inducción procede de lo particular a lo universal y la deducción de lo universal a lo particular, lo que define al paradigma es una tercera y paradójica especie de movimiento, que va de lo particular a lo particular. El *ejemplo* constituye una forma peculiar de conocimiento que no procede articulando universal y particular, sino que permanece en el plano de este último (Agamben, 2009: 26) [El subrayado es mío].

Aunque el debate no pueda clausurarse por el imperio de una definición, esta alternativa ofrece las condiciones necesarias para ser conveniente, sobre todo si nos atenemos al origen latino del término «ejemplo» que contempla dos posibilidades, de acuerdo al mismo teórico, «exemplar» y «exemplum». En este sentido, además de «ejemplar y modelo» según la primera opción, el paradigma ruffatiano «permite reunir

⁴ Me refiero al enunciado de la Tesis XVII cuando señala «Propio del pensar no es sólo el movimiento de las ideas, signo igualmente su detención. Cuando el pensar se para de golpe en medio de una constelación saturada de tensiones, provoca en ella un shock que la hace cristalizar como mónada» (Benjamin, Tesis sobre la historia y otros fragmentos, 2009: 29)

enunciados y prácticas discursivas en un nuevo conjunto inteligible y en un nuevo contexto problemático» (Agamben, 2009: 26) que dan que pensar. Y que estimulan la labor discursiva, de cara a las encrucijadas sociales y políticas hoy vigentes.

III

Hay que pasar por una experiencia electoral para que los políticos de turno acusen recibo de la existencia de los pobres. Necesitan tanto de sus votos que hasta realizan esfuerzos inimaginables para acercarse a su realidad. Cuando lo consiguen, logran entender que otros pueden vivir en coordenadas de necesidades varias y múltiples, distintas de las propias. Lástima que ese saber se capitalice circunstancialmente y no sea del todo honesto. Las campañas de los diferentes partidos tienen como misión aleatoria a los predicamentos de plataforma, la de contribuir al desenmascaramiento de la pobreza. No les queda opción ya que ningún proyecto llega lejos sin ser inclusivo. Sucede en nuestros países y en el mundo entero. Tampoco es de ahora ya que hunde su raíz en el origen mismo de la participación popular que da fundamento a la democracia en reemplazo del voto calificado.

Ahora bien, si a lo largo de la historia esta estrategia ha funcionado con cierta elocuencia, en los últimos años enfrenta algunas dificultades porque mostrar a los pobres conspira muchas veces contra su visibilidad. Sabemos bien -por el impacto de los medios- que una excesiva exposición banaliza la referencia y le hace perder asidero, contribuyendo a su desvanecimiento en el imaginario. Hay que actuar con prudencia – entonces- para asegurar un buen resultado y manejar criteriosamente los recursos publicitarios al alcance.

Nadie duda –a esta altura del campeonato- de que las estrategias de representación ponderadas son funcionales al voto perseguido y no revelan una auténtica percepción. Pese a ser «el objeto de todas las telerrealidades posibles e imaginables», los pobres entran en escena como coadyuvantes de un plan que se dice amplio y solidario, y no para ser los autores de las historias que protagonizan. Por esta razón, no son convocados en calidad de sujetos, sino que aparecen fugazmente para luego des-aparecer, conseguido el objetivo.

Didi-Huberman es quien mejor ha reflexionado sobre esta incómoda ecuación que se teje entre ocultamiento y exposición al categorizar esos extremos como la escalada de un círculo vicioso que acaba por morderse la cola.

El pobre pueblo humilde de las «telerrealidades», que se parte de risa, cree sinceramente brillar, pero pronto llorará, apiadado de sí mismo –siempre bajo contrato, perder programado- antes de desaparecer en los cubos de basura del espectáculo (Didi-Huberman, 2014: 15).

En la contramarcha de este discurso al que algunas consignas quieren acostumbrarnos, se tejen algunas alternativas ficcionales como las que despliega el escritor Luiz Ruffato cuando ejecuta su propia cartografía del proletariado. Se trata de un posicionamiento alejado de esa praxis política y por eso puede ser valioso, ya que no

quiere hacerse de imágenes impostadas que falsean perspectivas como de instalarse en el núcleo mismo de la pobreza como condición de emergencia.

Ruffato sabe que, como enseñó Walter Benjamin, para los pobres, el estado de excepción en el que ahora viven -y en el que siempre vivieron- es permanente (Benjamin, 2009) [Tesis VIII]. Si para otras camadas de la población es posible hablar de un progreso que suponga un mejoramiento de sus bases productivas, no es el caso de quienes han quedado a los márgenes del sistema capitalista. «Estado de excepción» -en este contexto- equivale a una restricción permanente de derechos que resulta de la falta de oportunidades. De allí el costado singular de este punto de vista de cara a una derechización de la economía que los siga ignorando por ser el vagón de cola de la historia. El novelista sabe de lo que estamos hablando y puede distinguir perfectamente una acción progresista de un gesto de hipocresía, travestido de buenas intenciones. Nacido y criado en un barrio popular de una ciudad interiorana del Brasil profundo, tiene en claro que hay ciertas fotografías que no se pueden negociar porque la pobreza no es una unidad monolítica reducida a fórmula electoral sino un enclave de variación y heteronomía, rico en diversidades.

En este sentido, el autor brasileño es un escritor a la vieja usanza, de esos que creen que la literatura no puede construirse fuera del enclave socio-cultural en que es engendrada. Pero es, al mismo tiempo, dueño de un estilo narrativo tan prolífico en contenido y densidad que presentiza la pobreza de otra manera, sacándola de los lugares comunes en los que algunos poderes de turno quieren instalarla para hacerla objeto de dádivas. Y mucho más todavía. Como está liberado de estereotipos ideológicos que confinan sus potencialidades a aspectos repetitivos y tediosos, puede descubrir modos originales de legibilidad y reconocimiento que le aseguran una fuerza política irrenunciable.

Al lado de la fastuosa pentalogía denominada «Infierno Provisorio» configurada alrededor de la matriz cultural de Cataguases, la ciudad natal; *Eles eram muitos cavalos* [Ellos eran muchos caballos], la novela publicada en 2001, es una potente revelación por la que bien vale la pena dejarse interpelar. Constituida por 70 fragmentos de diferente extensión y espesor, refiere situaciones variadas recogidas en vivo que tienen como denominador común el estado de necesidad y urgencia. Son instantáneas del conurbano de São Paulo que se autentifican a partir de una cámara que flagra episodios del día a día y en el que circulan «parcelas de humanidades» -como las llama Didi-Huberman- que se las arreglan para sobrevivir. En ellas late una experiencia colectiva que viene acompañada de miseria -claro- pero con un objetivo genuino. No el de diagnosticar la carencia como motor de inanición y deshonor sino la de crear las condiciones necesarias para incluir las postergaciones históricas de una clase vapuleada.

Las inquietudes de Didi-Huberman introducidas al inicio de la reflexión no son ajenas a las del escritor brasileño, sólo que éste las penetra con mayor agudeza cuando visibiliza al sujeto político en medio de esa masa que es, muchas veces, presa de un espectáculo del que no puede salir.

IV

Los actos eleccionarios nos dejan exhaustos porque –además de repetitivos e insistentes- no se salen de los libretos acostumbrados. Al lado de las promesas universales de trabajo, seguridad, salud y educación en los casos más descolantes, y de cloacas, rutas y obras viales en los de menor monta, sobresalen algunas propuestas políticas que –según el tenor de las encuestas- van aggiornándose conforme la conveniencia del momento o el ranking parcial de sondeos de opinión. No vale la pena repasar nombres y partidos porque supone instalarnos en un tedio del que preferimos salir rápidamente. Hay que decir –sin embargo- que los balotajes le aportan a la discusión el sabor diferido que la práctica democrática exige colocándonos en la posición de terciadores de una disputa. Depositada nuestra boleta en la urna, queda saber si de este ejercicio aprendemos alguna cosa que valga la pena, o no.

Lo verdaderamente patético de todo este proceso es la labor de las encuestas que acompañan los comicios, desacertando la mayoría de las veces y confundiendo a la opinión pública las veces restantes. Y esto, no porque el instrumento en sí mismo fracase o sirva a intereses espurios, sino porque la constitución de datos erróneos presentados como evidencias fidedignas pueden hacerle creer a los funcionarios electos que están exentos de crítica por haber accedido al poder. Si los números que aseguran el posicionamiento de los candidatos durante la contienda electoral no se comparecen con la realidad hasta el recuento mismo de los sufragios, ¿cómo se puede creer que del camaleonismo de los últimos minutos surja algo que se asemeje a la representación popular?

El desafío de los resultados inviabiliza a la encuesta como procedimiento al ser comparada con los métodos cualitativos de los que se pueden echar mano a la hora de la verdad, sobre todo si de la verdad estamos hablando. Sin ir más lejos, la literatura puede sustituirle en importancia porque navega en aguas más firmes, por lo menos. La ficción de corte realista indaga en aquellos reductos de la sociedad que quedan fuera de las estadísticas pero que son alcanzados por la intención de voto cuando se precisa de ellos. Es cierto que no siempre y con la misma fuerza, pero eso depende de los autores que uno decida consultar. Luiz Ruffato es un buen escritor para tener en cuenta con el libro *Eles eram muitos cavalos* sobre el que me estoy extendiendo ya que en él releva –con precisión quirúrgica- los datos de la pobreza en Brasil. Lo hace con perspectiva panorámica y desde una aguda percepción crítica ilustrando las dificultades del país vecino a la hora de vérselas con una política social inclusiva. Pese a tener el perfil de una novela, es una clara radiografía del contexto suburbano hecha a partir de retazos de circunstancias que atañen a los sectores empobrecidos de la ciudad de São Paulo y que pueden replicarse en otros contextos urbanos de América Latina. No es claramente una encuesta, pero puede funcionar de esa manera si le damos la oportunidad de mensurar porcentualmente los registros de su diagnóstico.

Tomando a modo de referencia un día cualquiera de la semana, que –en este caso- coincide con el martes 9 de mayo del año 2000, el escritor recupera flashes de la vida paulistana que se suceden entre las 6:42 y las 17:27, valiéndose de un recorte ocasional y no premeditado. Es como si fotografiara las instantáneas de una larga caminata por la periferia y, al hacerlo, confeccionara un cuadro de situación en el que los sujetos son flagrados en su cotidianidad. Precisamente porque no se trata de

personajes en sentido estricto ya que limitados a su inmediatez, un mapeamiento estadístico puede ser efectivo al fundirlos en una generalidad y reducirlos a una cifra. No obstante, en un enclave de este tipo, hay que ver si resulta suficiente ignorar la experiencia acumulada y simplemente tabularla.

Lo verdaderamente impactante de esta narrativa que propone el autor radica en la recolección de la muestra ya que los episodios traídos a colación se suceden en forma casi simultánea y ofrecen una valoración de conjunto. Las diferentes clases sociales aparecen concatenadas porque –aunque duerman en barrios distintos- se necesitan por una cuestión de sinergia. Así, empresarios, choferes, domésticas, mendigos, funcionarios, delincuentes, estudiantes y otros miembros de la jungla citadina se dan la mano en esta sucesión insulsa. Ahora bien, así como no se reconoce sesgo previo a la hora del encuadre, tampoco se anticipan definiciones de género, raza, edad y condición social que permita encolumnarlos en una fórmula unívoca. Menudo trabajo para los clasificadores de todas las especies.

Hay una matriz de disidencia, sin embargo, en la que radica la fuerza de esta apuesta verbal y que es inmune a la encuesta. Aun cuando sea difícil calibrar el universo de la indagación empírica, no cualquier mirada sirve y en esto debemos ser prolijos. Si la mitad más uno de la sociedad capitalista está integrada por sectores sociales lindantes con la pobreza, no es lo mismo un pobre a secas que un delincuente como no es lo mismo un trabajador empobrecido que un vago de siete suelas. Y esta perspectiva –que es pasada muchas veces por alto- es innegociable para el escritor minero que quiere registrar el esfuerzo colectivo de los invisibilizados de la historia y sacarlos del anonimato perturbador que los estigmatiza.

Por esta razón, el foco narrativo devenido «cámara» -según la tipología de de Norman Friedman (Moraes Leite, 1994: 62)- se detiene en ese lugar en el que el estereotipo da lugar a un ser humano y no a una ecuación matemática singular. Y si de repente aparecen mezclados niños y ratas conviviendo en condiciones de miseria o jóvenes victimizados por la fuerza policial es que queda mucho por hacer todavía. Aunque la primera versión del libro fue publicada antes de la presidencia de Lula, los millones de libros vendidos con posterioridad coinciden en señalarlo como una buena herramienta de política social. Su difusión en otros países –recientemente iniciada- tal vez pueda demostrar que a la debilidad de las encuestas se puede oponer la agudeza de un pensamiento sostenido.

IV

Al terminar la séptima tesis de su inconclusa filosofía de la historia, Walter Benjamin se concentra en la tarea del materialista histórico y afirma que «todos los bienes culturales que abarca su mirada, sin excepción, tienen para él una procedencia en la cual no se puede pensar sin horror» (Benjamin, Tesis sobre la historia y otros fragmentos, 2009: 21). Se trata –sin dudas- de la contraparte de barbarie que ofrecen los documentos de cultura legitimados por el poder. Ahora bien, que no puedan «contemplarse sin espanto» -según otra traducción- significa que el costo social y

político de la herencia cultural, es serio. Un historiador formado en la escuela de Benjamin tendría que atender a ese costado ignorado y barajar las cartas de nuevo.

Es lo que hace Luiz Ruffato, tal vez sin saberlo, al recusar las formas tradicionales del canon literario adoptando el modo épico como instrumento de comunicación. Entendiendo a la novela como un género burgués insuficiente para su objetivo, a lo largo de una saga que incluye cinco libros escritos entre 2005 y 2011 presenta una radiografía del proletariado brasileño nacido de las ruinas del proyecto civilizador. El autor brasileño cree que, para los sujetos excluidos de la trama oficial, el relato de sus peripecias exige un buceo más prolijo de sus condiciones productivas que el que puede aportar la determinación de sus causas. El macrotexto devenido *Infierno Provisorio* evidencia este esfuerzo de comprensión y acercamiento a la matriz popular.

El escritor elige como escenario de sus relatos la ciudad de Cataguases, situada en la Zona da Mata de Minas Gerais y su perspectiva se ciñe a la «orilla derecha del río Pomba» donde se aloja la mano de obra barata que alimenta las fábricas de la región. Con la mirada detenida en ese espacio pretende focalizar los márgenes de experiencia que se pueden construir desde la miseria para pensar un Brasil diferente y plural; cuenta para ello sólo con los intersticios que deja al descubierto el discurso dominante, pero –al mismo tiempo- con el testimonio acuciante de las vidas arrojadas a la deriva.

La saga abarca un período temporal que atraviesa la segunda mitad del siglo XX incluyendo –al menos- tres generaciones. El punto de partida es el universo rural de los inmigrantes italianos que se dedican a la labranza. El primer volumen, *Mamma, son tanto felice* (2005) se concentra en el núcleo poblacional que da origen a «la diáspora de los sobrantes» esparcidos en los rincones incómodos de la ciudad. Los volúmenes que siguen – *O mundo inimigo* (2005), *Vista parcial da noite* (2006) *O livro das impossibilidades* (2008) y *Domingos sem Deus* (2011)- son claramente urbanos y focalizan en la movilidad interna de ese enclave social que se afianza como puede para construir ciudadanía. De los años 60 en adelante, el eje de la narración se construye en torno de la afirmación del modelo económico capitalista del cual, ese grupo humano retratado, es suplemento y residuo.

Cada uno de estos textos aporta a la reflexión de conjunto y le imprime un sesgo particular que lo connota como un «infierno provisorio». En este marco, el título del ciclo es sugestivo. Luiz Ruffato lo toma del poeta Murilo Mendes, pero lo interpreta a su manera. El verso en cuestión que le da nombre, «prefiero el infierno definitivo a la duda provisorio» está trabado a su inversión semántica. Si el concepto evocado puede asociarse a las necesidades insatisfechas de la clase social puesta en escena, su provisoriedad depende de condiciones objetivas que pueden relevarse para asegurar su continuidad o instituir su transformación.

A la imagen de la locomotora de la historia que propone Marx, Walter Benjamin le suma otra vinculada al freno de emergencia que interrumpe su funcionamiento (Benjamin, 2009: 37) [Ms – BA 1099]. Ruffato es consciente de este doble movimiento, el de la carrera de la exclusión que soporta el huracán llamado progreso y el desfasaje estructural de un capitalismo gastado, acrítico y autoinmune que reclama un cambio de condiciones. Por esta causa, los personajes pobres de sus textos acusan el costo, la mayoría resignada con su destino incommovible y sólo algunos pocos avizorando

alternativas concretas. En estos últimos asoma, frágil, el conato de resistencia en el que se apoya la revolución proletaria siempre diferida.

La apuesta radical del escritor mineiro no se circunscribe a la denuncia, sin embargo. A él le interesa «encontrar las condiciones de recuperación de la experiencia en los mismos fenómenos que producen su desaparición» (Amengual, 2008: 45), para decirlo en términos benjaminianos. De allí el detenimiento incisivo en cada una de las microhistorias de la vecindad conjugando la dinámica del día a día para ganarse el pan con las fuerzas de reificación que conspiran en contra. Me refiero a la ingenua fe evangélica que se esparce por doquier para adormecer la conciencia como también a la publicidad mercadotécnica que –recurrente– se apropia de esos deseos de emancipación convirtiéndolos en resabios consumistas.

Ahora bien, aunque Ruffato diagnostique cierta anomia posmoderna en la construcción del tejido histórico-social, su apuesta narrativa no se equivoca. El proyecto centrífugo de relato al que adhiere se sitúa en las antípodas de cualquier modelo neoliberal que se precie porque su punto de partida es diferente. No necesita estereotipar al pobre ni soñar con una reconciliación sin aristas de las clases en disputa. Lo que mueve el acto escritural de su pluma pasa por el programa en ciernes con el que se identifica, la inclusión del proletariado –sus conquistas, sus luchas, sus fracasos– en los atisbos de una historia social de la cultura como la que impulsara alguna vez Mario de Andrade en los inicios del Modernismo brasileño y cuya continuidad y remozado, la literatura brasileña se debe a sí misma.

BIBLIOGRAFIA

- Amengual, G. (2008). *Perdida de la experiencia y Ruptura de la tradición. La experiencia en el pensamiento de Walter Benjamin*. In G. Amengual, M. Cabot, & J. Vermal, *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger* (p. 190). Madrid: Trotta.
- Benjamin, W. (2007). *El libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Benjamin, W. (2012). París, capital del siglo XIX (1935). In W. Benjamin, *El París de Baudelaire* (M. Dimópulos, Trad., pp. 43-64). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Benjamin, W. (2012). París, capital del siglo XIX. Una presentación (1939). In W. Benjamin, & J.-M. Monnoyer (Ed.), *Escritos franceses* (H. Pons, Trad., pp. 329-353). Buenos Aires: Amorrortu.
- Benjamin, W. (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (B. Echeverría, Trad.) Rosario: Prohistoria.
- Benjamin, W. (2009). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (B. Echeverría, Trad.) Rosario: Prohistoria.
- Benjamin, W. (2012). Zentralpark. In W. Benjamin, *El París de Baudelaire* (pp. 243-285). Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Blanqui, A. (2002). *La eternidad por los astros*. Buenos Aires: Colihue.
- Buck-Morss, S. (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la Medusa.

