

alp

cuadernos

angers - la plata

año 2 - n° 2
février 1998

Cuadernos
Angers - La Plata

**U.F.R. de Lettres, Langues et Sciences Humaines
Université d'Angers - France**

**Facultad de Humanidades y Ciencias
de la Educación
Universidad Nacional de La Plata - Argentina**

© 1998 / Angers / France
Conforme à la norme papier non-acide ISO 9706 (∞)

Prólogo para la compilación hecha en la Universidad Nacional de La Plata

En esta compilación de artículos para el segundo número de esta publicación se han tenido en cuenta no sólo los más importantes trabajos salidos de la pluma de investigadores relacionados con la UNLP, sino que, al mismo tiempo, se ha querido mostrar un espectro amplio de intereses, al incluir trabajos que no sólo tratan el mundo novelístico - como en el primer número - , sino también géneros literarios considerados actualmente más marginales como la investigación documental o la nueva producción lírica en la Argentina. En torno a la poesía giran, efectivamente, tres trabajos: los de Roxana Páez y Anahí Mallol, que tratan, respectivamente, la obra de dos poetas objeto de culto para los iniciados, Juan L. Ortiz y Alejandra Pizarnik.

El tercer trabajo sobre lírica es la contribución conjunta de Loustalet y Straccali quienes buscan indagar ese género como el costado poco tratado de Silvina Ocampo.

Otro tenor está presente en los siguientes trabajos. La colaboración de Teresa Basile se centra en un estudio sobre el tema de la visión francesa de los problemas sociales argentinos, especialmente el caso de la agrupación conocida como "Madres de Plaza de Mayo".

Por último dejando el dominio del Río de la Plata, Raquel Macciuci trabaja sobre el mundo novelístico de algunos autores españoles contemporáneos, mientras Carolina Sancholuz se dedica, finalmente, a la producción siempre desconcertante, pero altamente actual de Severo Sarduy y a su novela clave *De donde son los cantantes* buscando en ella su honda entonación poética.

José Amícola, La Plata, junio de 1997.

Guauguay de Juan L. Ortiz

Roxana Páez
Universidad Nacional de La Plata

En 1896 nació Juan Laurentino Ortiz, en Puerto Ruiz, Guauguay (provincia de Entre Ríos). Su poesía, reunida por él en 1970 bajo el título de *En el aura del sauce* -y el año pasado en su *Obra completa*¹ con nuevos poemas y escritos en prosa incluidos póstumamente-, es una de las manifestaciones líricas fundamentales de la literatura argentina, tan o más singular e interesante como poética que la de muchos de los que fueron considerados el panteón de la poesía nacional. Porque la poesía de Juan L. Ortiz, que murió en Paraná en 1978, se fue escribiendo en el margen del Guauguay primero y del Paraná después, pero también -y con sordina- en el margen del canon de la literatura argentina. Esa orilla no era una pose, ni la consecuencia de una ruptura flagrante con las poéticas conocidas. Los antólogos y estudiosos lo solían mencionar de soslayo, pero no sabían dónde ubicarlo. Y así quedaba en el margen silencioso, en parte porque vivía en el interior, sin esbozar los gestos estéticos que caían en el peyorativo rótulo de "literatura regional".

Al respecto de esa fidelidad a sí mismo, el novelista y poeta santafecino residente en París, Juan José Saer, que esporádicamente cruzaba el río y rompía con otros poetas y escritores ese aparente aislamiento de Juanele, señala:

La autonomía de Juan no ha sido únicamente un hecho artístico, sino también un estilo de vida, una preparación interna al trabajo poético, una moral. Retrospectivamente también es posible percibir una estrategia cultural en su independencia que no sólo lo mantenía aislado de los grupos políticos y de los círculos literarios, de los pasillos aterciopelados de la cultura oficial, sino también del circuito comercial de la literatura y de los criterios adocenados de escritura y de impresión, que lo incitaron a convertirse en su propio editor y en su propio distribuidor.²

Sólo en 1932 publica a instancias de algunos amigos -Carlos Mastronardi, César Tiempo, Córdoba Iturburu- su primer libro, *El agua y la noche*. De algún modo, "Guauguay" (*La brisa profunda*, 1954), poema de 586 versos, a mitad del camino de su producción poética, contiene las características únicas de su poesía, de lo que ésta devendrá y, también, a su manera, una "autobiografía".