- Carrano Castro, M. (2010). *A construção do literário na prosa narrativa de Luiz Ruffato*. Rio de Janeiro: UFRJ.
- Dealtry, G. (2009). Cidades em ruínas: a história a contrapelo em *Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 209-221.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Douailler, S. (2013). El 'hallazgo' Blanqui. In E. Jozami, A. Kaufman, & M. Vedda, *Walter Benjamin en la ex ESMA* (pp. 103-113). Buenos Aires: Prometeo.
- Eloésio, P. (2012). *Luiz Ruffato, Eles eram muitos cavalos*. Obtido em 24 de noviembre de 2015, de Amerika : <http://america.revues.org/350>
- Ferreira de Oliveira, M. V. (2011). *A Ruína e a Máscara: as contradições de uma modernização conservadora em Inferno Provisório, de Luiz Ruffato*. Juiz de Fora: Universidad Federal de Juiz de Fora.
- Forster, R. (2014). *La travesía del abismo. Mal y Modernidad en Walter Benjamin*. Buenos Aires: FCE.
- Moraes Leite, L. C. (1994). *O foco narrativo*. São Paulo: Atica.
- Ribas Hauck, M. A. (2013). *Migrações geográficas e textuais em Inferno Provisório, de Luiz Ruffato*. Belo Horizonte: PUC-Minas Gerais.
- Ruffato, L. (2011). *Domingos sem Deus*. São Paulo: Record.
- Ruffato, L. (2007). *Eles eram muito cavalos*. Rio de Janeiro: Best Bolso.
- Ruffato, L. (2013). *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ruffato, L. (2005). *Mamma, son tanto felice*. Rio de Janeiro: Record.
- Ruffato, L. (2008). *O livro das impossibilidades*. Rio de Janeiro: Record.
- Ruffato, L. (2005). *O mundo inimigo*. Rio de Janeiro: Record.
- Ruffato, L. (2006). *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record.
- Valim de Melo, C. (2012). Fisiognomia da contemporaneidade em *Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato. In G. M. Gomes, *Narrativas contemporâneas. Recortes críticos sobre literatura brasileira* (pp. 47-70). Porto Alegre: Libretos Universidade.

BABIECA PELAS ERAS: ADAPTAÇÃO E IDEOLOGIA NA NARRATIVA DE *EL CID*

Daniel Augusto do Nascimento Batista*

RESUMO

El Cid, personagem histórico e mitológico espanhol do século XI, tem sua narrativa estabelecida, ao longo de séculos, em diversos tipos de suportes, de relatos historiográficos a poemas épicos e, em contextos mais recentes, até peças teatrais e filmes. O presente artigo descreve as principais fontes desta narrativa até o século XVI e, à luz dos elementos identificados, analisa duas adaptações específicas – a peça teatral do Século de Ouro Espanhol *Las Mocedades del Cid* (1605-1615), de Guillén de Castro, e o filme hollywoodiano de longa-metragem *El Cid* (1961), dirigido por Anthony Mann – com vistas a desvelar e compreender de maneira mais aguda o sentido ideológico subjacente a toda a narrativa cidiana essencial: a apologia da instituição do Estado.

Palavras-chave: adaptação; El Cid; Estado; ideologia; mito.

ABSTRACT

El Cid, historical and mythological Spanish character from the 11th century, has his narrative established over centuries in many kinds of media, from historiographical accounts to epic poems and, in late contexts, even theatrical plays and movies. The present article describes the main fonts of this narrative until the 16th century and, in the light of the identified elements, analyzes two specific adaptations – the theatrical play from the Spanish Golden Age *Las Mocedades del Cid* (1605-1615), by Guillén de Castro, and the Hollywood's feature film *El Cid* (1961), directed by Anthony Mann – in order to disclose and to understand more acutely the ideological meaning underlying all the essential Cid's narrative: the defense of the State's institution.

Keywords: adaptation; El Cid; State; ideology; myth.

* Um agradecimento a la FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

Daniel A. Do Nascimento Batista: Estudante de Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais na Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), Brasil. Email: daniel.augusto.batista@usp.br Recibido 14/02/2017. Aceptado 11/07/2017.

RESUMEN

El Cid, personaje histórico y mitológico español del siglo XI, tiene su narrativa establecida, al lo largo de siglos, en variados tipos de soportes, desde relatos historiográficos hacia poemas épicos y, en contextos más recientes, hasta piezas teatrales y películas. El presente artículo describe las principales fuentes de esa narrativa hasta el siglo XVI y, a la luz de los elementos identificados, analiza dos adaptaciones específicas – la pieza teatral aurisecular *Las Mocedades del Cid* (1605-1615), de Guillén de Castro, y el largometraje hollywoodiense *El Cid* (1961), dirigido por Anthony Mann – con el propósito de desvelar y comprender de manera más aguda el sentido ideológico subyacente a toda la narrativa cidiana esencial: la apología de la institución del Estado.

Palabras clave: adaptación; El Cid; Estado; ideología; mito.

INTRODUÇÃO

Geralmente, o estudo das adaptações sói tomar como objeto de análise uma obra que provém de uma outra obra precedente, de maneira que não é sem fundamento a definição de do vocábulo “adaptação” encontrada no *Dictionnaire des Médias*: “[c]réation d’une oeuvre à partir d’une autre. Ainsi les films ou téléfilms peuvent être l’adaptation, plus ou moins fidèle, d’une oeuvre littéraire, soit un roman, soit une oeuvre dramatique.” (BALLE, 1998, p. 3). No entanto, este ensaio buscará abordagem diversa, ocupando-se do exame de duas adaptações que apresentam como base um mito, algo sabidamente mais insólito e indefinível do que uma obra precedente.

É certo que um mito pode ser coligido ou adaptado numa obra escrita e assim ensejar adaptações à maneira convencional, isto é, baseando-se num texto consolidado e imutável. O problema, porém, surge quando a narrativa mítica, além de registrar presença multifacetada no imaginário popular, manifesta-se não através de um único texto monolítico, mas de uma série de textos divergentes entre si, frequentemente não preservados em sua integralidade e de natureza diversa, entre a narrativa historiográfica e a flagrante romantização. Este é o caso do mito espanhol do Cid, cujas adaptações *Las Mocedades del Cid* (peça teatral de Guillén de Castro escrita entre 1605 e 1615) e *El Cid* (filme de longa-metragem dirigido por Anthony Mann e produzido por Samuel Bronston em 1961) servirão de objeto a este ensaio.

Apesar das dificuldades causadas pela complexidade da base das adaptações, há que se notar que a impalpabilidade do mito traz consigo uma relevante facilitação. Afinal, na ausência de uma matriz bem definida, percebe-se que o fantasma da fidelidade não assombra com tanta força os autores dos objetos escolhidos, o que, a um só tempo, livra-os de escolhas que lhes sejam inconvenientes, alheias à sua vontade, e assim abre um atalho para a consecução do objetivo deste ensaio, uma vez que aqui não se busca tão somente verificar similaridades e dissimilaridades entre fonte e adaptação, mas o subjacente, aquilo que não é expresso às claras e constitui a configuração ideológica do mito que é propositalmente reiterada nas adaptações, sempre tendo em mente o contexto histórico em que se inserem.

O HOMEM

Antes de ser alçado a mito, o Cid foi um homem. Ao contrário de Hércules ou Jesus Cristo, dos quais não se tem evidência histórica de que caminharam sobre a Terra e a própria incerteza factual quanto à sua materialidade constitui a beleza etérea sobre que se apoiam, o herói espanhol tem a existência asseverada por documentos históricos. Tem, inclusive, nome e sobrenome: Rodrigo Díaz, às vezes com a adição de “de Vivar”, referente a seu lugar de origem.

O historiador Richard Fletcher aponta que as fontes históricas originais que dão conta da vida e dos atos do Cid se resumem, entre narrativas e documentos, a cinco: a) *Carmen Campidoctoris* (“Canção do Campeador”), pequeno poema incompleto, escrito por autor desconhecido em torno de 1083, que conta batalhas do Cid contra um cavaleiro de Navarra e García Ordóñez e as maquinações dos seus detratores para que ele fosse exilado; b) *Historia Roderici*, poema composto por autor desconhecido pouco depois da morte do Cid, no início do século XII, trata-se de narrativa rica em detalhes, abarcando grande parte de sua vida, e por isso constitui a principal fonte de Fletcher; c) “A exposição clara da tragédia desastrosa”, obra historiográfica, escrita no final do século XI por Ibn 'Alqama, sobre Valencia e o governo, criticado, de Rodrigo nesta cidade; d) Citação hostil ao Cid em dicionário biográfico de Ibn Bassam, ao falar de Ibn Tahir, deposto pelo guerreiro em Valencia, e e) um documento que registra uma doação do Cid à Catedral de Valencia e contém até sua assinatura. Há outros documentos, mas Fletcher duvida de sua genuinidade, limitando as evidências às fontes supracitadas. (Fletcher, 2002: 122-137)

Embora fosse possível já passar à descrição do homem que emerge a partir das fontes históricas, é de bom grado antes pintar um breve contexto do mundo do Cid para que a compreensão de sua vida não se dê disparatadamente. Entre os séculos X e XI, a Península Ibérica se caracterizava por descentralização em vários reinos. Não havendo ainda o que hoje se conhece por Espanha e Portugal, havia reinos islâmicos ao sul (às vezes chamados coletivamente de Al-Andaluz, ainda que, a esta altura, já fossem *taifa*, isto é, separados administrativamente), como Zaragoza e Córdoba, e reinos cristãos ao norte, como Castela, Navarra e Barcelona. Assim, a zona central, entre os rios Tejo e Douro, era uma área de fronteira, sem autoridade constituída. Não obstante, tal área cinzenta não impedia o contato entre cristãos e islâmicos – neste sentido, havia grande intercâmbio de pessoas entre os reinos, o que denota uma convivência que podia ser pacífica, mas, por outro lado, também foram registrados conflitos, como a sangrenta campanha de Pamplona no ano de 924. Não à toa, Fletcher se vale do movimento de pessoas e da guerra para definir traços distintivos do século do Cid:

A guerra como meio de vida, o acúmulo de seguidores, tesouros e terras, o cultivo de inimizades herdadas e a experiência do exílio: essas atividades eram de importância central para a qualidade de vida aristocrática na Europa do século XI. O elemento central a todas elas era o movimento. Esse era um mundo de gente num constante ir e vir. (Fletcher, 2002: 109)

Neste contexto, o reino de Castela começa a se expandir com mais força e, valendo-se da fragilidade dos reinos islâmicos e do apoio de autoridades cristãs¹, torna aqueles seus tributários.

E recolher os tributos, chamados de *parias*, será das principais tarefas do Cid. Nascido em 1048 na cidade de Vivar, em território castelhano, Rodrigo, filho de guerreiro aristocrata, cedo toma parte em batalhas e ainda jovem goza de prestígio com o rei que assume o poder após a morte de Fernando, Sancho. Mas o reinado deste dura pouco, terminando no perecimento do monarca em circunstâncias não esclarecidas na historiografia. Em seguida, assume Afonso VI, que continua a contar com os serviços do Cid, porém sob desconfiança recíproca, o que não impediu que, de acordo com a *Historia Roderici*, o novo Rei oferecesse Jimena, sua parente, como esposa para o guerreiro. Ainda assim, após o casamento, intrigas cortesãs causaram ruptura entre Afonso e o Cid, que foi exilado de Castela em 1081 – prática que, em verdade, não era incomum.

Então, aquele guerreiro que vivera toda sua vida em Castela, seguindo o cristianismo e recolhendo impostos dos reinos islâmicos, foi constrangido a abandonar sua família e seu reino natal para cuidar de seu destino. Durante extensa peregrinação pelo território da península, deve ter sido de grande valia seu cavalo, muito elogiado no *Carmen Campidoctoris*.² Buscou trabalho na Catalunha, mas foi no reino islâmico de Zaragoza que conseguiu se por como um cavaleiro do rei local, al-Muqtadir, cargo que ocupou por cinco anos. A propósito, talvez tenha sido devido à proximidade que Rodrigo tinha com os islâmicos que ele recebeu a alcunha de Cid (*sayyd*, senhor em árabe). Todavia, houvesse ou não benevolência entre eles, o fato é que o Cid não hesitou em saquear o reino islâmico de Toledo e, poucos anos depois, lutou bravamente em defesa de Zaragoza contra cristãos, inclusive forças castelhanas. Era, em suma, um homem em busca de seu próprio interesse, com fortes indícios de amoralidade – um mercenário, pode-se dizer. Por conseguinte, não é de se estranhar que ele tenha aceito o pedido de ajuda de Afonso pouco depois de batalha na qual os dois se enfrentaram.

A brusca mudança na opinião de Afonso teve como motivo o advento de uma força islâmica radical no Norte da África, inspirada em ideais de *jihād* (guerra santa), que se expandia rapidamente em direção à Península Ibérica. Eram os almorávidas, liderados por Yusuf, sobrinho de al-Muqtadir, o que em nada alterava a disposição do Cid de combatê-lo. Ou não: quando Yusuf marchou sobre a península, em 1089, o Cid, à época recolhendo tributos, foi convocado por Afonso para fazer frente ao invasor islâmico, mas, por circunstâncias não esclarecidas, não conseguiu encontrá-lo, o que lhe valeu acusação de traição e a prisão, por pouco tempo, de sua mulher e filhas pelo rei castelhano. A partir daí, o Cid não mais alcançou concordância com Afonso e começou a se estabelecer como poder independente, cobrando tributos para si e não mais para Castela.

Enquanto Yusuf conquistava reinos ao sul, o Cid juntou um exército e, ao fim de 1090, tornou-se uma espécie de senhor da região do Levante, agindo sem superior nem orientação religiosa bem definida. Atacou o território de Castela, pilhando o condado de García Ordóñez, que via como seu detrator, e sitiou o reino islâmico de Valencia, que se

¹ Além do apoio do monastério de Cluny, na França, é importante notar que, em 1080, o Papa Gregório VII celebrou o Concílio de Burgos, cidade de Castela na qual adequou a liturgia que ali se praticava àquela tida como oficial pela Igreja. (v. Fletcher, 2002: 99)

² “Cabalga un caballo que un moro trajo / de allende el mar y ni por mil monedas / de oro lo vende, corre más que el viento, / salta cual ciervo.” (Bodelón, 1994: 366)

rendeu devido à fome e à insuficiente ajuda enviada pelos almorávidas. Coroado príncipe de Valência em 1094, estabeleceu, de acordo com os historiadores islâmicos da época, um governo opressor, baseado na extorsão dos ricos e na intimidação pela violência – para se ter ideia, o antigo líder Ibn Jauhaf foi queimado vivo num mercado público (Fletcher, 2002: 239). Entretanto, afagou a Igreja ao transformar a mesquita da cidade em templo cristão e, tornando claro o talento que tinha para déspota, casou suas filhas com descendentes das realezas de Navarra e da Catalunha por conveniência sucessória. Mas, ainda como general, expandiu militarmente seu território para pequenos reinos vizinhos e venceu um cerco realizado por almorávidas num momento de grave tensão social interna, o que, por ter sido uma das primeiras derrotas decisivas dos radicais islâmicos na península, trouxe alento aos cristãos e se tornou uma das grandes vitórias do Cid. Pouco tempo depois, em 1099, faleceu devido a uma febre da qual quase não se tem informação. Doravante, o que se desenvolve já não é mais o homem, mas o mito.

O MITO

Por mais que algumas das narrativas utilizadas na seção anterior pudessem ser heróicas e pesadamente elogiosas, entendia-se que se tratavam de testemunho da vida e dos atos do Cid, devido à contiguidade temporal ou mesmo contemporaneidade que tinham em relação ao guerreiro. Entretanto, não demorou para que o material historiográfico começasse a imbricar no terreno mítico, amiúde tornando impossível saber onde acaba um e começa o outro.

Logo após o falecimento do Cid, um evento simples e muito comum contribuiria para a construção do mito: sepultaram-no no Monastério de Cardeña, onde Jimena, a esposa, permaneceu até sua morte, em 1116. Nos anos seguintes, com a sequência das disputas entre os islâmicos almorávidas (e posteriormente almôadas, que os substituíram) e os cristãos castelhanos, é possível que o grande guerreiro que vencera, mesmo que pontualmente, o poderio dos primeiros, encerrado em terras genuinamente cristãs, começasse a entrar no imaginário como uma espécie de herói de guerra – entretanto, ainda de maneira dissoluta.

A materialização dessa concepção só veio em torno do ano de 1200, quando foi composto o *Poema de Mio Cid* (às vezes referido como *Cantar de Mio Cid*), que alguns atribuem a Per Abbat e outros, crenes de que não se pode descobrir a autoria, argumentam que este não era mais do que um mero copista. A obra, um cantar de gesta, descreve passagens da vida adulta do Cid, mas distanciando-se das narrativas historiográficas. Inicia-se no exílio do guerreiro, causado por intrigas palacianas, e se estende pela sua peregrinação através da península, reunindo grande séquito e vencendo numerosas batalhas. Ao longo desta jornada, destacam-se alguns elementos: primeiro, ao contrário dos cantares de gesta franceses, não há traços sobrenaturais na narrativa senão pelas descrições de Tizona e de Babieca – respectivamente, espada e cavalo do Cid – e pela aparição do anjo Gabriel; segundo, e depreensível a partir da intervenção angelical, o Cid tem caráter assumidamente cristão, lutando pela Cruz contra o Crescente e não se vexando de matar mouros quando em batalha; terceiro, as localidades elogiadas e representadas em detalhes são castelhanas – o Ebro e o Levante, centrais para a história do Cid de acordo com a *Historia Roderici*, são deixados de lado, o que denota a centralidade que é atribuída a Castela; quarto, o Cid não é só virtuoso,

mas, acima de tudo, invariavelmente fiel a Afonso, não tendo a obediência abalada nem com o exílio. Em vez disso, vale-se de sua longa jornada e de suas vitórias para continuar coletando tributos para o rei, o que lhe garante o perdão real, após a conquista de Valencia. Pacificada a relação com Castela, as filhas do Cid se casam com nobres, mas estes se revelam covardes ao não conseguirem enfrentar invasores islâmicos e, sentindo-se diminuídos frente à grandiosidade do guerreiro mítico, abandonam, por vingança, as filhas deste, desacordadas, em área silvestre com o intuito de fazê-las perecer. O Cid, porém, descobre a armação, resgata as garotas e pede justiça ao rei, que autoriza duelo entre defensores de Rodrigo e os nobres covardes. Ao fim, como conclusão do cantar, aqueles vencem a disputa e promete-se o casamento das garotas recém-separadas a descendentes dos reinos de Aragão e Navarra.

Para recorrermos a uma interpretação desta obra, citam-se as agudas palavras de Rosina Navarrete:

[...] creemos [...] que en definitiva el Poema encierra una enseñanza. Poco importan en él las figuras históricas de Alfonso VI y Rodrigo Díaz de Vivar. Lo que importa realmente es la pintura del rey perfecto y del vasallo perfecto; cuya perfección es tanto más evidente si se la contrasta con la cobardía, arrogancia, fanfarronería y vileza de la nobleza hereditaria; tal como la presenta el juglar en el Poema. Por último tenemos el esquema grandioso de una España solidarizada en la que conviven pacíficamente los moros y los cristianos. En la que los cristianos estiman y respetan las costumbres musulmanas y justiprecian el valor de la amistad de los moros; pero en la que los moros tienen que reconocer que las riquezas económicas y la dominación política pertenecen a los cristianos. (Navarrete, 1972: 240)

Oportunamente, como sugerido por Fletcher, o *Poema de Mio Cid* serviu como força ideológica propulsora para as conquistas castelhanas sobre o sul mouro no século XIII (Fletcher, 2002: 256-7). Mesmo assim, malgrado a eficácia da obra no que toca a transmissão de sua mensagem, o mito não parou de ser construído. Quase concomitantemente, os monges do Monastério de Cardeña, onde estava sepultado o Cid, geraram o que ficou conhecido como *Leyenda de Cardeña* (ou *Estoria de Cardeña*), narrativa que revestiu o mito de caracteres religiosos e fantásticos. Segundo esta lenda, a vida do guerreiro se estende além de sua morte: conta-se que Jimena o pôs sobre seu cavalo Babieca depois de morto para conduzir batalha contra um rei mouro ao lado de São Tiago³ e ele o fez convincentemente e com vivacidade, possivelmente da mesma maneira mágica que seu cadáver embalsamado, dizia-se, de quando em vez convertia judeus e islâmicos em Cardeña.

Pouco mais tarde, no último quartel do século XIII, tanto a *Leyenda de Cardeña* quanto o *Poema de Mio Cid* foram incorporados por estudiosos do rei Afonso, o Erudito, na obra historiográfica *Estoria de España* (também conhecida como *Primeira Crônica Geral*), misturando oficial e, não raro, indistintamente história e mito. Mas o registro em obra com ares de autoridade não impediu o mito de continuar se transformando e, a esta altura, a narrativa enriquecedora que se destaca é um outro cantar gesta, *Mocedades del Cid*, incompletamente composto em 1360, que subtrai a

³ Pertinente notar que o grito de guerra dos cristãos era “¡Santiago!”

religiosidade fantástica do herói. Assim, ele passa a ser um jovem Rodrigo que, orgulhoso, mata um nobre que ofendera a honra de seu pai e por isso é forçado a se casar com Jimena, filha do morto, em reparação à ofensa que perpetrou. Antes, no entanto, deve vencer cinco batalhas não só contra islâmicos, mas também contra cristãos e até o próprio Papa. Não é preciso dizer que as vitórias são alcançadas, embora a conclusão de sua missão não seja verificável porque a obra termina neste ponto. Não obstante, o que é plenamente verificável é que o mito do Cid, embora ainda se ancore no heroísmo mitológico das batalhas, encaminha-se para maior humanização, já que o aspecto amoroso da vida do guerreiro começa a ganhar destaque.

Fosse pelo herói militar, pela entidade com configurações religiosas ou pelo jovem que é apresentado ao amor, os habitantes de Castela, que se expandia cada vez mais, podiam se deliciar, cada um à sua maneira, com as histórias do Cid. Fortes indícios da popularização do mito consistem em publicações que apareceram a partir do século XVI: os *romanceros* (compilações de cantares) *Crónica del famoso cavallero Cid Ruy Díez Campeador*, impressa em 1512 e reeditada duas vezes, e *Romancero y historia del muy valeroso caballero El Cid Ruy Díaz de Vibar*, publicado por Juan de Escobar em 1605. Obras, em suma, que organizam e editam os motivos já conhecidos a partir das fontes históricas ou míticas, com preferência para as últimas, citadas anteriormente.

Note-se que o crescimento do mito do Cid coincide com o crescimento de Castela, que, após surto expansivo sob os Reis Católicos, debelou definitivamente os reinos islâmicos na Península Ibérica em 1492, mesmo ano em que um navegador a seu mando descobriu a América. No século seguinte, estabeleceu extensas colônias além-mar e incorporou o reino de Portugal, configurando a União Ibérica (1580-1640). Era o auge de um império que herdou seu título da denominação que os antigos romanos usavam para se referir à península: Espanha (*Hispania*). Tendo em vista a relação do mito com a ascensão da Espanha, não é de se estranhar que, nos séculos seguintes, ele tenha enfraquecido, apesar de ainda se manter vivo nos *romanceros* (compilações de cantares) e no imaginário nacionalista. Seu renascimento se deu muito depois, apenas através dos esforços de Menéndez Pidal, cuja obra *La España del Cid*, publicada em 1929, buscou reafirmar o Cid mitológico com pretensão rigor histórico, sem prescindir dos valores cristãos, castelhanos e de fidelidade ao rei propalados no *Poema de Mio Cid*. Com efeito, a relação do mito cidiano com a força da Espanha é reafirmada, já que parte significativa da disseminação da obra de Pidal veio por influência do General Franco, que viu no Cid um herói nacional de caráter militar que lhe era conveniente para afirmar sua condução do país, principalmente porque o ditador era de Burgos, localidade central para a narrativa cidiana mítica. Astutamente, erigiu uma estátua do herói guerreiro sobre o cavalo Babieca em sua cidade natal e tornou *La España del Cid* leitura obrigatória em academias militares, algo que perdurou por longo tempo. (Fletcher, 2002: 268)

Há outras fontes que, em meio às citadas, enriqueceram o mito do Cid. Preferiu-se, no entanto, restringir o escopo àquilo que compõe sua estrutura essencial, influenciando diretamente as adaptações que em breve serão objeto de exame. Porém, antes que se passe a elas, cumpre estabelecer por que se denominou mito o conteúdo desta seção. E, para tal esclarecimento, não há melhor solução do que se apoiar no

conceito de deformação de Roland Barthes⁴. Afinal, o que o mito faz é deformar a história, transformando-a de acordo com determinadas configurações ideológicas e, portanto, negando sua objetividade.

Le mythe prive l'objet dont il parle de toute Histoire. En lui, l'histoire s'évapore; c'est une sorte de domestique idéale: elle apprête, apporte, dispose, le maître arrive, elle disparaît silencieusement: il n'y plus qu'à jouir sans se demander d'où vient ce bel objet. (Barthes, 1957: 225)

Assim, o mito passa a impressão de que é real e procedente – aparece, enfim, como fato e natureza. Em complemento, Barthes explica o mecanismo pelo qual isso ocorre:

En fait, ce qui permet au lecteur de consommer le mythe innocemment, c'est qu'il ne voit pas en lui un système sémiologique, mais un système inductif: là où il n'y qu'une equivalence, il voit une sorte de procès causal: le signifiant et le signifié ont, à ses yeux, des rapports de nature. On peut exprimer cette confusion autrement: tout système sémiologique est un système de valeurs; or le consommateur du mythe prend la signification pour un système de faits: le mythe est lu comme un système factuel alors qu'il n'est qu'un système sémiologique. (Barthes, 1957: 204)

À luz da descrição de tal processo de deformação, não parece exagero dizer que as fontes históricas descritas na seção anterior são deformadas nas construções míticas, que almejam caráter histórico ao mesmo tempo em que dão expressão a caracteres ideológicos, notadamente o castelanismo (posteriormente convertido em nacionalismo espanhol), o cristianismo e a obediência ao rei – elementos que, no auge do Império Espanhol, constituirão a ideologia oficial dominante, em grande medida calcada no mito.

É neste sentido que Ceásaro Bandera indica importante função do mito para a organização social:

Por el hecho de aceptar el mito, el oyente o lector se encuentra situado dentro de la historia real en una posición determinada, orientado en un cierto sentido. En otras palabras, el mito, al dar una orientación a la historia coincidente con mi orientación personal, adquiere la virtud de "enraizarme," por así decir, en esa historia, de desarrollar un fuerte sentido de comunidad, de hacerme partícipe de un quehacer comun, el quehacer histórico. (Bandera, 1966: 213).

Em síntese, o mito do Cid, considerado em suas fontes aqui mencionadas, é uma deformação da história que expressa como natural uma ideologia dominante composta por três baluartes – nacionalismo castelhano/espanhol, cristianismo e obediência ao rei – e que, no limite, ao fazê-lo, reitera uma determinada organização social. Agora, resta saber o que sucede em suas adaptações.

⁴ “Le mythe ne cache rien et il n'affiche rien : il déforme; le mythe n'est ni un mensonge ni un aveu : c'est une inflexion.” (Barthes, 1957: 202)

AS ADAPTAÇÕES

Quando o mito se consolida, adquirindo elementos que se tornam notavelmente particulares e definidores de sua essência, torna-se difícil distinguir novas narrativas míticas de adaptações, uma vez que as primeiras amiúde dão nova forma a uma base já existente e não há impedimento para que as segundas contribuam com o desenvolvimento suplementar do mito, confundindo os papéis que lhes seriam pressupostos. Por isso, adota-se aqui uma convenção para determinar o que se trata como adaptação: a saber, a definição que Roman Jakobson faz de tradução inter-semiótica ou transmutação, que, em suas palavras, “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” (Jakobson, 1969: 64). Destarte, as duas obras que serão objeto de análise nesta seção partem de uma *fábula* (grosso modo, a história do mito, calcada no verbo), conforme conceito de Boris Tomachevski (Tomachevski, 1976), para a tessitura de narrativas de signos não verbais – no caso, passa-se da mera palavra, morada original do mito, para o espetáculo dramático, seja na forma de peça teatral ou filme. São, pois, adaptações.

A primeira delas é *Las Mocedades del Cid*, peça teatral escrita por Guillén de Castro entre 1605 e 1615 para ser encenada no teatro dos *corrales*, majoritariamente consistente de pátios, sob responsabilidade de ordens religiosas, que eram utilizados para a encenação comercial – subsidiada pela monarquia – direcionada a amplo público, de populares a nobres, no Século de Ouro Espanhol (Mckendrick, 1992, p. 178 ss). Como se tratava de uma época na qual o mito do Cid era bastante conhecido, Castro se via na obrigação de não contrariar o imaginário popular, de modo que compôs sua obra com base no que se conhecia, principalmente nos *romances* – dada a grande semelhança resultante entre ambos, Françoise Cazal mostra que o autor trabalhava literalmente sobre os textos dos cantares (Cazal, 1998). Sem embargo, Castro não é constrangido a ser incondicionalmente fiel – ao contrário, sua obra registra diferenças pontuais mas reveladoras em relação às suas bases.

Resumidamente, a trama representada pelo dramaturgo retrata a história de Rodrigo, filho de um cortesão muito querido pelo rei Fernando, que é ordenado cavaleiro sob os olhos da Corte e de sua amada, Ximena. Em seguida, seu pai é escolhido como preceptor do príncipe Sancho, mas outro cortesão, o nobre pai de Ximena, revolta-se com a escolha, citando a avançada idade do eleito. Assim, desfere um tapa em seu rosto. Ofendido, o pai de Rodrigo pede ao guerreiro que se vingue da afronta, o que o põe num dilema que apresenta, de um lado, a honra familiar a ser defendida e, de outro, o apreço que tem por sua amada. Hesitante, Rodrigo cede ao apelo do ofendido e enfrenta o pai de sua amada, com a ciência dela, e o mata. Com a vingança completa, o dilema passa a Ximena, pois agora é ela que deve escolher entre se casar com seu amado ou vingar a morte de seu pai. Enquanto Ximena remói seus sentimentos e os filhos do rei se desentendem, com Sancho dizendo que será morto, Rodrigo parte para uma luta contra mouros que desrespeitaram Castela. Por óbvio, vence-os heroicamente e, ao retornar, recebe o título de *Mio Cid* do rei Fernando. Neste mesmo momento, entretanto, Ximena, enlutada, pede ao rei que puna Rodrigo pela morte de seu pai, mas Fernando, magnânimo, recusa-se porque sabe que os dois se amam. Em seguida, no último ato, o rei recebe uma carta na qual o rei de Aragão o desafia para uma batalha pela região de Calahorra. Rodrigo, acostumado a confrontos, é o escolhido para liderar o lado castelhano – mais do que isso, é o eleito do cristianismo, pois uma passagem algo deslocada, muito conhecida do mito, mostra a aparição ao Cid,

em sonho, de um leproso que ele acolhe e ajuda. Depois da boa ação, o doente revela ser São Lázaro, abençoa o Cid e lhe atribui invencibilidade. Cônsua de que seu amado e perseguido é o escolhido para a batalha, Ximena promete ao general representante de Aragão, contra sua vontade mas pela honra, que se casará com ele se matar Rodrigo. Os cavaleiros vão à batalha e Ximena espera em Castela, onde também cresce a tensão entre os herdeiros do rei durante a divulgação, por ele mesmo, de seu testamento, apontando para uma desunião do reino quando da morte deste. Ao final, dizem à enlutada que o vencedor traz a cabeça de seu amado e ela se desespera, pede a Fernando que não a force a se casar com o aragonês. Entra, no entanto, o próprio Rodrigo, vencedor, que jocosamente diz que está com sua cabeça. Oferece-a para que Ximena a corte, mas ela se envergonha, assume seu amor e aceita se casar com o Cid, o que dá fim à peça.

Grande parte do exposto acima se apresenta conforme a narrativa mítica, sobretudo a dos *romanceros*, mas, como se disse, há diferenças que, ainda que raras, desvelam objetivos e orientação ideológica do autor. A princípio, o que se destaca é a incongruência entre a narrativa de *Mocedades del Cid* e da peça, sem dúvida intitulada em referência àquele poema: na obra de Castro, Ximena e Rodrigo se amam e têm a intenção de casar desde o começo, ao passo que, na narrativa mítica, o casamento é uma imposição do rei para que o guerreiro pague por sua ofensa. Logo, a diferença desvela que, no caso da peça, tem-se um rei mais bondoso, que reconhece o amor entre os homens, e personagens apaixonados em dilema, muito mais empáticos do que um personagem plano que cometeu um crime ao qual não tinha motivação pessoal para se opor.

Não obstante, igualmente são registradas dessemelhanças com relação aos *romanceros* publicados entre os séculos XV e XVI. Com o auxílio do apontado por Cazal, pode-se dizer que há cinco pontos de discordância: a) o *romancero* não se preocupa em mostrar a motivação da rusga entre os pais de Ximena e Rodrigo, ao passo que a peça faz questão de deixar clara a origem do despeito do ofensor, fato que aponta para a aderência a uma cadeia de causalidade na exposição da trama; b) a passagem do leproso no *romancero* perdura por tempo mais largo e em mais cenários e, na peça, a ação é concentrada, por conveniência cênica; c) a solução da peça para sintetizar a ação precedente, o sonho ou visão na qual o leproso aparece, revela-se uma opção pelo fantástico diferente da abordagem verossímil do *romancero*; d) mesmo quando o dramaturgo praticamente repete o conteúdo de versos dos cantares, ele o faz passando a comunicação da terceira para a primeira pessoa, denotando não apenas a conveniência cênica, mas também a tentativa de proximidade com o espectador através do drama; e) ao externar seu testamento, o rei está doente e moribundo no *romancero*, mas plenamente íntegro na peça, algo que não se estranha se se tiver em mente que o elogio à monarquia e seu retrato positivo era quase imperativo no teatro espanhol daquela época.

Em sua avaliação final, Cazal defende que a maioria das diferenças em relação ao *romancero* se deve mais à natureza cênica da obra do que à configuração ideológica. Porém, reconhece a importância da ideologia para o mito do Cid, seja na peça ou nos cantares:

Eso no quita que la visión global de un Cid legalista y sumiso, tal como la propuesta en la pieza de teatro, muy bien pudo haber sido inspirada por la Historia y Romancero del Cid de Escobar, quien propugnaba esta imagen del héroe. (Cazal, 1998: 121)

Com vistas a empreender uma análise mais abrangente, faz-se necessário passar para a segunda adaptação a que este ensaio se dedicará: o filme de longa-metragem *El Cid*, um lançamento de 1961 dirigido por Anthony Mann e produzido por Samuel Bronston. Trata-se de uma produção norte-americana que se enquadra no filão de filmes épicos, populares em seu tempo, porque adaptou o mito do Cid retratando numerosas batalhas históricas. Mas não se limitou a compor um espetáculo cheio de ação, apelativo para os sentidos, já que a complexidade de sua trama remete a diversas fontes cidianas históricas e míticas, caracterizando extensa pesquisa para a escrita do roteiro.

A exemplo do que se fez em relação à peça de Castro, parte-se para uma breve descrição da trama do filme antes de examiná-lo em maior detalhe. Prontamente, logo em seu início, o filme é iniciado por um narrador, em voz *over*, que apresenta o Cid como o homem simples que se tornou herói porque reuniu todos, “*whether Christian or Moor*”, contra o inimigo comum: Ben Yusuf. Neste momento, na apresentação deste líder islâmico radical que conclama os seus a uma dominação mundial, o narrador é elidido e o filme estritamente dramático se inicia. O foco de súbito é deslocado para Rodrigo, que, vestido para seu casamento, socorre um vilarejo cristão (percebe-se pela cruz de uma igreja destruída, oportunamente carregada pelo guerreiro castelhano) após prender os líderes do ataque. Um mensageiro do rei, García Ordóñez, diz que Rodrigo deve enforcar os emires capturados, mas ele, após consulta a seu pai, libera-os quando eles juram obediência ao rei Fernando. Ao sair, um dos emires, Moutamin, dá o nome de Cid àquele que o libertou devido à sua piedade. Ordóñez, contrariado, diz que Rodrigo cometeu uma traição e vai ao rei, em Burgos, cidade na qual Chimene, vestida para o casamento, espera por Rodrigo. Seu pai, porém, avisa-a de que não poderá se casar com um traidor do rei, algo de que ela duvida. Em seguida, com Rodrigo já no castelo real, reúnem-se a Corte – representada pelo rei Fernando e seus filhos Urraca, Afonso e Sancho –, García Ordóñez e os pais do Cid e de Chimene para tratar da acusação ao guerreiro. Isolado numa sala, Rodrigo é encontrado por Chimene enquanto ouve o julgamento. Diz que deixou mouros viverem, o que Chimene estranha, mas acredita na boa intenção de seu amado. Ao longe, ouvem seus pais brigando por causa da acusação, e o pai de Chimene desfere um tapa no rosto do pai de Rodrigo – o que, pouco mais tarde, faz o guerreiro lutar pela honra de seu progenitor. Pede ao nobre que se desculpe pela ofensa, mas, com a recusa, vence-o num duelo e o mata, o que é visto por Chimene. Assim, aquela que devia se casar com o Cid, embora ainda o ame, passa a conviver com a ideia de se vingar de seu noivo. Aproveita-se de um duelo imposto pelo rei de Aragão para decidir a que reino pertence Calahorra e apoia o cavaleiro aragonês, que é derrotado, o que garante o território para Castela e faz com que o rei Fernando absolva o Cid de sua acusação de traição a título de prêmio. Não basta, no entanto, para que Chimene o perdoe – em vez disso, ela pede para Ordóñez matá-lo quando forem colher tributos na África, o que o nobre tenta, mas não consegue porque Moutamin vem ao socorro de Rodrigo, que, embora exortado por Sancho, recusa-se a matar aquele que atentou contra sua vida. Em sua volta ao reino, Cid, após pedido ao rei, casa-se com Chimene, embora ela se recuse até a falar com o novo marido e resista a qualquer investida. Não a esmo, a recém-casada parte para um convento, onde planeja ficar muito tempo. Neste ínterim, o rei Fernando falece, encetando conflito entre seus filhos pelo reino e provocando assim uma divisão. Aproveitando-se da circunstância, Yusuf planeja matar um dos herdeiros para fazer parecer um fratricídio. Envia um infiltrado, que tem sucesso na missão: mata Sancho, mas é detido e morto por Rodrigo, que viu a execução e passa a desconfiar de que o assassino era um enviado de Afonso. Na coroação deste,

todos se ajoelham, menos o Cid, que exige que Afonso jure sobre a Bíblia que não teve participação na morte de seu irmão. Ofendido, o novo rei exila o cavaleiro, que parte em seu cavalo pelo território ibérico – nesta parte, encontra o leproso em área desértica e o ajuda, mas este não parece ser sobrenatural senão pelo seu nome, Lázaro. Ato contínuo, ainda no local, Chimene encontra Rodrigo e diz amá-lo. São acudidos por camponeses e passam a noite num celeiro. Chimene está feliz por seu amado não ter mais exércitos e já planeja uma vida isolada apenas com ele, mas, quando despertam no dia seguinte, há um exército que clama pela liderança Cid, que se entusiasma com o clamor popular. Para lamentação de sua esposa, deixa-a no convento e parte para a luta contra o exército de Yusuf, enquanto Afonso segue se mostrando um rei inseguro.