Una de las características principales de esta poética es la reiteración, con leves y precisas variaciones, de un paisaje. Su observación pertenece al reino de las "varias veces" que le sirve no para repeler la imaginación, sino para sutilizar la trasmisión de su imagen, la filigrana de un cuadro. Esa repetición se irá dando en todas las modulaciones del color y la luz con un progresivo aligeramiento musical del lenguaje. Al mismo tiempo, ese paisaje leve, se convierte paradójicamente en centro de gravedad a donde van siendo atraídas otras cosas del mundo. A pesar de las mudanzas, siempre dentro de Entre Ríos (salvo una ligera estadía en Capital Federal), Gualaguay es el lugar principal, donde el poeta nació, volvió luego de unos años en Villaguay, terminó la escuela, y donde trabajó durante 27 años asentando nacimientos y muertes en el Registro Civil. De modo que poética y biografía están en Juanele (vuelto el apócope de su nombre, la marca de uno de las zonas más singulares de la literatura argentina, como "Macedonio") profundamente emparentados. Esto, a condición de no pensar la autobiografía en el sentido de un "Retrato", como el de Antonio Machado,³ por ejemplo, ni en el de la vieja crítica biografista.

Después de la revolución poética de finales del siglo XIX, ningún trazo autobiográfico parece inscribirse por una confianza inobjetable en el yo. Pero Juanele, cuya poesía es profundamente lírica, en el sentido tradicional de esta palabra que se vincula a la interjección ("oh", "ah", dice su poesía a cada momento), más que poner en escena el "yo fragmentado", se desentiende del deíctico "principal" por una disolución del yo en lo otro. El sujeto poético se convierte en lo mirado, en lo oído y su yo desaparece "en las vidas más increíbles, próximas y lejanas" ("*Villaguay*", *La mano infinita*, 1949).

Por eso se habla en su poesía de comunión y de éxtasis, que etimológicamente es salir de sí, y de armonía. Su poesía pone en orden fluido al caos. A pesar de la grieta inscrita en los poemas, ya desde su segundo libro, la mirada agónica salta al confín de otro mundo posible templado por sus lecturas de Barret, Marx, Maiakovski, etc. Y desde entonces -como todo poeta moderno- son esos extremos, la nostalgia (del "paisaje puro") y la utopía, entre los que se mueve.

Decimos nostalgia, además, porque Juan L. Ortiz escribe "Gualaguay" cuando ya vivía en Paraná, a donde se había mudado en 1942, de modo que lo escrito no es el presente contemplado, imagen que da en sus primeros libros de la escena de escritura, sino mirada retrospectiva (nunca retrógrada). El poema está dedicado a los 170 años de la fundación de la ciudad. Pero se desvía de

cualquier épica urbana e hitos históricos para rastrearlos en la *summa* de las vidas personalmente conocidas y en los diminutos hitos de los otros “reinos” de Gualeguay, en las lecturas, iniciaciones y los propios descubrimientos, casi sin decir “yo”.

“Gualeguay” se vincula a otros poemas-río y los anticipa. La culminación de éstos es *El Gualeguay*, (esta vez referido al río y no a la ciudad), todo en sí un libro donde el discurso poético fluye, no automáticamente, pero tampoco con un esquema previo; algo a lo que Juanele se asomó en sus temprana curiosidad por Joyce.⁴ Entre ambos, está “Las colinas” de *El alma y las colinas* (1956), cercano al millar de versos y también con un punto de partida topológico. Pero “Gualeguay” marca al mismo tiempo una gran diferencia con ellos. Porque en los otros poemas-río la búsqueda de la levedad avanza hasta disolver casi los acontecimientos y abstraer el lenguaje de lo concreto que refiere, a pesar de sus permanentes momentos narrativos. Juanele se vuelve cada vez más difícil. La elisión, una de sus figuras más frecuentes, llega a un extremo en que el lector, aun reconociendo las fulguraciones propias de esa poesía leída varias veces, ve asomarse “seres de silencio / que de la propia intemperie se incorporan lentamente” (“Las colinas”). “Gualeguay”, como veremos más adelante, opera sobre una constricción que es el homenaje de punto de partida. Así es como un collar de nombres propios va *sujetando* los hitos y uniendo a éstos con los *vuelos* del poema. Alcanza así una ilusión de referencialidad muy elevada con relación a otros textos y ese contraste entre asidero y justificación de la inclusión (donde la poesía alza vuelo), lo hacen muy singular entre el resto de su poesía.

Amiguitos antiguos

“Gualeguay” se relaciona además con otros poemas más marcadamente biográficos donde la subjetividad del que habla aparece en primer plano, vinculada a los ámbitos en los que él mismo se ha transfigurado (ríos, campos, casas) como “La casa de los pájaros” (*El álamo y el viento*, 1948) y, sobre todo, “Villaguay” - del libro inmediatamente anterior, *La mano infinita*. Precisamente a este poema pertenecen los versos que pone como epígrafe, tiempo después, de “Gualeguay”:

...Está en todo mi corazón pero allí
también estuvo mi infancia...

El poema “completa” con ese recurso intratextual, la vida antes de Paraná, porque al concentrarse en Gualeguay (nacimiento, segunda infancia y juventud hasta la madurez), el poema borra las dos “idas”, la primera reconocible en el verso:

La vuelta a la ciudad a los diez años. El empedrado matinal, sonoro.
(v.35)

Juanele había estado viviendo en pleno campo donde el padre administraba una estancia. Los endecasílabos unidos de paso dan cuenta de la extensión que han ido adquiriendo los versos en los últimos libros (aunque el metro aquí haya sido involuntario).

La segunda vuelta está referida en una sucesión de “acontecimientos” iniciáticos apurados por la repetición anafórica del verbo venir y la conjunción “y” (polisíndeton), mecanismo éste último usado en todo el poema para el *racconto*:

Y vino el repliegue, y vino el halo de las significaciones
entretnejidas del verbo,
y vinieron las pendientes escondidas y las sensaciones infinitas
hasta casi la angustia,
y el disgusto de las sedas fáciles y de las piedras fáciles y de las
medidas fáciles....
Vino todo eso, sobre todo, luego de la bohemia porteña y del
“Laberinto” de Juan Ramón.

v.50-53

La “bohemia porteña” había sido un escape a los diecisiete años a Buenos Aires, con algunas idas a La Plata para asistir a clases en la carrera de Letras, un amago de trabajo en el diario *Crítica* que rápidamente desechó y cierta aproximación al mundillo literario. Su aspecto positivo fue el descubrimiento de lecturas imprescindibles, y el negativo, el “alacraneo” entre los distintos cenáculos porteños en general sin rigurosa lectura por el tiempo ido en los ágapes y cafecitos. La reacción de Juanele se verá mucho más tarde en esos versos: “Deja las letras y deja la ciudad...” (*De las raíces y del cielo*, 1958).

*Laberinto*⁵ de Juan Ramón Jiménez había sido fundamental para el poeta entrerriano, en la medida en que le había enseñado el “oro etéreo” para afianzar su ligereza natural frente al oro pesado del esplendor lugoniano. Lugones era el Poeta, por entonces. En *Laberinto*, Juanele encuentra mucho de esa tonalidad “rosa y dorada” que contempla una y otra vez en las riberas entrerrianas, algunos versos como preguntas que dejan la aserción suspendida, ciertas animaciones del paisaje vistas desde lo diminuto.