Após intermissão no filme, Rodrigo, com grande barba que denota uma elipse temporal na narrativa, vem satisfeito à presença de Afonso por este tê-lo chamado depois de anos. O rei diz que espera contar com a presença do guerreiro na batalha de Sagrajas contra tropas de Yusuf e Rodrigo apresenta seus aliados emires, mas se opõe à ordem dada, dizendo que a localidade de Valencia é estrategicamente mais importante. Afonso, além de desdenhar dos aliados mouros, diz que, se não se apresentar àquela batalha, o Cid não terá o exílio cancelado e ainda será considerado inimigo. Em seguida, Rodrigo vai ao convento de Chimene, local que não visitava havia muito tempo. Conhece suas filhas, já crianças. À noite, queixa-se com sua esposa sobre o dilema em que se encontra e ela diz que, se fizer o bem para a Espanha, fará também para eles. Já com suas tropas e com o auxílio de Moutamin, o Cid sitia Valencia. Derrotado em Sagrajas, Afonso refugia-se com alguns soldados no convento em que está Chimene e a sequestra, juntamente com as filhas, para forçar a vinda de Rodrigo, que, avisado em Valencia, pensa em partir, mas prossegue em sua missão. García Ordóñez ajuda Chimene e suas filhas e, juntos, partem em fuga em direção a Valencia. Depois de se juntarem às forças do Cid, estas arremessam pães a Valencia, conquistando o povo que se encontrava faminto enquanto o rei mouro Khadir vivia em meio ao luxo e à boa comida. Tomam a cidade e companheiros do Cid pedem que ele se nomeie rei, mas ele declara Valencia território de Afonso – inclusive envia a coroa de sua cidade ao rei castelhano através de um mensageiro. Em expansão, Yusuf chega à fronteira de Valencia, sitiando-a. Captura García Ordóñez na esperança de que ele traía Rodrigo, mas o cavaleiro morre sem consentir tal insídia. Prosseguindo o sítio, o Cid reage, saindo com suas tropas e realizando grande batalha sob o grito de guerra: “*for God, Alfonso and Spain!*”. No entanto, é ferido por uma flecha e recua, juntamente com suas tropas, que encontram dificuldades frente a inimigo tão poderoso. Ainda que seriamente golpeado, tendo a flecha em seu peito, o Cid deseja mantê-la em si para que permaneça mais alguns dias vivo e assim possa liderar seu exército. Enquanto já há boatos de sua morte entre tropas de Yusuf, o Cid se apresenta publicamente ao povo valenciano e se compromete a liderá-los no dia seguinte. Quando está em particular com Chimene, pede a ela que o ponha sobre seu cavalo mesmo que estiver morto. Surpreendentemente, Afonso e suas tropas chegam à Valencia, com o rei pedindo perdão a Rodrigo, que assume que o rei superou o próprio orgulho e se felicita por poder lutar ao lado de seu soberano. Por fim, no dia seguinte, Afonso beija uma cruz e é benzido, assim como suas tropas. Cid, sem movimentos, é fixado sobre seu cavalo Babieca. Volta a narração em *over*, que diz que assim Cid se tornou um mito, enquanto se vê na imagem que as tropas de Yusuf se rendem, quase magicamente se curvando ao guerreiro castelhano, enquanto o líder islâmico morre pisoteado em meio às movimentações da batalha. Na cena final,

Afonso oferece a Deus a alma do Cid, que ainda cavalga, impassível, sobre Babieca pelo litoral de Valencia.

Como se vê, as fontes do filme *El Cid* são muito variadas. Numa simples observação panorâmica, percebe-se que há o elemento do exílio do *Poema de Mio Cid*, os personagens mouros amigos como na *Historia Roderici*, a passagem do herói falecido impassível sobre seu cavalo da *Leyenda de Cardeña* e o amor genuíno entre Jimena e Rodrigo apresentado na peça de Guillén de Castro. Entretanto, para desnudar a configuração ideológica do filme, é mandatório se aprofundar um pouco mais na análise de semelhanças e dessemelhanças. Com este intuito, e de maneira a abreviar o exame, elegem-se cinco pontos dignos de nota: a) primeiramente, é curioso verificar a origem do título de Cid no filme e na peça – nesta, é concedido pelo rei castelhano em reconhecimento à grande derrota imposta aos mouros, enquanto naquele provém de um mouro satisfeito com o perdão oferecido pelo cavaleiro, o que mostra que o herói passa de um guerreiro eficiente a um guerreiro consciente, desvelando sua individualidade; b) há relação amigável com os mouros, tal como na *Historia Roderici*, mas percebe-se que, no filme e contrariamente à obra histórica, não é Rodrigo que está na posição de vassalo, mas os emires islâmicos – em outras palavras, o filme de 1961 dá mais centralidade ao guerreiro e ao cristianismo do que a obra do século XII; c) de novo marcando diferença em relação à *Historia Roderici*, Valencia não é tomada para estabelecer um reino de Rodrigo nem para ser mera tributária de Afonso, como no *Poema de Mio Cid*, mas para ser propriamente território de Castela, o que dá centralidade também à monarquia castelhana; d) não à toa, enquanto os reis descritos nas obras cidianas são personagens magnânimos planos, o rei Afonso do filme passa por uma transformação em direção à magnanimidade, descreve um arco dramático próprio, inclusive mais modulado do que o do Cid, o que lhe dá parte significativa do protagonismo do filme; e e) a reiteração da imagem mitológica da *Leyenda de Cardeña* com o Cid falecido liderando batalha vitoriosa sobre seu cavalo mostra a adesão do longa-metragem a uma das passagens mais fantásticas e inverossímeis de todo o mito, mesmo que o filme seja direcionado a uma audiência supostamente mais crítica do que eram as massas sem instrução de séculos anteriores ao seu.

Sem embargo dos apontamentos individuais em relação à peça e ao filme, não se pode deixar de notar que ambos têm um traço comum que parece ausente de outras narrativas cidianas. Por mais que o Cid apresente superlativas qualidades heróicas tal qual ocorre nos mitos e até nos registros historiográficos, nas adaptações o guerreiro é enriquecido com uma dimensão essencialmente humana, pois ama e enfrenta dilemas morais. Dito de outra maneira, ele tem a armadura dada pelo rei, a resistente espada Tizona e o veloz cavalo Babieca, com os quais vence poderosos inimigos em grandes batalhas, mas também tem um lado de complexidade humana, que se expressa pelo amor incondicional que sente por Jimena e pelos dilemas morais frente aos quais hesita, como a obrigação de vingar a honra de seu pai contra o pai de sua amada ou a saída para a batalha pouco depois do casamento. Portanto, o Cid, ou Rodrigo, é posto diante de um dilema entre amor e dever assim como no interior de uma dicotomia composta por pessoa e herói.

Conhecida como dilema cornelianos⁵, a oposição entre amor e dever, geralmente em situação na qual um dos dois terá que ser pelo menos parcialmente sacrificado em

⁵ Curiosamente, e não a esmo, o dilema é batizado a partir do nome do dramaturgo francês Pierre Corneille porque ele adaptou (com muitos versos simplesmente traduzidos) a peça de Guillén de Castro

prol do outro, é um recurso dramático largamente utilizado por criar interesse no espectador, devido à dificuldade da decisão para o personagem, e facilitar o processo de empatia, já que é mais fácil se identificar com um personagem que deve fazer uma escolha do que com um passivo. Não resta dúvida de que, nas adaptações aqui examinadas, o dilema cornelianiano se prestou a estes fins, ainda mais se se tiver em conta que as obras eram espetáculos dramáticos dirigidos ao grande público, fosse num *corral* ou numa sala de cinema. Todavia, o entendimento mais agudo da dicotomia pessoa/herói pode jogar luz sobre a noção que se tem do dilema entre amor e dever na narrativa cidiana.

Aqui, faz-se relevante a arguta análise empreendida por Umberto Eco com relação ao *Superman*, super-herói dos quadrinhos. Enquanto o protagonista destas histórias é um homem com superpoderes que, usando uma capa especial, combate o mal, é também um cidadão comum, Clark Kent, um tímido repórter de jornal que ninguém de seu convívio sabe ser o *Superman* em certos momentos. Na palavras de Eco,

Il personaggio mitologico del fumetto si trova ora in questa singolare situazione: esso deve essere un archetipo, la somma di determinate aspirazioni collettive, e quindi deve necessariamente immobilizzarsi in una sua fissità emblematica che lo renda facilmente riconoscibile (ed è quello che accade per la figura di Superman); ma poiché è commerciato nell'ambito di una produzione "romanzesca" per un pubblico che consuma "romanzi", deve essere sottoposto a quello sviluppo che è caratteristico, come abbiamo visto, del personaggio del romanzo. (Eco, 1994: 231)

Sendo assim, há, de um lado, o herói que dá vazão a aspirações coletivas e, de outro, o personagem do romance, isto é, o homem comum, pessoa não dotada de superpoderes – e a presença desta última faceta, como notado pelo estudioso italiano, deve-se a uma motivação comercial, notadamente para conquistar leitores pela empatia. A dicotomia pessoa/herói é válida igualmente para *Superman* e para o Cid, já que este também tem um lado humano direcionado a atrair espectadores e o lado herói, equivalentemente expresso por excepcionalidade nas ações e acessórios especiais, representa uma vontade coletiva, a saber, a defesa do cristianismo e da Espanha.

Mas, voltando ao *Superman*, muitos fãs poderão notar, corretamente, que o atrativo humano deste herói não está só na configuração de pessoa comum de Clark Kent, mas também na intrincada relação amorosa que há com a personagem de Lois Lane, que ama *Superman*, mas desdenha de Clark, que, por sua vez, não pode revelar que estas são duas facetas do mesmo ser sob pena de prejudicar a consecução do seu dever. Aqui, então, mais uma vez como no caso do Cid, vê-se que o dilema entre amor e dever está ligado à dicotomia pessoa/herói, pois é a pessoa que ama e o herói que cumpre o dever.

Ademais, se se sabe que o amor serve para despertar empatia e interesse em quem frui a obra, é preciso descobrir para que serve o dever, cuja definição de que catalisa aspirações coletivas parece insuficiente para uma explicação sólida. Por isso, é

em *Le Cid*, em 1636, e a obra francesa se tornou célebre por causa do conflito entre amor e dever enfrentado por Jimena e Rodrigo.

de se perguntar: qual é o dever do *Superman*? “Combater o mal” seria uma resposta vaga e evasiva. Mais específica, a resposta “combater o crime” começa a fazer sentido. Porém, é a sagaz observação de Eco que responde deveras:

Nell'ambito della sua little town il male, l'unico male da combattere, gli si configura sotto specie di aderenti all'underworld, al mondo sotterraneo della malavita, di preferenza occupato non a contrabbandare stupefacenti né – è evidente – a corrompere amministratori o uomini politici, ma a svaligiare banche e furgoni postali. In altri termini, *l'unica forma visibile che assume il male è l'attentato alla proprietà privata.* (Eco, 1994: 258)

Combatendo os crimes que configuram desrespeito à propriedade privada, *Superman* torna claro que seu dever precípua é manter a ordem de um *status quo*, sem questionar suas autoridades nem suas premissas, mas garantindo a conformidade, a obediência, a adesão a uma regra de organização social que vem de cima para baixo. Daí que um dilema que era entre amor e dever vem a configurar, seja para o Cid ou para o Superman, uma dicotomia empatia/obediência, já que o amor angaria o primeiro e o dever descreve o segundo. Mais do que isso, note-se que esta nova dicotomia, diferente do dilema, não tem uma relação de contradição, mas de complemento – afinal, busca-se empatia para afirmar uma obediência. Analogamente, mesmo amor e dever podem não constituir uma oposição. Por exemplo, no filme, quando Rodrigo reencontra Chimene e suas filhas no convento e lhe apresenta o dilema que enfrenta entre salvar sua família e lutar contra Yusuf, ela lhe diz: “*But if you do what must be done for all Spain, that will be our best protection.*” Deste ponto, já se pode vislumbrar o subjacente.

O SUBJACENTE

De acordo com Francesco Casetti, quando se fala em adaptação, não se pode pensar na mera repetição de uma obra – em vez disso, deve-se ter a noção de reparação, em meio diferente do original, de certos elementos contidos numa base, seja ela concreta como uma obra ou insólita como um mito (Casetti in: Stam, R; Raengo, A., 2004: 82). Por conseguinte, estendendo o raciocínio, ao se lançar um olhar abrangente ao caso a que este ensaio se dedica, tem-se, desde a *Carmen Campidoctoris* até o filme *El Cid*, uma imensa rede ligada por reparações.

Contudo, há reparações de dois tipos: formais, relativas ao conteúdo e à sua forma de expressão, e ideológicas, que são mais profundas e consistem em modos de organização social retratados e/ou preconizados. Em sua metodologia, Casetti faz sólida defesa da abordagem deste tipo em detrimento de uma apreciação puramente formal:

I would like to suggest another perspective: both film and literature can also be considered as sites of production and the circulation of discourses; that is, as symbolic constructions that refer to a cluster of meanings that a society considers possible (thinkable) and feasible (legitimate). Consequently, film and literature are more revealing of the ways in which subjects interact with each other as either addressers or addressees, than

of an author's ability to express him or herself. I therefore suggest regarding audiovisual and literary texts as one would regard conversations, newspaper reports, public speeches, research reports, stories and anecdotes; that is, as discursive formations which testify to the way in which society organizes its meanings and shapes its system of relations. (Casetti, 2004: 82)

Avaliar, pois, as reparações ideológicas, com os preceitos de organização social que trazem consigo, ao longo da rede do Cid aqui abarcada não é outra coisa senão buscar o que está subjacente às narrativas.

Estabelecido do que se trata esta seção, o leitor poderá se questionar: basta, então, trazer à baila os traços ideológicos identificados na parte destinada ao mito – nacionalismo castelhano/espanhol, cristianismo e obediência ao rei – para testá-los com relação ao material histórico e às adaptações e assim verificar se subjazem à rede em sua totalidade? É uma abordagem engenhosa e objetiva, mas com a qual se deve ter um cuidado especial porque as narrativas vêm de contextos diferentes. E, uma vez mais, o apoio é em Casetti, que reitera sua indicação de ir às profundidades:

There is something else going on, something deeper: the fact that the source text and its derivative occupy two entirely different places in the world scene and in history. Therefore, when we talk about adaptations, transformations, remakes, and so on, we should not simply focus on the structure of those texts – their form and content – but on the dialogue between the text and its context. Evidently, adaptation is primarily a phenomenon of recontextualization of the text, or, even better, of reformulation of its communicative situation. [...] Therefore, consideration needs to be given not only to the text as such, but also to its conditions and modes of existence. (Casetti, 2004: 83)

Aqui não é indelicado lembrar que a narrativa cidiana se inicia no final do século XI, ganha força no século seguinte e se estende, no que é apreciado neste ensaio, até 1961, com a adaptação cinematográfica. Logo, são contextos bastante diferentes – o que, todavia, não invalida a tentativa de encontrar, com o devido rigor, um sentido comum. A propósito, vem a calhar a questão que Tânia Pellegrini identifica como fulcral no estudo das adaptações:

Na verdade, o importante nesse complexo jogo não é saber se os textos escritos são substituíveis por filmes, fitas, CDs, e-books ou qualquer outra coisa; saber que marcas deixarão entre si, na película viva das linguagens dos quadros, dos filmes, dos textos; mas sim saber se determinados valores, ancorados em séculos e séculos de cultura verbal, continuarão a ter o mesmo sentido. (Pellegrini, 2003: 34)

Nesta empreitada de verificação do subjacente às narrativas, partir-se-á, como se disse, dos traços ideológicos identificados no mito do Cid, pondo à prova, isoladamente, sua validade para os componentes da narrativa cidiana aqui examinados, desde a

Carmen Campidoctoris até *El Cid*, processo após o qual se espera extrair um caráter subjacente àquilo que concerne ao Cid.

Primeiro, o nacionalismo castelhano/espanhol. É certo que a peça *Las Mocedades del Cid*, de Guillén de Castro, provindo tão diretamente do *romancero* e se localizando em pleno Século de Ouro Espanhol, emana forte sentimento nacionalista – não à toa, a vitória de Rodrigo contra o guerreiro de Aragão representa gloriosa expansão territorial de sua Castela. Por outro lado, apesar de sempre se falar na Espanha, estranha-se que *El Cid*, uma produção cinematográfica em inglês e assim direcionada ao público anglófono, insuffle um nacionalismo espanhol, já que não há propósito em fazê-lo para quem está tão distante da Península Ibérica que tudo que venha dela só é entendido sob a égide do exótico. Note-se, entretanto, que a ideia de nacionalismo é perfeitamente compreensível para esta audiência, que se acostumou com outros grandes épicos produzidos por Samuel Bronston que glorificam a ideia de nação a partir da ação militar de forças ou sujeitos norte-americanos (basta lembrar de *55 Days at Peking* ou *John Paul Jones*). Mas, se se pensar nas fontes históricas do Cid, o nacionalismo, conceito mais tardio, não se mantém em pé. Especificamente nas obras historiográficas de autores islâmicos, não há qualquer indício de que Rodrigo represente um povo – em vez disso, o que se faz presente é a associação do guerreiro à autoridade política, seja aquelas que ele respeitava por soldo ou mesmo a que ele estabeleceu pelas próprias mãos em Valencia. E autoridade política é algo que permeia toda a narrativa cidiana, de modo que se pode dizer que foi identificado um primeiro elemento subjacente.

Em seguida, o cristianismo. A partir do estabelecimento do mito, incluindo as adaptações, o cristianismo se consolidou como um traço do Cid. Afinal, mesmo que ele respeite o islamismo, como se vê no filme, nunca deixa de afirmar sua orientação cristã. Já nas narrativas históricas, a devoção cristã não se apresenta com força, uma vez que se vê que Rodrigo não se incomoda por servir senhores islâmicos nem por combater cristãos – com efeito, o historiador Reinhardt Dozy chega até a dizer que o guerreiro era mais muçulmano do que cristão (DOZY, 1860, p. 253). Em que pese a não ubiquidade do cristianismo, há um flagrante senso de religiosidade que se manifesta, nas fontes históricas, através da orientação religiosa dos autores dos textos ou da identificação dos personagens com suas crenças (quer judeu, islâmico ou cristão), e, nas fontes míticas e adaptações, pelo elogio ao cristianismo e pelas passagens fantásticas, como a da aparição de Lázaro. Por isso, a religiosidade é também um elemento subjacente.

Por fim, a obediência ao rei. Não há maiores problemas em verificar que Rodrigo obedece seu soberano na peça *Las Mocedades del Cid*. No entanto, nela já há um indicativo que desafiará esta obediência incondicional: a disputa entre os herdeiros do rei fatalmente dividirá o reino, passando a haver mais de um soberano – é o que sucede no filme *El Cid*. Com a morte de Fernando, surgem um rei Sancho e um rei Afonso, o que desorienta Rodrigo, não sabendo bem o que fazer. Após o assassinato de Sancho, o guerreiro passa enfim a saber a quem deveria obedecer, mas, suspeitando da boa-fé de Afonso em sua aquisição do poder supremo, hesita. Quando este o chama para uma batalha em Sagrajas, Rodrigo prefere ir para Valencia. Comete, então, um ato de desobediência ao rei, mas não uma insubmissão pura e simples, porque obedece a uma regra original de proteger seu povo ou nação, vista por ele como pressuposto para a ação legítima dos reis. Neste contexto, sua ida para Valencia demonstra a opção pela ação que se revela mais adequada para a proteção da Espanha. Operando com auxílio de conceito de H.L.A. Hart (HART, 1994, 100 ss), percebe-se que o guerreiro prescinde de

obedecer o soberano pois sua ordem não está de acordo com a *rule of recognition* – isto é, aquele pressuposto que lhe dá validade legal –, mas nunca deixa de se submeter à própria *rule of recognition*. Analogamente, Rodrigo nem sempre obedece ordens reais nas narrativas históricas, mas, quando não o faz, está liderando e dando ordens a um exército – sendo obedecido –, seja para saquear ou estabelecer domínio sobre uma cidade. De pronto, vê-se que a obediência está sempre presente na narrativa cidiana, constituindo mais um elemento subjacente.

Finda esta etapa, tem-se que são elementos subjacentes à narrativa cidiana a autoridade política, a religiosidade e a obediência. O primeiro e o terceiro são facilmente relacionáveis, haja vista que a autoridade política exige obediência e esta frequentemente é devida àquela, ao passo que o segundo parece apartado, independente em relação aos outros. Não é, no entanto, o que se conclui se houver recurso à teoria do Estado, que ganha força no século XV com a obra de Jean Bodin, corroborante da coesão entre os elementos em questão:

Sous cette même puissance [*da autoridade política*] de donner et casser la loi, sont compris tous les autres droits et marques de souveraineté : de sorte qu'à parler proprement on peut dire qu'il n'y a que cette seule marque de souveraineté, attendu que tous les autres droits sont compris en celui-là, comme décerner la guerre, ou faire la paix, connaître en dernier ressort des jugements de tous magistrats, instituer et destituer les plus grands officiers, imposer ou exempter les sujets de charges et subsides, octroyer grâces et dispenses contre la rigueur des lois, hausser ou baisser le titre, valeur et pied des monnaies, faire jurer les sujets et hommes liges de garder fidélité sans exception à celui auquel est dû le serment, qui sont les vraies marques de souveraineté, comprises sous la puissance de donner la loi à tous en général, et à chacun en particulier, *et ne la recevoir que de Dieu*. (Bodin, 1997: 162, grifos não contidos no original)

Expondo claramente, o Estado é entendido, em plena época de afloramento da narrativa do Cid, como uma autoridade política soberana, que pode exigir obediência daqueles que estão sob seu poder precisamente porque suas ordens e leis têm origem em Deus. Assim, o Estado – por constituir o fio de ligação entre autoridade política, religiosidade e obediência, formando um conjunto ideológico coeso – é o grande elemento subjacente ao Cid. Com efeito, torna-se mais fácil compreender alguns porquês da narrativa cidiana: primeiro, a história do Cid, sempre próximo dos reis em detrimento dos nobres, ocorre no momento de gestação da organização estatal pois antecede por pouco a data apontada por Michael Mann para o início do surgimento de Estados coordenados na Europa, o ano de 1155 (MANN, 2005, p. 416 ss); segundo, Cid é alçado a mito no momento em que a autoridade castelhana dá expressão a suas pretensões expansionistas na Península Ibérica, no século XIII; terceiro, a publicação dos *romances* e a encenação da peça de Guillén de Castro, evidências da popularização da narrativa cidiana, ocorrem no momento de estabelecimento do Estado-Nação, entre os séculos XVI e XVII, poucos anos antes da Paz de Westfália, que estabeleceu as fronteiras entre os Estados europeus; quarto, a baixa popularidade do Cid nos séculos XVIII e XIX pode ser devida à gestação e instauração do Estado Liberal, uma noção estatal menos portentosa, baseada na afirmação do indivíduo; quinto, o filme

El Cid aparece justamente no contexto do pós-guerra e do pós-colonialismo, marcado tanto pela afirmação de ordens nacionais no mundo todo quanto pelo fortalecimento de um modelo de Estado Social, calcado em maior intervenção.⁶ Em relação ao último caso, faz bem notar que, nesta época, a religiosidade já não justificava o poder do Estado, apresentando-se no filme apenas como um resquício de suas bases de adaptação. Com efeito, o discurso de conciliação entre as religiões islâmica e cristã não tem impedimentos para se estabelecer.

A esta altura, deve fazer maior sentido a relação de complementaridade da dicotomia empatia/obediência descoberta quando da análise das adaptações. Em linhas gerais, a empatia parece garantir a captação de mentalidades para a obediência, a conformidade à ordem posta pelo Estado, intuito que se revela pertinente para o ambiente em que se desenvolveram as adaptações, qual seja, o espetáculo de massas. Não há, pois, Cid sem Estado, assim como não há guerreiro sem propósito de batalha. Mais do que isso, o herói, mesmo desprovido de vida, pode servir de emblema para a autoridade estatal, contanto que esteja apoiado sobre ela, verdadeira fonte de sua força. Com esta observação, é inevitável lembrar da última sequência do filme *El Cid*, na qual um cadáver do guerreiro lidera vitoriosa batalha sobre seu vivaz cavalo Babieca, de onde emana a única energia vital verificável em cena. Desta feita, Babieca, sustentação pouco lembrada mas inseparável do guerreiro em suas representações gráficas, afigura-se uma curiosa metáfora para o Estado.

CONCLUSÃO

Ainda que de maneira sucinta e panorâmica, prescindindo de análise mais pormenorizada dos textos formadores do mito, ficou demonstrada a dependência do Cid com relação ao Estado. Agora, à luz da análise aqui empreendida, alenta-se a esperança de que o estudo da narrativa cidiana, em suas diversas manifestações, possa ser útil para um entendimento mais agudo não apenas da história dos mitos e heróis de outrora, mas principalmente de representações contemporâneas de heróis nacionais – como o Capitão América, recentemente retratado no longa-metragem sucesso de bilheterias *Captain America: Civil War* (2016) – e da atual construção de um senso de *ocidentalidade*, obviamente não desprovido de problemas, em contraste a uma mentalidade radical islâmica reminescente dos almorávidas e durante uma época, sobretudo na atual Europa dos imigrantes, de mistura entre cristãos e islâmicos algo análoga à da Espanha do Cid.

FILMOGRAFIA

EL CID. Direção: Anthony Mann. Roteiro: Fredric M. Frank; Philip Yordan. Produção: Samuel Bronston Productions. Ano de produção: 1961. [S.l.]: Miriam Collection, 2008. (182 min)

⁶ Uma boa conceituação dos Estados Liberal e Social bem como da transição entre os dois modelos estatais pode ser encontrada em Nonet, Philippe; Selznick, Philip (2010). *Direito e Sociedade - A transição ao sistema jurídico responsivo*. Rio de Janeiro: Revan.

BIBLIOGRAFIA

- Balle, Francis (ORG) (1998). *Dictionnaire des Médias*. Paris: Larousse-Bordas.
- Bandera, Cesario (1966). *Reflexiones sobre el Carácter Mítico del Poema de mio Cid*. *MLN*, Baltimore, Vol. 81, No. 2, Spanish Issue (March), pp. 195-216.
- Barthes, Roland (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil.
- POEMA de Mio Cid*. Madrid: Castalia, 1999.
- Bodin, Jean (1997). *Le six livres de la République*. Paris: Librairie Générale Française.
- Bodelón, Serafín. (1994) *Carmen Campidoctoris: introducción, edición y traducción*. *Revista de la Facultad de Filología*, Oviedo, Vol. 44-45, t. II, pp. 339-367.
- Casetti, Francesco (2004). *Adaptation and Mis-adaptations - Film, Literature, and Social Discourses*. In: STAM, R.; RAENGO, A. *A companion to literature and film*. Malden: Blackwell.
- Castro, Guillén de (1999). *Las mocedades del Cid*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Disponible em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/las-mocedades-del-cid-0/html/>. (consultado em 26-02-2015).
- Cazal, Françoise (1998). *Romancero y reescritura dramática: Las Mocedades del Cid*. *Criticón*, Madrid, 72, pp. 93-123.
- Dozy, Reinhardt (1860). *Le Cid d'après de nouveaux documents*. Leyde: E. J. Brill.
- Eco, Umberto (1994). *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani.
- Escobar, Juan de (1828). *Romancero y historia del muy valeroso caballero El Cid Ruy Díaz de Vibar*. S.l.: Imprenta de Broenner.
- Falque Rey, Emma (1983). *Traducción de la Historia Roderici*. *Boletín de la Institución Fernán González*, Burgos, v. 211, pp. 333-375.
- Fletcher, Richard (2002). *Em busca de El Cid*. São Paulo: Unesp.
- Hart, H. L. A (1994). *The Concept of Law*. Oxford: Oxford University Press, 1994
- Jakobson, Roman (1969). *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- Nonet, Philippe; Selznick, Philip (2010). *Direito e Sociedade - A transição ao sistema jurídico responsivo*. Rio de Janeiro: Revan.
- Mann, Michael (2005). *The sources of social power, v. I*. New York: Cambridge University Press.
- Menéndez Pidal, Ramón (1947). *La España del Cid*. Madrid: Espasa-Calpe.
- McKendrick, Merveen (1992). *Theatre in Spain: 1490 – 1700*. New York: Cambridge University Press.
- Navarrete, Rosina (1972). *La ideología del "Poema de Mio Cid"*. *Hispania*, Walled Lake, Vol. 55, No. 2 (Maio), p. 234-240.
- Pellegrini, Tânia (2003). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac-Itaú Cultural.
- Tomachevski, Boris (1976). *Temática*. In: TOMACHEVSKI, B. et al. *Teoria da literatura – Formalistas russos*. Rio de Janeiro: Globo.

APROXIMACIÓN AL DESARROLLO DEL ACTO DE HABLA DE LA PETICIÓN A TRAVÉS DE UN ESTUDIO DE CASO

Rosberly López Montero*

RESUMEN

En este artículo se analiza el desarrollo del acto de habla de la petición en una niña desde los dos años y medio hasta los tres años y medio de edad a través de la observación directa. Se pretende conocer la evolución del modo de realizar peticiones conforme avanza en edad y se evidencia la manera en que la estructura de las peticiones va aumentando en complejidad de manera gradual mediante un modelo de adquisición no lineal.

Palabras clave: Actos de habla, Lenguaje, Español, Lingüística, Pragmática

ABSTRACT

The development of directive speech acts is analyzed through this article; specifically, the development of the request in a young girl's speech, from her two and a half years until her three and a half years of age by means of direct observation. The way she asks for things and how the language evolves as she does so through time is the aim of this study, which determines that requests are presented through a *no lineal* model of acquisition.

Key words: Language development, Linguistics, Pragmatics, Spanish, Speech Acts

1. INTRODUCCIÓN

El estudio de las funciones pragmáticas tiene gran relevancia dentro del campo de la adquisición del lenguaje. Esto se debe a que, al dominar una lengua, el hablante no se

* Rosberly López Montero: Master en Lingüística de la Universidad de Costa Rica. Licenciada en la Enseñanza del Inglés. Docente e investigadora de la Sede del Pacífico de la Universidad de Costa Rica. Correo electrónico: ros_ber_ly@yahoo.es
Recibido 20/05/2017. Aceptado 20/06/2017.

limita a manejar reglas gramaticales y fonéticas, sino también a la aplicación de estas en distintos contextos.

Por ello, una de las áreas que ha despertado gran interés es la referente a la adquisición de principios pragmáticos, entre los que se encuentra el estudio de los actos de habla. Serra, Serrat, Solé, Bel, y Aparici (2000) citan el trabajo de Bates, Camainoni y Volterra al hacer referencia a la capacidad de los infantes de expresar sus intenciones a sus interlocutores antes de disponer de estructuras lingüísticas organizadas, por lo que podrían producir o comprender hasta cierto nivel diferentes tipos de actos de habla. Uno de estos tipos es la petición, la cual será analizada en el presente trabajo.

2. ANTECEDENTES

Según Palupi (2006), hay una escasez en el campo del estudio de los actos de habla en la población infantil en comparación con los estudios realizados sobre este tema en la población adulta. No obstante este hecho, la bibliografía consultada proporciona abordajes desde distintas perspectivas en el análisis del desarrollo de los actos de habla en los menores. Por ejemplo, el trabajo investigativo de Bucciarelli, Colle y Bara (2003) se centra particularmente en la comprensión de los actos de habla y los gestos comunicativos mediante un experimento con niños de edades que oscilan entre los dos años y medio y los siete años. Según los autores, “desde la perspectiva del acto de habla, no debería haber diferencia en principio entre el discurso y los gestos en el sentido que ambas acciones son comunicativas” (2003: 217), lo que implica, desde una óptica comunicativa, que los gestos también encuentran su significado dentro del contexto.

Desde otra perspectiva, Huls y van Wijk (2012) siguen con atención el desarrollo del repertorio de los directivos de una menor holandesa en un lapso de cuatro años y medio; en ese tiempo, las investigadoras logran determinar que estos actos de habla presentes en la niña van aumentando su complejidad de manera gradual: al inicio del estudio, la menor de casi dos años emplea una mayoría de actos directos en su habla y una cantidad nula de actos transmitidos de forma indirecta; esta situación va cambiando paulatinamente en tanto que los actos directos van disminuyendo, mientras los indirectos van en un progresivo aumento. Al final del estudio, con cinco años y medio de edad, la niña sigue utilizando una mayoría de lenguaje directo, pero con un notorio aumento en el empleo del lenguaje indirecto. Sin embargo, es importante aclarar que, aunque se trate de un proceso que se da progresivamente, no se trata de un progreso lineal -en el sentido que un acto con determinada característica aparece después de otro con otra característica-, sino que dicho progreso y escogencia de formas del lenguaje depende de una serie de contextos comunicativos que influyen en el desarrollo de dichos actos de habla.

Por otro lado, Georgadilou (2008) investiga los tipos de actos de habla directivos elegidos por un grupo de niños griegos en edad preescolar. Para el desarrollo de su investigación, el autor graba distintos intercambios orales por parte de los niños en situaciones de juego y trabajo durante las lecciones. Son estas conversaciones las que sirven de base para su análisis. Se concluye que las personas menores a ese nivel están conscientes de los parámetros sociales existentes al conversar y hacen distintas

elecciones lingüísticas que difieren de los marcadores de cortesía convencional aplicados por adultos (Georgakilou, 2008).

En Costa Rica, Del Río y Sánchez (2005) presentan un estudio sobre las fórmulas de cortesía en el idioma español, entre los eventos comunicativos con que se examinan dichas fórmulas se encuentran las peticiones. Si bien estas no son tratadas en su estudio como un acto de habla como tal debido a que los autores no consideran que se encuentren bien definido a temprana edad y que son las fórmulas de cortesía las que ayudan a definirlos, el estudio aporta datos relevantes al tratar con peticiones y observar como ambos menores de su análisis emplean distintas fórmulas para solicitar lo que desean.

3. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

3.1. Adquisición del lenguaje

La adquisición de la lengua materna se encuentra estrechamente relacionada con el aspecto cultural y social. Desde esta perspectiva, se puede afirmar que la interacción social propicia el desarrollo del lenguaje.

En este sentido, Garton (1994) visualiza la interacción social como un escenario en el que convergen al menos dos personas intercambiando información, con algún grado de reciprocidad entre ellas; además, recalca la interacción social como “el vehículo fundamental para la transmisión dinámica del conocimiento cultural e histórico” (p. 22). También, destaca la interacción diádica como la unidad mínima de la interacción social, ya sea madre/hijo o una díada compuesta por niños, lo cual suele ser el escenario más estudiado sobre la influencia social en el desarrollo lingüístico de los niños.

Según esta autora, las diferentes personas con las que los niños tengan contacto ejercerán algún efecto sobre ellos, tal contacto variará dependiendo de la cultura en la que ellos formen parte. A su vez, dicho contacto afectará la naturaleza de la interacción y del grado de contribución que tengan los menores en esa interacción, aspectos como “su edad, lenguaje previo y conocimiento lingüístico, influirán sobre la naturaleza y el alcance de su contribución” (Garton, 1994: 23).

No hay duda de que la función principal del lenguaje es de índole comunicativa. Por lo tanto, es necesario considerar los aspectos sociales y culturales en los cuales el niño se desenvuelve para así analizar el desarrollo de su lenguaje.

3.2. Habla infantil

El proceso del desarrollo del habla en los niños es comprendido por una serie de etapas que incluyen todas las áreas lingüísticas, desde la emisión de los sonidos propios de su idioma hasta la utilización de las diferentes reglas de comunicación.

Para que este proceso se dé adecuadamente, los niños deben poseer una serie de factores cognitivos, los cuales se desarrollan durante su primer año de vida (Owens, 2008). Además de madurar estas características cognitivas, el niño empieza a desarrollar

conductas sensoriales desde recién nacido. En lo que respecta a conductas lingüísticas, estas se van formando a lo largo de la niñez, principalmente durante los primeros 5 años de vida pues es en este período que se da un auge importante del desarrollo del lenguaje, estos años componen una etapa crucial en el crecimiento lingüístico.

No obstante, “las funciones o intenciones comunicativas ya están claramente establecidas antes de que el niño comience a adquirir estructuras lingüísticas” (Owens, 2008: 60). En otras palabras, a pesar de que el niño no domine las estructuras del lenguaje, sí domina las intenciones comunicativas con las que vienen acompañados sus mensajes.

3.3. Teoría de los actos de habla

Austin (1991) desarrolla la teoría de los actos de habla y propone que un mismo enunciado amalgama tres actos en sí: el acto locutivo, el acto ilocutivo y el perlocutivo. El filósofo se refiere a que un acto de habla no se limita a la emisión del enunciado como tal, sino también a la intención comunicativa que lleva consigo.

El acto locutivo incluye lo que se está expresando; el acto ilocutivo refleja la intención del enunciado por parte del hablante, mientras que el acto perlocutivo es lo que se logra a través de ese enunciado.

La importancia del estudio de los actos de habla es evidente mediante la afirmación de Searle:

La unidad de la comunicación lingüística no es, como se ha supuesto generalmente, el símbolo, palabra, oración, ni tan siquiera la instancia del símbolo, palabra u oración, sino más bien la producción o emisión del símbolo, palabra u oración al realizar el acto de habla (Searle, 1986: 26).