Hablamos de las preguntas y hablamos de autobiografía. Uno de los efectos de las preguntas es quitar valor asertivo al discurso poético, a la autoridad del sujeto que lo enuncia. Ahí está en parte su matiz impresionista: *así es cómo se ven las cosas sin una reflexión analítica, lógica.*

...rosa era, no? v.5

Y así es también el socavamiento de la identidad que una primera persona acostumbraría a confirmar:

... La vi, la vi de veras, yo? v.249

De modo que la desfiguración (*défacement*), como dice Paul De Man⁶, que entrañaría toda escritura del yo que imagina un relato retrospectivo, en Juanele es gesto expreso, ejercicio existencial que toma del budismo zen y del taoísmo. También por Mallarmé, que buscó expresamente la desaparición elocutoria del poeta. En los '70, tan "lejos" de las discusiones y modas capitalinas, Juanele recibía y comentaba la revista *Tel Quel* con sus visitantes urbanos, uno de cuyos blancos era justamente la sobrevaloración del sujeto individual. Pero Juanele antes, siempre antes...

Así también entendemos lo autobiográfico como un modo de lectura y de acercamiento al que es susceptible la mayoría de los textos. Si el tropo fundamental de la escritura introspectiva es la prosopopeya en el sentido de otorgar voz a una máscara, tras la cual no hay certezas, en la poesía de Juanele también podemos dar cuenta de ese tropo en su sentido corriente de animación de lo inanimado. Es decir, en "Gualeguay", el poeta se dota de un pasado, que como tal es lo ausente, porque toda memoria tiene que reimaginarse. A su vez, su pasado aparece como tal en relación a los otros, también ausentes, y a lo otro, inanimado por antonomasia y vuelto a la vida, a la voz, por el presente del poema.

Como señala Nicolás Rosa en *El arte del olvido*,⁷ la escritura autobiográfica marca "la profunda exterioridad del sujeto en su máxima interioridad que instaura a su propio yo como otro, como él, como *objeto*, en el propio espacio de su escritura". Esa exterioridad al mismo tiempo tan líricamente tocada, la logra el poema contando algo personal como desde ningún lugar, impersonalmente:

Y la lluvia con sus flores estalladas sobre el patio de ladrillos,
y el capricho de hollarlas y la caída sangrienta contra el brasero de al
lado de la puerta...

v.28-29

El acto autobiográfico es simultáneamente escritura y partida de nacimiento de esa escritura (*Rosa, op.cit.*). Remite a los recuerdos

del alumbramiento de la poesía. El “ramillete de momentos” (“Gualeguay”) funda míticamente el acto autobiográfico. Esos momentos hicieron del poeta lo que él es. “Me disteis el estilo”, dice el poema hacia el final. Y en la genealogía de una poética que conjuga ética y estética, van apareciendo los “amiguitos antiguos” como el grillo y la rana y los otros, por sus nombres de pila y rescatados siempre en su aspecto *dador*, creativo, intelectual, lúdico. La poesía de Juanele encuentra lo armónico de todo, la dimensión encantatoria aún en lo grotesco. Y cuando se trata de la miseria, de la intemperie más cruda, la poesía se lamenta por el arte ahí apagado, escondido.

Si por un lado parecería una inmodestia usar el aniversario de la ciudad para un poema autobiográfico, a poco que se descubra este aspecto en un rosario de nombres propios relacionados por la voz que los nombra, nombrándose en la sola relación, se descubre que Gualeguay es esos nombres, además de los aires, las lagunas y los bañados; y el yo del poeta es Gualeguay, es ellos y es además la *summa* de las lecturas que nombra leídas y organizadas en su paisaje:

Shakespeare, Shakespeare, en la siesta... v.38

Oh, belgas queridos, con gorjeos tenues de ángeles y sentidos de niños...
Miradas puras de niños para los cercos de rosas pequeñas y los álamos
de las

[chacras cercanas. v.78-79

Tolstoy, Tolstoy, en el sol del zaguán, en una media tarde de invierno
(...) v. 93

Y Pierre Louys a la vuelta del paseo por la calle que descendía hacia el
río (...) v.101

A medida que el poema avanza, van raleando los “clásicos” o los escritores europeos en boga recién descubiertos, que aparecerán ya vinculados a las revelaciones de los amigos. Muchos de ellos reúnen también lecturas y paisaje. Muchos son poetas: el tercer Carlos (Mastronardi), Juan José (Manauta), Poroto, que es pintor y poeta, Carlos Bernabé, etc. Gualeguay sería uno de los poemas más proustianos de Juanele, donde él evoca en relación a la escritura (y la lectura, o viceversa) el afán descifrador de las cosas y de los nombres, que en este caso son disparadores del poema:

Todas las cosas decían algo, querían decir algo. Había

que tener el oído atento y otro oído fino, muy fino, que debía aparecer.
v.83-84

El poema retrata un cosmos que habla en voz baja, una gran miniatura sonora. Los nombres propios por su parte tienen como en Proust un poder de esencialización⁸ (Huguito es él y sólo él, lo mismo Hipólito, y el "tercer Carlos") y de citación, porque al proferirse convocan toda la esencia encerrada en ellos (Y Antonio, el 'itálico', diluyendo de Toselli toda la luna del arrabal/ y del río, en la canoa que rodearía la isla, en la alta noche..." v.164-165 ; "y yo estaba, mejor, en la torre de marfil de unas riberas serenísimas./ Fue el 'Renguito Juan' quien me lo señaló, sonriendo" v.233-234). Los nombres propios son el paisaje y al mismo tiempo un objeto precioso y condensado que motivan su despliegue. Este despliegue es el que le da el carácter narrativo al poema que fluye entre los microrelatos, condensados, suspendidos, que "abren" los nombres. Y los "amiguitos antiguos" están en el medio de una gradación. Más allá de ellos, de sus nombres de pila, en una caja china hecha de versos, los apellidos del lugar, es decir, las "Familias":

Bililo, en su quimera de capitán de navío y su gorro marino,
llenando de pulsos mecánicos y de moarés súbitos el etéreo sueño del
río:
que plantara, en una mañana de acero, curvado en la canoa,
estaquillas de sauce sobre la orilla opuesta, que habían desguarnecido;
que se levantaba a medianoche para tejer redes y salar pescados;
que ponía luces a las épocas doradas de apellidos del lugar:
con los Calderón, con los Crespo, con los Fierro, con los Matorra,
y ese puente que vencía tan grácilmente el agua hacia las glorietas de la
isla..." (v.282-289)

En el otro extremo de esa gradación, hacia lo más íntimo están la aparición en la vida de la mujer (v.242 y ss.) y el hijo (v.382-397), que nunca se nombran, como si la significación por proximidad y experiencia, no pudiera condensarse en un nombre, y, al mismo tiempo, como si lo más íntimo no debiera nombrarse por un pudor contra el dibujo ostensible de una persona(lidad), de una máscara.

La medida de los grillos

Precisamente luego de la referencia al nacimiento del hijo (separado en el poema espacialmente) irrumpen algunos de los versos más precisos de "Guaileguay" que termina, sí, con nombres propios, pero de los gatos, que son los duendes de la casa. Y usamos

ese calificativo en el sentido de la densidad semántico-prosódica que poseen, coherente con la *levedad* característica de la poesía orticiana.

En aquella serie de versos encontramos con todas las virtudes melódicas y rítmicas, con aliteraciones y sinestesias, repeticiones encantatorias, además de los galicismos propios de la poesía de Juanele:

Y había nacido el hijo y lo lleváramos al Parque, en los atardeceres puros:

había tenido fe en los átomos rosados y violetas y verdes sobre su vida de meses...

¿Quién podía saber de los rayos de ese sueño sobre su tierno "sueño"?

Oh, su "sueño de verdad" solía venir en la chacra "abuela" con "berceuses" moduladas

por los silbos de la avena y los soplos de la alfalfa, en la medida de los grillos...

Y ya en la "casa del Parque", de nuevo, las rondas bajo la vereda alta con "Boquinera, con Martín, con "La Negra", con "la China", y una luna también niña

a pesar de los modos de la arena para atraerla hacia sí y tenderla eternamente...

Y él venía a quedar a veces en el centro del círculo, y él estaba en el centro del mundo,

en el centro mismo de un canto que le hacía una guirnalda bajo una luz de elfos...

Y él por poco se perdía entre el avenal vecino con la "Diana" humildísima.

Y él tenía una revelación casi edénica con los gatitos que aparecían debajo de la "Pita".