Es decir, que la comunicación involucra tanto la forma lingüística como la intención para emitir dicha forma y el mensaje que transmite.

Asimismo, Calvo (1994), en su discusión sobre los actos de habla, desarrolla un análisis de las teorías de ambos filósofos y apunta que la categorización de Austin no debería ser observada como una distribución en la que los actos se realizan de manera independiente, sino como una serie de “fases conexas de un mismo acto de habla” (p. 175).

De este modo, Calvo apunta que la primera fase, correspondiente al acto locutivo se trata de la mera pronunciación fonética del enunciado, por medio de reglas semántico-sintácticas, que a su vez denotan un cierto sentido y referencia (1994), algo que encierra en sí mismo lo que Austin (1991) denomina como acto fonético, acto fático y acto rético: el acto fonético radica en la emisión de ciertos ruidos, el acto fático en la emisión de esos sonidos que se traducirán en forma de términos o palabras establecidas que, a su vez, forman parte de un vocabulario específico, y el acto rético en el uso de ese vocabulario adecuado a cierta gramática.

Por otro lado, el acto ilocutivo se refiere a la fuerza que se añade al significado de lo emitido por el acto locutivo, mientras que el acto perlocutivo es el acto por el que decir

algo produce ciertos efectos en pensamientos, sentimientos o acciones del receptor. (Calvo, 1994).

Igualmente, este autor considera importante agregar una fase pre-locutiva y una pos-locutiva a estos actos. La primera se trata de una etapa de expectativas y preparación al acto de habla, mientras que la segunda es una fase de evaluación. De la misma manera, considera que estas etapas se dan “en el ámbito de una fase superior translocutiva, la del punto crítico del cambio de papeles en la conversación” (Calvo, 1994: 178).

De esta postura, es relevante destacar el intercambio de papeles existentes entre emisor y receptor durante el desarrollo del acto de habla, el cual se genera a través de las fases que componen cada acto. A lo largo de las fases de cada acto lingüístico, hay una relación existente entre el emisor y el receptor del enunciado. Dicha interacción es la que compone el acto de habla desde el momento en que se origina, aunque existe una parte de preparación antes de emitir el enunciado “sólo la representación física del «decir», la fase locutiva, es la que inicia de hecho un nuevo acto de habla, fase en que enunciado y enunciación (su soporte) se plasman conjuntamente en locución” (Calvo, 1994: 178).

Una vez que ese primer momento se origina, se da la fase de proyección del acto de habla, es decir, el momento ilocutivo. El momento perlocutivo consecuente corresponde a la adjudicación del acto que realiza el receptor del enunciado original. Posteriormente, se da el intercambio de turnos entre emisor y receptor, lo que compone la fase translocutiva. A la vez, se trata de un momento per-locutivo, ya que se iniciará un nuevo acto de habla, ahora por parte de quien era el receptor en primera instancia. Finalmente, toma lugar un momento pos-locutivo para dar inicio a la asunción de un nuevo acto del lenguaje.

Por lo tanto, Calvo (1994) es insistente en que cada fase se trata de una etapa distinta en el proceso de realización del acto de habla, es “una visión diferente del momento continuo de un único acto de habla” (p. 179), por lo que no se trata de actos de habla por separado.

3.3.1. El acto de habla de la petición

Las peticiones son actos comunicativos que se encuentran dentro de la clasificación de los actos de habla directivos; consisten en hacer que el destinatario realice algo (Searle, 1986). Huls y van Wijk (2012) comentan que existen dos aspectos fundamentales en la realización de un acto de habla directivo: el aspecto ilocutivo por un lado y el contenido proposicional por otro, esto es, el acto futuro a llevarse a cabo por el interlocutor u oyente.

Estos actos pueden ejecutarse tanto de forma directa como indirecta. Una petición se da de manera indirecta cuando la fuerza locutiva del enunciado (es decir, la estructura formal) no coincide con la fuerza ilocutiva de dicho enunciado; en otras palabras, la intención del mismo no se explicita. Por ejemplo en “tengo hambre”, el objeto no es comunicar que se siente hambre, sino más bien que le den de comer, o que le pasen el pan, o que empiecen a cocinar, según sea el contexto en el que se presente. Por sus características, las peticiones son de los primeros actos de habla en manifestarse en los seres humanos, si bien no de manera verbal, sí a través de referentes extralingüísticos como los gestos o el llanto.

Las autoras Huls y van Wijk (2012) destacan tres diferentes modelos del desarrollo del repertorio de directivos, es decir, de actos de habla como peticiones o solicitudes. El primero de ellos es el *modelo lineal*, este modelo plantea que este tipo de actos de habla van apareciendo en orden de complejidad o grado de “dirección”, en otras palabras, primero aparecen los actos directos, después los indirectos. Sin embargo, las mismas autoras apuntan que los niños y niñas usan formas de algún modo indirectas en medio de esa línea, de aquí la existencia de un *modelo alternativo* el cual plantea que hay distintas categorías entre las formas directas y las indirectas. Finalmente, el *modelo no lineal* parte con expresiones directivas directas y puede tomar dos vías hacia las expresiones indirectas: una es desde lo implícito y la otra desde lo explícito.

Los modelos anteriores ilustran un poco el desarrollo de los actos de habla directivos, los cuales mueven al interlocutor a hacer algo (Searle, 1986) tal y como sucede con los actos de habla de las peticiones.

3.3.1.1. Desarrollo de las peticiones en los niños

El desarrollo de las peticiones ha sido objeto de estudio en otras ocasiones, debido a la aparición temprana de las mismas en la población infantil. De hecho, Serra *et al.* (2000) manifiestan al respecto que las peticiones “cumplen múltiples funciones, y, por consiguiente, se convierte[n] en un elemento comunicativo de primera magnitud tanto para niños como para adultos” (2000: 502). Además, el estudio de estos actos de habla en particular se realiza debido a que su empleo implica el manejo de ciertas estrategias de cortesía; además, en palabras de Bruner la petición “es la que está más comprometida con el contexto” (1986: 89). El manejo del contexto implica, a su vez, cierto grado de competencia pragmática.

Desde una edad temprana, los niños piden lo que necesitan o desean utilizando diversas maneras de comunicación. Desde los gestos y el llanto durante sus primeros meses de vida, a enunciados en distintas formas gramaticales conforme van avanzando en sus primeros años. Bruner, en su investigación publicada en 1986, manifiesta que estas primeras peticiones van dirigidas hacia un objeto en particular, ya sea que el niño solicite algo al extender sus brazos, que emita un sonido de esfuerzo o una queja (p. 91).

En su estudio presentado en el 2005, Del Río y Sánchez se refieren a la existencia de un *continuum* para el desarrollo de las peticiones. Este *continuum* se basa en tres fases principales: la primera fase es caracterizada por el llanto; la segunda presenta lenguaje holofrástico en un primer plano, seguido de algunas emisiones sintácticas completas hasta emitir órdenes directas; la tercera etapa se caracteriza por aquellas estrategias promovidas por los padres o los adultos en su entorno inmediato, con las cuales se utilizan fórmulas mitigadoras de acuerdo con la norma social.

Bruner (1986) también hace referencia a diferentes tipos de peticiones, entre las que destacan la petición de invitación y la petición de acción. Serra *et al.* (2000) detallan más esta clasificación. En el primer tipo, el niño invita al adulto a que forme parte de un juego en el que le asignará un rol. Dentro de esta categoría, destacan: la petición *asimétrica* en la que el niño solicita al adulto que sea un agente mientras el niño es el receptor de la acción demandada por él mismo; la petición *paralela*, mediante la que tanto el niño como el adulto comparten una misma experiencia mientras que se realiza la demanda; y, la petición *alternativa*, en la que el niño invita a participar al adulto en

un juego en el que pueden alternar turnos. El segundo tipo, la petición de acción, se da cuando el niño quiere que el adulto le ayude a obtener lo que desea y únicamente puede conseguir mediante su ayuda.

Estas peticiones, de parte de los menores, pueden realizarse por medio de diferentes estructuras. Al respecto, Serra *et al.* (2000) detallan la clasificación de Babelot de 1998, en la cual se le da particular importancia al carácter implícito o no implícito de la acción, al agente de la misma y al objeto sobre el cual recae dicha acción (ver Tabla 1).

Tabla 1. Categorización de las peticiones

<i>Tipos de peticiones</i>	<i>Situación agente, acción, objeto</i>	<i>Ejemplos</i>
Órdenes directas o imperativas.	La acción, el agente y el objeto de la petición son explícitos.	“ <i>Dame el lápiz</i> ” “ <i>Dime, ¿dónde están las flores?</i> ”
Órdenes o imperativas encubiertas. Usualmente usan formas interrogativas.	La acción y objeto están explicitados.	“ <i>¿Me puedes dar la sal?</i> ”
Peticiones de autorización con enunciados interrogativos.	La acción y el objeto están explicitados, mientras que el objeto no.	“ <i>¿Podría saber dónde está?</i> ”
Expresión de deseo: enunciados de tipo declarativo.	Agente y acción están implícitos; el objeto es explícito.	“ <i>Quiero agua</i> ” “ <i>Necesito un lápiz</i> ”
Peticiones directivas: enunciados interrogativos.	Tanto acción como objeto son explícitos. El agente de la acción puede ser tanto implícito como explícito.	“ <i>¿Has cogido el lápiz?</i> ” “ <i>¿Tienes el mechero?</i> ”
Alusiones.	Acción y agente están explicitados. Objeto puede ser o no explicitado.	“ <i>Tengo hambre</i> ” “ <i>Hace frío</i> ”

Retomando la primera idea de este apartado, las peticiones consisten en el acto de habla que se desarrolla de forma más temprana en las personas; además, son uno de los enunciados más utilizados y requieren del manejo del contexto y de reglas pragmáticas. Por estas razones, el presente estudio propone analizar el desarrollo de este acto de habla en una menor por el transcurso de un año, desde el punto de vista de su producción.

4. METODOLOGÍA

Para la realización de este análisis se tomaron datos lingüísticos a través de la observación directa de una niña desde sus dos años y medio hasta los tres años y medio

de edad, resulta de particular importancia conocer los recursos lingüísticos que emplea la niña al realizar peticiones a las personas que se encuentren más próximas a su entorno en el transcurso de un año. Se decide analizar el discurso de esta niña específicamente por su cercanía con la investigadora, lo que hace que las conversaciones a su alrededor sucedan de manera natural sin ningún tipo de inhibición. La menor no presenta ningún tipo de padecimiento en particular que pudiera interferir en la producción de su lenguaje.

Para la recopilación de datos se emplean tanto las grabaciones como la toma de notas. Mediante las primeras se permite el análisis detallado de los actos del lenguaje, pues permiten escuchar los datos de forma repetitiva, mientras que la toma de notas facilita la recolección de material cuando la grabadora de voz no está cerca o se encuentra apagada.

La primera grabación se realiza a los dos años y medio de edad y se siguen realizando posteriormente cada una o dos semanas. Dichas interacciones se llevan a cabo en su casa en situaciones de juego y de rutina diaria con las personas en su entorno inmediato, tal como son sus familiares: padres, abuelos y tíos. La mayoría se trata de interacciones cortas, de no más de 10 minutos.

Se pretende analizar el desarrollo del acto de habla de la petición a través de su discurso a lo largo de un año para tomar nota sobre si las formas lingüísticas empleadas por la menor para pedir las cosas evoluciona a través del tiempo; es decir, si existe alguna diferencia entre las formas lingüísticas empleadas al inicio de las observaciones y las empleadas al final, prestando particular atención a la aparición de peticiones indirectas.

Al tratarse de un estudio de caso, lo aquí presentado no debe generalizarse a todos los niños en este rango de edad, pero constituye una aproximación al análisis de este tipo de acto de habla lo cual proporciona un acercamiento al estudio de la adquisición del lenguaje, particularmente, del acto de habla de la petición.

Cada acto de habla tomado en cuenta tiene que ser significativo para el estudio en el sentido en que en cuando se dé, debe estar reflejando la intención de solicitar algo, por lo que son enunciados tomados en contexto.

Se toman en cuenta únicamente las peticiones que se dan de manera espontánea por parte de la menor, es decir, que no hubo elicitación de la misma por parte del interlocutor.

El análisis del corpus se basa en el proceso de las tres etapas mencionadas por Del Río y Sánchez (2005) y las categorías de las peticiones son las detalladas por Serra *et al.* (2000). Se presta especial atención a si la menor incluye nuevas formas de peticiones a lo largo del tiempo.

5. ANÁLISIS DE DATOS

Las primeras interacciones recopiladas se dan a partir de los 29 meses. El interlocutor más común es el padre de la menor y los tipos de interacciones más frecuentes se dan mediante situaciones de juego. Es el fin de este análisis descriptivo, determinar si existe evolución en los actos directivos específicos de las peticiones, empleados por la niña.

A continuación, se transcribirán fragmentos de algunas de las interacciones en las que se identifica el acto de habla en análisis y se describirán otras interacciones que fueron recuperadas de manera escrita. Se considera que dicho acto de habla toma lugar según el contexto en el que se desarrolla, esto es precisamente, lo que lo determina como una petición.

Fragmento 1

Edad: 29 meses

Contexto: situación de juego con su padre, se trata de un juego digital en una *tablet* electrónica en el cual debe “atrapar” globos de distintos colores.

Niña: *Eshe no...eshe no..eshe* [ese no, ese no, ese]

Padre: ¿Qué no puede?

Niña: *Eshe* [ese]

Padre: ¿Te ayudo?

Niña: *Chí* [sí]

Padre: ¿Qué querés que haga?

Niña: *Eshe*

Padre: ¿A dónde lo pongo?

Niña: Aquí

Padre: ¡Reviente los globos!

Niña: [juega por un instante] ¿qué, qué?

Padre: ¿eso qué es?

Niña: ¿ah?

Padre: ¿este qué es, un pez?

Niña: No

Padre: ¿Qué es?

Niña: *Eshe*

Padre: ¿Eso qué es?

Niña: Aquí

Padre: Este va aquí

Niña: *Té*, aquí, aquí

En esta ocasión las frases son cortas, el juego se presta para que no exista mayor interacción, por lo que la intención de petición por parte de la niña reportadas en esta situación de juego se dan por medio de deícticos como “*este*” o “*aquí*” en las que ella se ayuda por medio de sus dedos señalando la ubicación de lo que desea; estos, a pesar de ser tan breves, transmiten una fuerza ilocutiva directiva, tal como afirman Del Río y Sánchez, al estar inscritas en contextos comunicativos claros “les permite a los adultos inferir la intención solicitativa de los niños” (2005: 438). En el caso de la petición ejemplificada en particular, la niña se encuentra indicándole a su padre dónde van los globos de un juego que comparten, esto se trata de lo que Serra *et al.* (2000) describe como una petición de acción, donde el adulto le ayuda al infante a obtener lo que desea.

Conforme transcurren los meses, este tipo de estructuras disminuye, pues la menor va incrementando su léxico y desarrollando la facultad de expresar estructuras un poco más complejas; sin embargo, las holofrases no desaparecen completamente, sino más bien que van disminuyendo conforme emergen otro tipo de estructuras, como cuando,

cuatro meses después, pide que pongan música a través de una única palabra “muica”, las holofrases se mantienen a pesar de la aparición de estructuras más complejas que incluyen frases como “falta este”, para pedir que le pongan miel a otro *pancake*, o “ahora yo” para que le permitan tener un balón, en ninguna de estas dos ocasiones el objeto está explícito. Sin embargo, en este caso, lejos de querer emitir peticiones indirectas, utiliza estas formas como una manera de expresar sus deseos; de hecho, “el que una persona aprenda a hacer peticiones por medio de un acto de habla indirecto es algo que escapa a sus posibilidades o propósitos de entrenamiento explícito” (Del Río y Sánchez, 2005: 440).

En la siguiente interacción, ocurrida poco tiempo después de la primera, el padre trata de instar un diálogo con la niña mediante lo cual aparecen peticiones de acción paralela, en la que tanto el adulto como el menor comparten una misma experiencia mientras la demanda es realizada (Serra *et al*, 2000):

Fragmento 2

Edad: 29 meses y medio

Contexto: padre e hija se encuentran dibujando juntos.

Padre: ¿Te dibujo otro?

Niña: *Tiii* [sí]

Padre: ¿Te dibujo un camión? ¿De qué color quieres el camión?

Niña: ¡*Cajo!* [carro], ¿dónde *tá cajo*?

Padre: Ya te hago un carro. ¿Te hago un carro?

Niña: *Tiii*

Padre: ¿De qué color quieres el carro?

Niña: *Eshe*

Padre: ¿Ese? ¿Qué voy a hacer primero, las ruedas?

Niña: *Tí*

Padre: ¿De qué color son las ruedas?

Niña: ¿*Hmm?*

Padre: Dígame quiénes van en el carro

Niña: ¡*Mena!* [Jimena –su nombre–]

Padre: Ajá, ¿quién más?

Niña: Tío

Padre: ¿Tío quién?

Niña: Aquí

Padre: ¿Quién va ahí?

Niña: ¡*Veede!*

Padre: Verde, bueno

Niña: *Oto veede*

Padre: Otro verde, ¿qué más?

Niña: *Oto veede*

En esta situación tratan de dibujar un vehículo y si bien es cierto el padre promueve la participación de su hija para que ella le indique lo que desea, se rescatan dos intervenciones en donde la menor le solicita al padre algo específico distinto a lo que él pregunta, como “cajo” para indicar el tipo de auto que quiere le ilustren y “vede” para indicar el color en que quiere coloreen el auto, en este caso emplea lenguaje holofrástico.

Es notable que dichos enunciados tienen una característica indirecta; sin embargo, esto no quiere decir que la niña los produce indirectamente de manera consciente o porque ya hubiese desarrollado una competencia pragmática suficiente para construir estos enunciados, sino más bien por la limitación de su lenguaje en este período de su vida.

Fragmento 3

Edad: 30 meses

Contexto: la niña se encuentra con su papá y su tía jugando en la mesa.

Niña: Mío, papá

Padre: No, yo estoy usando esa parte de la mesa por favor, no, hasta aquí llega

Niña: Eeyyy...*permiso* tía

Tía: ¿Cómo que permiso?

Niña: Quite tía

Tía: ¿Cómo que quite tía?

Sin duda, la escogencia del tipo de peticiones indirectas tiene que ver con el contexto en las que estas se desarrollan, es a través de las personas en nuestro alrededor que se fomentan distintas estrategias de cortesía para comprender la manera en la que debemos interactuar con ciertos interlocutores. En el fragmento 3, la niña emplea dos palabras para solicitarle a su tía que le ceda algo de espacio: *permiso* y *quite*; con el primero lo hace acompañada de la conjunción *¡ey!*, quizá no muy bien acogida por su tía, por lo que al escuchar el reforzamiento por parte de esta le repite su petición con un “quite”, una palabra considerada un poco menos cortés para con sus mayores, algo que claramente, no es aún bien comprendido por la menor, lo que vale rescatar es la intención solicitativa de la niña y la petición que realiza de manera directa.

Fragmento 4

Edad: 31 meses

Contexto: conversación entre padre e hija sin tema en particular.

Niña: Papi, *tonte*

Padre: ¿Qué me esconde?

Niña: *Ti*

Padre: Y ¿por qué, quien viene?

En este caso la niña realiza una petición directa, como parte de esa misma conversación, había hecho otra serie de enunciados similares como: “papi, conte”, para que el papá empezara a contar, o “nefante, nefante”, para que hiciera el sonido del elefante.

Ahora bien, si retomamos línea del continuum comentado por Del Río y Sánchez (2005), observamos que, efectivamente, las peticiones se van desarrollando hasta emitir órdenes directas en frases como “tome esta papa, papi”, “vea mi cuchillo” o “no me pegue mi nagas”, esta última en un tono más serio para indicarle a su tía que dejara de darle *nalgaditas*. Este tipo de enunciados los realiza a los 34 meses de edad. En este punto, la escogencia de frases sin ningún tipo de estrategia mitigadora es muy frecuente, lo que indica que aún no tiene una noción clara de la importancia de incluir mitigadores en su discurso para conseguir lo que requiere.

En el siguiente fragmento, la niña se encuentra coloreando con su tía. Es una conversación algo larga en la que se identifican distintas intervenciones directivas por parte de la niña; en algunas corresponden a la respuesta de una pregunta de su tía, en otras se trata de la niña dando indicaciones de qué color usar y también sigue empleando deícticos. Una vez más vale recordar, que cada una de las peticiones empleadas corresponde al contexto en el que estas se den y esto determina en gran medida la escogencia de las mismas por la menor.

Fragmento 5

Edad: 34 meses

Contexto: la niña se encuentra coloreando con su tía.

Tía: ¿Cuál de los dos pintamos?

Niña: Todo

Tía: Bueno, empezá

Niña: *Té* pinta *molao*

Tía: Morado, uhhmm, ¿este?

Niña: No

Tía: ¿Aquí?

Niña: Vea, *ete* no

Tía: ¿Cuál?

Niña: *Ete* no

Tía: No, el chiquitito no, sólo el grande

Niña: *Ñito no, glande*

[pausa mientras colorean]

Niña: ¿Qué *etá* pintando?

Tía: El oso

Niña: ¿El *ocho molado*?

Tía: Ajá, la almohada del oso

Después de un rato, pero como parte de la misma situación:

Niña: Quítalo

Tía: Quítalo vos

Niña: *Dulo, dulo* [duro, duro]

Niña: *Pache ota hoja* [pase a la otra hoja]

Tía: Está bien

Su padre ingresa para darle medicina y continúan coloreando:

Niña: Aquí

Tía: ¿Querés la calcomanía o lo querés pintar?

Niña: Aquí *tá*

Tía: Uh Hmm

Niña: No *pueo*

Tía: ¿Qué querés, arrancarlo?

Niña: Tí, no *pueo*

Tía: ¿Te ayudo?

En este fragmento se nota como la niña también exclama su imposibilidad de ejecutar la acción al decir “no puedo” para recibir ayuda.

Asimismo, también a los 34 meses, parece no comprender estructuras indirectas, pero sí las produce. Ella tenía la salsa a su lado y su tía le dice “Jime, quiero salsa” pero continuó jugando, cuando dijo seguido a eso: “pasame la salsa” inmediatamente realizó la acción. En cambio, en una situación de juego con su tío, en el que ella le presta el lápiz para que coloree uno de sus libros, le dice con un tono algo preocupante “tá pintando muuto”, al ver que decidió pintar toda la página. De esta manera, el tío comprende que ella desea que le devuelva su lápiz para que ella pueda continuar coloreando.

Fragmento 6

Edad: 34 meses

Contexto: La niña se encuentra coloreando con su tío.

Niña: ¿Eshte?

Tío: ¿Con este?

Niña: Tí

Tío: ¿Pero pinto ese? Mejor pinto este, mirá, este de aquí

Niña: Falta todo

Tío: Pero de otro color, vea, amarillo aquí

Niña: *Tá pintando muuto*

Tío: ¡Está pintando mucho! [risas]

Siguiendo la clasificación de Serra *et al.* (2000), las peticiones también pueden darse en forma de imperativas encubiertas, las cuales suelen tomar formas interrogativas, casi a los 35 meses de edad se identifica la primera de este tipo cuando dice “¿me lo abre?” para solicitar a su mamá que le abra un jugo, como en “¿me abre la puerta?”, expresión que emite tan sólo unos días antes de cumplir los tres años de edad. También, poco a poco, va incurriendo en formas similares como “¿me ayuda, Max?”, en el que ya no expresa lo que quiere de una forma explícita pero es comprendido a través del contexto: está tratando de abrir un regalo y no logra hacerlo sola, por lo que solicita ayuda para ese fin específicamente, sin mencionar que el objeto requerido en la solicitud es la apertura del regalo.

Similarmente, alrededor de este tiempo, se identifican imperativas negativas como “no lo seca”, para que su tía no seque los recipientes que ella ya se encuentra secando o “no lo coma”, para que no se coma su comida.

Retomando la teoría de los actos de habla, cada enunciado lleva consigo tres fuerzas diferentes: locutiva, ilocutiva y perlocutiva. Los actos de habla indirectos representan muy bien esta caracterización, lo cual puede exhibirse en las peticiones realizadas por la niña hacia el final del estudio. Por ejemplo, ella se dirige a su abuelo con el enunciado: “yo estaba ahí” al verlo sentado en la mecedora previamente ocupada por ella. La forma gramatical de esta petición es un enunciado de tipo declarativo, por medio del cual está indicando que ella se encontraba sentada en ese asiento anteriormente; no obstante, su intención no es informarle a su familiar dónde estaba, sino solicitarle que se levante de la mecedora para que ella pueda ocuparla nuevamente, siendo esto la fuerza ilocutiva de su enunciado; el que su abuelo acceda a su petición constituye la fuerza perlocutiva, que es el efecto esperado al emitir dicho enunciado.

Otro ejemplo lo constituye “¡ahí va mi papá!”, dirigido a su tía que ocupó el asiento del conductor del carro de su padre, usualmente ocupado por su progenitor. En este

caso, el acto es acompañado de un tono fuerte y de gestos, pues simultáneamente apunta con su dedo índice el lugar indicado.

Hacia el final del estudio, la menor realiza una mayor cantidad de peticiones indirectas, alternándolas con peticiones de otros tipos, lo cual demuestra una variedad en las estructuras adquiridas. Al mismo tiempo, este hecho evidencia la importancia del contexto en el que se presenta cada petición, pues este determina, de una u otra manera, la estructura utilizada para hacer sus peticiones.

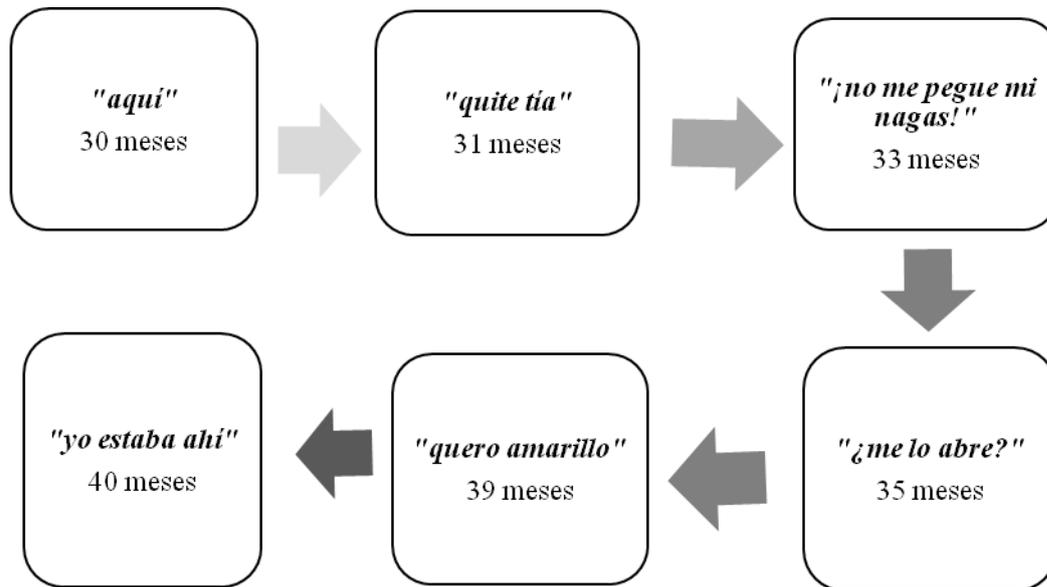
Para una mejor apreciación de las peticiones identificadas, estas se han extraído de las conversaciones y se han clasificado en la siguiente tabla de acuerdo con la categoría a la que corresponden:

Tabla 2. Tipos de peticiones identificadas

Tipos de peticiones	Ejemplos
Holofrasas	“Aquí” “Muica”(música)
Órdenes directas o imperativas.	“papi, vea” “mamo mamo, mini, mamo”(vamos, vamos) “tome esta papa papi” “quite tía” (quitate) “quito papá” “vea mi mono”(micrófono) “cómala, cómala” “poné” “vea mi cuchillo” “¡no me pegue mi nagas!” “quítalo” “démelo” “pache la ota hoja” “pachá a hoja” (pasá la hoja) “vea el lápiz mío” “no lo coma” “no lo seca” “¡no maneje rápido papi!”. “vea mi libro” “chalo aquí” (echalo aquí) “no, no me sople” “ciérrala abuelo” “uté no va a llevar a mi papá”
Órdenes o imperativas encubiertas.	“¿me abre la puerta?”
Peticiones de autorización con enunciados interrogativos.	“¿me lo abre?” “¿me lo limpia?” “¿me ayuda tía?” “¿te ayudo?” “¿me ayuda, Max?”
Expresión de deseo: Enunciados de tipo declarativo.	“quelo un carro” “quero amarillo” “quero confite, no quero pollo!” “yo quero pachar” (pasar la página) “mami: quiero orinar”
Alusiones.	“tá pintando muuto” “yo estaba ahí” “¡ahí va mi papá!”

Asimismo, como una manera de visualizar mejor la evolución de las peticiones según su grado de complejidad, se presenta la siguiente figura. En ella, aparecen representaciones de las peticiones en orden cronológico.

Figura 1. Evolución de la petición



En la figura 1, se destaca una muestra de un tipo de petición y la edad de la menor en el momento en que fue registrada por primera vez. Lo importante es resaltar como su discurso va variando en cuanto a la escogencia de las peticiones conforme avanza en edad, lo que demuestra la adquisición de este tipo de acto de habla. Según la figura, la holofrase es el primer tipo de petición realizado, posteriormente, a los dos años y siete meses se empiezan a registrar las órdenes directas o imperativas. Casi a los tres años, se dan las peticiones con anunciados interrogativos, las expresiones de deseo aparecen cuatro meses después y las alusiones, a los tres años y medio.

En ningún momento esto quiere decir que las peticiones registradas en cada etapa representen el único tipo de petición que realiza la menor, lo relevante es mostrar que existe una evolución en el tipo de petición empleado a lo largo del tiempo, a pesar que sigue utilizando peticiones directas, es decir, que incluye nuevas fórmulas, por lo que se destaca en la figura la fórmula que sea distinta a lo registrado a ese momento. Lo que sí es muy importante señalar es que las alusiones son el tipo de peticiones que se dan hacia el final del tiempo de las observaciones, es decir, alrededor de los tres años y medio; por supuesto, esto no implica que la niña no pudo haberlas emitido en algún momento antes en que no estaba siendo grabada y en el que la investigadora no se encontraba a su lado tomando notas. Las demás peticiones que aplican algún grado de discurso indirecto se dan a través del tiempo, no únicamente en el momento específico mostrado en la figura 1, sin embargo, se van alternando conforme transcurre el análisis.

6. CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio, vemos que hay una mayor cantidad de órdenes directas o imperativas, estas se dan alrededor de los dos años y medio y van en aumento al pasar del tiempo; sin embargo, otro tipo de peticiones emergen en su discurso sin dejar de emitir las peticiones directas. No obstante, estas peticiones directas sí disminuyen un poco a medida que incluye, en su discurso, otras estructuras un poco más elaboradas como las alusiones o las que necesitan algún mitigador, como una estrategia para lograr lo que solicita.

Para la aparición de mitigadores, se requiere de la intervención de adultos - usualmente sus padres-, para reforzar el uso de palabras como *por favor*. Empero, en las conversaciones de esta investigación, no se registró ninguna petición en la que la niña hiciera uso de esta fórmula cortés, probablemente debido a que, en la mayoría de los escenarios, se trataba de situaciones de juego con personas muy cercanas. Aun así, la menor sí hacía uso de otras estrategias, como las peticiones indirectas o imperativas encubiertas.

Asimismo, el modelo identificado en la adquisición de las peticiones en esta niña es el modelo no lineal puesto que distintos tipos de peticiones se llevan a cabo una vez que han aparecido las peticiones directas. Así también, la mayoría de peticiones, indistintamente de si se tratara de directas o indirectas, son peticiones de acción, pues la ayuda de un adulto es indispensable.

El acto de habla de la petición es uno de los más empleados en el discurso infantil, a la vez, refleja, en gran medida, el nivel de competencia pragmática de los hablantes, al estar tan relacionada con el contexto, por lo que fue interesante ilustrar su desarrollo en el proceso de adquisición lingüística. Para un análisis futuro, sería importante anotar en qué momento la menor o el menor va integrando fórmulas de cortesía a la hora de realizar peticiones, lo cual no fue aspecto medular en este estudio; sin embargo, tal aspecto sí se encuentra presente implícitamente, al tener relación con la competencia pragmática que la menor va desarrollando al socializar con las demás personas en diversos contextos comunicativos.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Austin, John. (1991). *Cómo hacer cosas con palabras*. (1ª. ed.). Barcelona: Editorial Paidós.
- Bruner, Jerome. (1986). *El habla del niño. Aprendiendo a usar el lenguaje*. (1ª. ed.). Barcelona: Editorial Paidós.
- Bucciarelli, Monica; Livia, Colle y Bruno Bara. (2003). "How children comprehend speech acts and communicative gestures". En *Journal of Pragmatics*. [On line], XXXV: 207-241. Disponible en http://www.psych.unito.it/csc/pers/bucciarelli/pdf/2003_JPragmatics.pdf (consultado el 06-04-14)
- Calvo, Jorge. (1994). *Introducción a la pragmática del español*. Madrid: Ediciones Cátedra.

- Del Río, Ximena y Carlos Sánchez. (2005). "Observaciones preliminares sobre la adquisición de fórmulas de cortesía en español". En *Actas del II Coloquio Internacional del Programa EDICE: Actos de habla y cortesía en distintas variedades del español: perspectivas teóricas y metodológicas*: 435-448.
- Garton, Alison. (1994). *Interacción social y desarrollo del lenguaje y la cognición*. (1ª ed.). Barcelona: Editorial Paidós.
- Georgakilou, Marianthi. (2008). "The contextual parameters of linguistic choice: Greek children's preferences for the formation of directive speech acts". En *Journal of Pragmatics*. [On line], XL: 72-94. Disponible en <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0378216607001567> (consultado el 06-04-14)
- Huls, Erica y Carel van Wijk. (2012). "The development of a directive repertoire in context: A case study of a Dutch speaking young child". En *Journal of Pragmatics*. [On line], XLIV: 83-103. Disponible en <http://wp.ericahuls.nl/wp-content/uploads/2014/06/The-development-of-a-directive-repertoire-in-context.pdf> (consultado el 15-06-14)
- Owens, Robert. (2008). *Desarrollo del lenguaje*. (5ª. ed.). Pearson Education Company.
- Palupi, Retno. (2006). "Communicative acts of performance of an Indonesian child". En *K@ta*. [On line], VIII (2): 137-154. Disponible en <http://kata.petra.ac.id/index.php/ing/article/viewFile/16577/16569> (consultado el 03-03-14)
- Searle, John. (1986). *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*. (2a. ed.). Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Serra, Miguel; Serrat, Elizabeth; Solé, Rosa; Bel, Aurora y Aparici, Melina. (2000). *La adquisición del lenguaje*. Barcelona: Editorial Ariel.

LOS VIAJES DE *PEREIRA*: POLÍTICA Y LITERATURA EN LA NOVELA DE ANTONIO TABUCCHI

Christian Escobar-Jiménez*

Resumen

Sostiene Pereira, la gran novela de Antonio Tabucchi, desarrolla uno de los personajes más memorables de la literatura contemporánea. Pereira, el periodista, paradójicamente se mueve entre la candidez y el total extrañamiento con su tiempo, y si bien es apenas casi un espectador de su mundo, sí es protagonista de un proceso que lo lleva en un viaje paulatino, en una especie de despertar hacia un nuevo “yo hegemónico”, que lo libera de la pura literatura para condenarlo al compromiso con su mundo, con el futuro, con la política. Este artículo pretende hacer un enlace entre estas y otras cuestiones presentes en esta extraordinaria novela.

Palabras Clave: *Sostiene Pereira*, *Estado Novo*, novela italiana contemporánea, Antonio Tabucchi

Abstract

The journeys of Pereira: politics and literature in Antonio Tabucchi's novel

Pereira, the great novel of Antonio Tabucchi, develops one of the most memorable personages of the contemporary literature. Pereira, the journalist, paradoxically moves between candor and total estrangement with his time, and although he is hardly a spectator of his world, he becomes the protagonist of a process that takes him on a gradual journey, in a kind of awakening towards a new "hegemonic ego," which frees him from pure literature to condemn him to his commitment to his world, to the future, to politics. This article tries to make a link between these and other issues present in this extraordinary novel.

Keywords: *Pereira Mantains*, *Estado Novo*, contemporary italian novel, Antonio Tabucchi

* Christian Escobar-Jiménez: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Mail: cmescogen@hotmail.es; cmescobar@puce.edu.ec

Enviado: 12/09/2017. Aceptado: 10/10/2017.

Estou hoje vencido, como se soubesse a verdade. Estou
hoje lúcido, como se estivesse para morrer, E nao
tivesse mais irmandade com as coisas Senao uma
despedida, tornando-se esta casa e este lado da rua

Fernando Pessoa (Alvaro Campos)

Podría empezar este escrito citando la postura de Gramsci acerca del rol de los intelectuales, recogida en el famoso libro de Hughes Portelli sobre el “bloque histórico”. Todo intelectual sería “improductivo” cuando está aislado de una clase social; pensar que los intelectuales son “independientes, autónomos, investidos de caracteres propios” es una concepción puramente idealista, en el peor sentido del término. Portelli dice: “Un intelectual sin vínculo orgánico es de una importancia tan desdeñable que Gramsci califica de “pequeños caprichos individuales” a las ideologías que produce” (Portelli, 1977: 97).

En este mismo sentido, podría continuar este escrito con la conversación que mantiene Pereira con Bruno, el primo italiano de Monteiro Rossi, que está de paso en Portugal en busca de personas que quieran unirse a la causa de la República española. Bruno, que viaja con un pasaporte argentino, e irónicamente se hace llamar Lugones, se dirige a Pereira:

El señor Bruno Rossi volvió a sentarse y dijo en español: Perdone la molestia, pero estoy aquí por la causa republicana. Escuche, señor Lugones, dijo Pereira en portugués, hablaré lentamente para que usted me entienda, a mí no me interesan ni la causa republicana ni la causa monárquica, yo dirijo la página cultural de un periódico de la tarde y esas cosas no forman parte de mi entorno...”, entonces, Bruno se dirige en italiano a su primo: “No era así como me lo habías descrito, yo me esperaba un compañero. Pereira comprendió y replicó: Yo no soy compañero de nadie, vivo solo y me gusta estar solo, mi único compañero soy yo mismo. (Tabucchi, 2007: 72)

En *El escritor y sus fantasmas*, Ernesto Sabato atribuye su gusto temprano por las matemáticas a un tipo de personalidad que abraza lo abstracto y quiere alejarse de la corrupción de lo material, de la carne. Si mal no recuerdo, bajo esta idea, Sabato asocia a personajes aparentemente tan disímiles como Platón y Sartre. Pereira sería uno de estos personajes, obsesionado con la muerte, católico, lector voraz de filósofos místicos franceses, abrazando la vida como pasado (sólo basta recordar los diálogos que mantiene con el retrato de su esposa), odiando su cuerpo viejo y obeso (“la suya era sólo una supervivencia, una ficción de vida”) (Tabucchi, 2007: 15). Pereira parece haber abandonado (en el caso de que se haya “subido” a éste en algún momento) el mundo de lo concreto, del presente, de lo corrupto, de la vida... de la política.

Este mundo abstracto e inocuo, estos pequeños caprichos individuales – *su vida puramente literaria* - se ven trastocados por esa especie de renacer a lo concreto. Para ello, dos encuentros le son decisivos. Cuando a Pereira se le encarga la sección cultural del *Lisboa*, se encuentra casualmente, en una tarde de julio, con la noticia de un diario que celebra la titulación en filosofía con una tesis sobre la muerte de un tal Monteiro Rossi.

Curiosamente, ese mismo día, Pereira había pensado en la muerte, sin poder explicarse el porqué: quizá su deplorable estado físico, su esposa muerta unos años

atrás, ¿el propio vaho circundante de Lisboa? Como si se pudiese oler una especie de estado general. En la *Muerte en Venecia*, ese estado general - ¿la decadencia occidental constatada por un gran artista en los años previos a la guerra?¹ - se ejemplifica en el siroco, el vaho veraniego veneciano; que en el caso de Lisboa se transforma en la extrañeza de Pereira frente a su entorno, como un nuevo y siniestro mundo surgiendo sin saberlo, pero que sí puede intuirse. En la novela, Pereira recuerda a Mann y su posición frente al propio régimen alemán; pero cuando lo recuerda, termina por resignarse a su propia realidad, pues, de todas formas, él no es un Mann (ni *Mann* ni *Pessoa* ¿ni *hombre*?). ¿Quién lo escuchará? Sostiene.

Desde el inicio, al conocer a este “experto” en la muerte y contratarlo para escribir necrológicas para la sección cultural, ante los posibles decesos de artistas - y que, de una vez por todas, lo inexorable deje de tomarnos desprevenidos - se establece la distancia pretendida entre literatura y mundo, literatura y política, lo personal y lo público:

Monteiro Rossi se echó hacia atrás el mechón de pelo que le caía sobre la frente y respondió: Soy licenciado en filosofía, me intereso por la filosofía y la literatura, pero ¿qué tiene que ver eso con el Lisboa? Tiene que ver, sostiene haber dicho Pereira, porque nosotros hacemos un periódico libre e independiente y no queremos meternos en política. (Tabucchi, 2007: 21)

Pero es en esa misma conversación, en la que Monteiro Rossi se erige como una especie de antípoda y paradójico complemento, porque lo que él busca es la vida: “Señor Pereira, sé varios idiomas y conozco a los escritores de nuestra época; a mí me gusta la vida, pero si usted quiere que hable de la muerte y me paga...” (Tabucchi, 2007: 23). Y digo, además como complementario, porque, como he mencionado, el renacer de Pereira es posible sólo gracias al influjo de este “experto” en muerte.

Pereira inaugura la página de necrológicas con una nota sobre Pessoa, el iniciador del modernismo portugués, en palabras del mismo Monteiro Rossi - una aseveración puramente estética. Mientras Pereira escribe sobre Pessoa -el esteta-, nuestro joven se interesa más en necrológicas sobre autores de los que haya *algo más que literatura* para decir. En la tradición, Pessoa nos ha llegado como un autor sujeto a esos pequeños caprichos individuales, etéreo, con posiciones políticas confusas, resaltador del *Estado Novo*, aislado en ejercicios abstractos, estéticos; en fin, pura gran literatura. Incluso Pereira, dadas las circunstancias de Portugal, termina por decir algo así como “al diablo Pessoa, como si empezaría a sospechar lo *poco que puede* interesar la literatura en ese estado de cosas. Es el verano de 1938, Pereira escribe sobre Pessoa y el primer nombre que Monteiro Rossi sugiere para las necrológicas es nada menos que García Lorca.

Al final de la historia, es Pereira quien paga de su propio bolsillo por todas las pocas necrológicas escritas por Monteiro Rossi, que quedaron inéditas pero que tampoco fueron arrojadas a la basura, sin que Pereira supiera exactamente por qué. Más que resaltar los valores estéticos de Maiakovski, García Lorca o D’Anunzio, lo que le interesa al joven es otra cosa, algo totalmente obvio que parece ser siempre ajeno al

¹ Recuerdo haber leído que Gustav von Aschenbach es una representación de Gustav Mahler. Esta novela, publicada en 1912, se escribe en el clima previo a la Gran Guerra que acabará con el viejo Imperio austro-húngaro y dejará en zozobra el futuro de Viena. Thomas Mann realiza un viaje en el verano en el que escribe esta novela de la “decadencia”.

extrañado Pereira. Y es este viaje a través de las necrológicas, el que lleva a Pereira a empezar en Pessoa – el gran poeta – y terminar en el propio Monteiro Rossi – aquel chico que no había publicado nada, ni siquiera los obituarios que él pagaba de su bolsillo - y quien aceptaba desconocer totalmente su propio tema de tesis (aquí Tabucchi introduce una curiosidad, nuestro joven filósofo confesó haber copiado enteramente a Feuerbach, el iniciador del materialismo alemán).

Se expone así un juego de ironía doble, una jugada magistral del autor. El encuentro de Pereira con Monteiro Rossi, contratado por ser “experto” en la muerte para las necrológicas, no sólo obliga a Pereira a escribir él mismo las notas mortuorias, sino a escribir una para su empleado; si Monteiro Rossi fue incapaz de escribir un obituario “decente” para ser publicado en la sección cultural y apolítica de un periódico vespertino, terminó convirtiéndose en objeto de uno. Después de todo, la muerte los encontró desprevenidos en ese aspecto. La nota para Monteiro Rossi es, por supuesto, un canto a la vida, un canto que se vive en futuro, como se vive la política, porque en el verano de 1938, eso era precisamente lo que estaba en juego en Lisboa, el futuro. Esta es una cuestión esencial. Monteiro Rossi representa el futuro (no ya por la juventud, pues precisamente, su muerte nos recuerda que esto no dice nada en absoluto) y, por ende, la política, porque la política es proyecto.

A partir del encuentro con este experto en muerte, Pereira comienza un viaje interno – que en un punto rompe su condición endógena y termina en el exilio – que es interpretado por el segundo encuentro decisivo en esta novela. Por pura casualidad, su médico de cabecera es reemplazado por un médico joven educado en Francia – cuya función simbólica en relación al republicanismo es clara en la novela -, el doctor Cardoso. El nuevo médico es quien explica en clave psicoanalítica este viaje interno a Pereira. Apenas al conocerlo, Cardoso pregunta a Pereira si tiene poluciones nocturnas, cuestión que no sólo lo incomoda, sino que aún más, lo revuelve en un *extrañamiento*, pues está dirigida a un hombre ya casi totalmente desconectado con su cuerpo, con la vida, sólo comprometido con el recuerdo y la literatura².

En un momento de la novela, Pereira queda maravillado por la interpretación del doctor Cardoso sobre su encuentro con Monteiro Rossi y este viaje:

¿Monteiro Rossi es el chico al que ha conocido? preguntó el doctor Cardoso. Es mi ayudante, respondió Pereira, el joven que me escribe los artículos que no puedo publicar. Pues búsquelo, replicó el doctor Cardoso, como ya le he dicho antes, búsquelo, señor Pereira, él es joven, es el futuro, usted necesita tratar con un joven, aunque escriba artículos que no pueden publicarse en su periódico, deje ya de frecuentar el pasado, frecuente el futuro... (Tabucchi, 2007: 134-135)

“Frecuentar el futuro” es la frase que hace eco en Pereira y que es una muestra de aquella lectura que ya había hecho el médico, el surgimiento en la personalidad de nuestro personaje de un nuevo “yo hegemónico”, un nuevo Pereira, pues su viejo “yo”, tenía una única forma de vivir el futuro: una opaca obsesión por la muerte. Aún más, se anticipa a la muerte con las famosas necrológicas, convirtiéndola incluso en presente.

² Una lectura diferente, pero sin duda interesante, acerca de la relación entre nuestro protagonista y la literatura es la de Carmen Toriano (2001: 250): “tal vez indicando que la literatura tiene el poder de abarcar la totalidad de lo real, y de ver y de mostrar que más allá de lo que la historia y las objetividades pueden”.

Pero ya lo he dicho, la política es futuro, es proyección, a ello es a lo que despierta Pereira y empieza a tomar posiciones diferentes con respecto a otros personajes que exponen la problemática en la novela. Pereira, el periodista, conoce lo que pasa en España y Portugal, por Manuel, el mesero del restaurante en el que suele comer o tiene contacto de primera mano con la segregación a los judíos en Alemania por una conversación con la señora Delgado. Pero lo curioso es que sostiene una ambigua polémica con dos personas distintas para quienes tiene argumentos diferentes y hasta contradictorios. Mientras no tolera la visión de Silva, el catedrático de literatura en Coimbra, de que su labor es la de únicamente testimoniar la literatura; no entiende la recriminación del director del *Lisboa* por transcribir un cuento de Alphonse Daudet sobre un profesor que será destituido, porque desde Berlín llega la orden de no enseñar nada más que en alemán en los territorios de Alsace y Lorraine. La frase que concluye el cuento de Daudet es *Vive la France*, la enemiga republicana de alemanes, italianos, españoles y portugueses. Pereira queda perplejo y parece no entender qué tiene que ver un simple cuento con lo que pasa en su entorno.

Pero yo soy un periodista, replicó Pereira. ¿Y qué?, dijo Silva. Que tengo que ser libre, dijo Pereira, e informar a la gente de manera correcta. No consigo ver el nexo, dijo Silva, tú no escribes artículos de política, te encargas de la página cultural. Pereira dejó a su vez el tenedor y colocó los codos sobre la mesa. Eres tú quien tiene que escucharme con atención, replicó, imagínate que mañana muere Marinetti, sabes a quién me refiero, ¿no? Vagamente, dijo Silva. Pues bien, dijo Pereira, Marinetti es una alimaña, empezó cantando a la guerra, ha hecho apología de las carnicerías, es un terrorista, ha festejado la marcha sobre Roma, Marinetti es una alimaña y es necesario que yo lo diga. (Tabucchi, 2007: 56)

En cambio, la discusión con el director del *Lisboa* es una de las muestras del candor de Pereira con respecto a muchos temas:

Los de la censura son unos ineptos dijo el director, unos analfabetos... unos pobres policías a los que se les paga para que no dejen pasar palabras subversivas como socialismo o comunismo, no podían entender un cuento de Daudet que termina con un Viva Francia, somos nosotros quienes debemos estar atentos, quienes debemos ser cautos, nosotros, los periodistas que tenemos experiencia histórica y cultural, somos quienes tenemos que vigilarnos a nosotros mismos... Pero yo ya le dije que se trataba de un cuento patriótico, insistió Pereira, y usted me tranquilizó asegurándome que en estos momentos hace falta patriotismo. El director encendió un cigarrillo y se rascó la cabeza. De patriotismo portugués, dijo, no sé si me sigues, Pereira, de patriotismo portugués... (Tabucchi, 2007: 143-144)

Pereira es un personaje que pulula en esa candidez³, que sobre todo está relacionada a la ajenidad completa por el mundo de la política. Una candidez que se muestra en el papel de Manuel como una especie de *periodista personal del periodista profesional*, su visión sobre la literatura, o las cosas que piensa de Monteiro Rossi, como la idea de que su ayudante no sostiene sus propios pensamientos o dilemas, sino

³ Lo que yo llamo candidez guarda bastante similitud con lo que John Ronan (1999) llama *leggerezza* en la forma en la que nuestro protagonista se enfrenta de manera casi indolente al mundo.

que son producto de Marta, su novia. Aunque en un punto, casi al final de la novela, Monteiro Rossi termina confesando a Pereira que los contenidos de las necrológicas se debían más que nada a Marta, esto es apenas un accidente, porque Pereira apenas lo “intuye” sin ningún argumento, pues parecería que a él le parece imposible que alguien mantenga por su propia cuenta credos políticos de ese estilo.

De a poco, el nacimiento de su yo hegemónico lo lleva desde la duda hasta el abandono de Portugal, en donde se avizora el horror. Si esos dos chicos, Monteiro Rossi y Marta tuvieran razón, ¿qué ha hecho Pereira con su vida? A fin de cuentas, es un *personaje de literatura* que requiere *realidad*.

Sí, dijo Pereira, pero si ellos tuvieran razón mi vida no tendría sentido, no tendría sentido haber estudiado Letras en Coimbra y haber creído siempre que la literatura era la cosa más importante del mundo, no tendría sentido que yo dirija la página cultural de ese periódico vespertino en el que no puedo expresar mi opinión y en el que tengo que publicar cuentos del siglo XIX francés, ya nada tendría sentido, y es de eso de lo que siento deseos de arrepentirme, como si yo fuera otra persona y no el Pereira que ha sido siempre periodista, como si tuviera que renegar de algo. (Tabucchi, 2007: 103)

Así, una gran pregunta que puede surgir a lo largo de la obra es ¿para quién sostiene Pereira, a quién dirige la narración, esa especie de informe policial que terminan en la muerte de Monteiro Rossi? ¿Quién es el receptor de esta narración ordenada como “estilo procesal”? Toriano sostiene: “La narración no registra nada fuera del habla o los pensamientos verbalizados por Pereira y lo único realmente dicho por la voz narradora viene a corroborar que quien “dice” que Pereira pensó, sintió, escuchó, decidió... es el propio Pereira” (Toriano, 2001: 248).

El estilo de Pereira parece excluir siempre las emociones, “sostener” parece ser testimoniar un hecho que como buena literatura es una forma de abordar el todo de una realidad específica a la que había sido ajeno, hasta entonces. Toriano agrega: “Sostener, dice la lingüista, denota que quien recibe la información no prejuzga acerca de la verdad o falsedad de los contenidos enunciados ni toma posición sobre este punto” (p. 248). Toriano se refiere al trabajo *Enunciación* de Catherine Kerbrat-Orrechioni, quien diferencia varios verbos del “decir”, como “decir”, “afirmar”, “declarar” o “sostener”, que aparecen como actos enunciativos más neutros, frente a “pretender”, “reconocer”, “confesar” o “admitir”, que son “modalizantes intrínsecos” (1993: 142).

Bernard McGuirk cuenta que volvió a *Sostiene Pereira* con una perspectiva, como una instancia “of those ‘texts [which] help us glimpse a social utopia, a transparence of linguistic relations, if not social ones, [and] a space where no language has a hold over any other”” (2016: 6). Volviendo a Barthes, McGuirk recalca el sentido de cómo Pereira *sostiene, afirma, prétend, maintiens* o *declares*... ¿pero a quién? Pero mientras en francés, Pereira *prétend*, en el original italiano o la versión española, desde el título se impone esa neutralidad que recalca el gran extrañamiento de nuestro personaje sobre su entorno, ajeno a los sucesos del mundo concreto, no los evalúa, sino que los testimonia.

De la misma forma, Ronan (1999) también toma a esta novela como una especie de *Bildungsroman* sobre la “*presa de conciencia*” de Pereira a la política, pero que no se expresa de forma irónica, como acusa es propio de la novela en la posmodernidad, sino

con un estilo austero y testimonial, que sopesa más la simpleza que la abstracción, además de una suavidad que contrasta con lo dicho por ciertos personajes o los sucesos. Hay cierta distancia, casi ajena en cuanto a la que cuenta la señora Delgado, la postura del director o el cinismo de la visita de la policía secreta al final de la novela.

Ronan recalca que un caso ejemplar de esta forma de narrar es cuando Pereira pasa delante de la carnicería judía y ésta ha sido atacada. Luego irá al café *Orquídea* y preguntará a Manuel qué sucede (1999: 245). Aquí, yo agregaría algo sumamente curioso. Pereira, el periodista se informa sobre el mundo con Manuel y mientras él se preocupa por lo que ha sucedido en la carnicería, Manuel le dice, como volviendo a la abstracción, que eso no es nada, frente a lo que sucede en el mundo, sólo basta con ver alrededor.

Este personaje de literatura vuelve a la realidad no sólo en su viaje interno hacia el reencuentro con la juventud, el futuro y la política; sino también en la forma que introduce Tabucchi en una famosa nota a la décima edición italiana, que circula en las ediciones de Anagrama. En esos imbricados juegos de memoria, Tabucchi cuenta que Pereira le llegó una noche de septiembre de 1992 como personaje en busca de autor. Pero su existencia concreta se remonta años atrás, cuando conoció a un viejo periodista portugués que murió en el exilio en París. El recuerdo de alguien que jamás recibió un homenaje vuelve en esa necesidad, a través de la literatura, se convierte en un personaje de literatura que busca una forma de concreción y que la halla solo al final completo del viaje – con su exilio novelesco a Francia.

Parecería que esta novela unifica como una especie de ápex varios momentos de la propia vida del autor. Monteiro Rossi funge como ese personaje luso-italiano en el que el propio autor podría reconocerse desde aquel famoso encuentro juvenil en Francia con el *Tabacaria* de Pessoa. Entre Pereira y Monteiro Rossi se establece una especie de juego de espejos, sobre todo para el protagonista, quien puede, con la perspectiva de los años, reconocerse perfectamente en su joven contraparte. El rol simbólico de una Francia entre republicana y católica, se repite constantemente, ya sea en el doctor Cardoso, en el conocimiento de Monteiro Rossi de la lengua y los filósofos que gustan a Pereira, o en el mismo periodista, quien opta por autores franceses para la traducción, en momentos en donde se exige “patriotismo”. Esta novela toma en ese punto una especie de viaje inverso, un reencuentro y un retorno a la juventud, Pereira decide “dejar” la literatura, aquel pequeño capricho individual, porque el momento lo reclama, aquella fantasmagoría del *Estado Novo*.

Bibliografía

- Kerbrat-Orrechioni, Catherine (1993). *Enunciación: de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: EDICAL.
- McGuirk, Bernard (2016). “Re-writing the Estado Novo: Antonio Tabucchi’s Sostiene (Afirma) Pereira”. *Bulletin of Spanish Studies*, pp. 1-24
- Portelli, Hughes (1977). *Gramsci y el Bloque histórico*. México: Siglo XXI.
- Ronan, John (1999). “Verso una leggerezza compiuta”. *Forum Italicum: A Journal of Italic Studies*, 33, pp. 239-248
- Sabato, Ernesto (1979). *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral.
- Tabucchi, Antonio (2007). *Sostiene Pereira*. Barcelona: Anagrama.
- Toriano, Carmen (2001). “Lo que no sostiene Pereira”. *Revista de Literaturas Modernas* 31, pp. 247-255.