Y él sabía de las pieles eléctricas y de las patas de seda de los duendes de la casa:

de 'La Negra', del 'Pochongo', del 'Pochito', del 'Ajeno', del 'Bijou', que se iban de repente a otro planeta, por turno, bajo un llamado misterioso...

Y él descubría cabelllos de lluvia en los llantos verdes que la canoa turbaba...

Hacemos un *close up* sobre estos versos que no llega por cierto a la mirada microscópica que refracta el poema, en busca del sustrato formal de su misterio, de la mentada levedad.⁹ Sólo algunos acontecimientos merecen en "Gualeguay" la separación de lo anterior con tres asteriscos, aunque hay muchas estrofas separadas por blancos: algunas mudanzas; los "días que conmovieron al mundo" y al poeta "en la torre de marfil de unas riberas serenísimas"; la primera visión de su mujer, mirándolo "en la perfección de las diez"; y la aparición del hijo. Este se anuncia con

esa morosidad del subjuntivo, usado para prolongar la "reminiscencia". El Parque está con mayúsculas, personificado, como en las alegorías, y son sus "átomos" con los colores nunca estridentes de la poesía orticiana los que deben dotar de un aura al niño. La pregunta (tema que da para todo otro ensayo) en este caso aparece con los dos signos pero se complica con la repetición de "sueño", una vez sin comillas y otra con ellas. Aquí sirve para distinguir connotaciones distintas dadas a la misma palabra: el sueño fisiológico y el sueño como deseo. En el verso siguiente este último sentido se ha reforzado y es "sueño de verdad". El sonido sibilante de tanto "sueño" dice la respiración del sueño fisiológico, enfatizada con "berceuses" que son las nanas y por los "silbos de la avena y los soplos de la alfalfa". Simultáneamente el poema representa el sonido figurado de un dormir de niño pero también el del viento entre los campos de cereales, cuyo sonido sibilante es un arrullo para un sueño quizá no fisiológico. Al mismo tiempo, avena es uno de los primeros alimentos infantiles, y "alfalfa" es casi una onomatopeya de los juegos orales previos a la adquisición del lenguaje. La gravedad de esa palabra opera con "la medida de los grillos", el contrapunto típico orticiano entre "a" e "i".¹⁰

El hijo "estaba en el centro del mundo", rodeado de las mascotas de la casa, en el claro de luna "también niña" (y aquí Debussy con su *Claro de Luna* y *Children's Corner*) y entre las patas de los gatos y a su altura, y en el centro de la vida de los padres, la casa, lo *heimlich*, él mismo centro del mundo desde su perspectiva de niño.

Y el poema da un toque casi imperceptible con una segunda ronda de animales entre comillas simples, estableciendo así una distinción cuyo valor desaparece para siempre o reaparecerá en algún "relumbrón biográfico" que alguna vez se revele. Entonces la voz del poema proyecta su propia tristeza por los animales que se van "a otro planeta", justificación de la muerte de los seres queridos que se les solía dar a los niños, en la animización del paisaje visto por los ojos del niño en que el yo mismo del poema deviene. Hace falta la "sintaxis" de un poeta, los modos y ritmos de un músico, los trazos y colores de un pintor para lograr la constelación de las percepciones y afecciones vividas.

La percepción puede ser telescópica o microscópica: "los átomos rosados y violetas y verdes". Y la modulación del color es atentamente cuidada por el poeta que no está en el paisaje sino que se convierte en él contemplándolo. Como Cézanne decía: "Hay un minuto del mundo que pasa, no lo conservaremos si no nos transformamos en él". Y en *El aura del sauce* hay devenires niño,

devenires animales, vegetales, moleculares y la búsqueda del cero hacia el final en *La orilla que se abisma*, el último libro de Juanele, el lenguaje de una realidad impalpable, que es donde todo termina y renace para otro reino. El poema diluye la compacidad del mundo en lo mínimo y leve. Y en ese mismo gesto agranda lo imperceptible. Todo lo cual va parejo a las revelaciones de la ciencia que nos habla del mundo sustentado en partículas móviles. Se llama *La grande féerie* (galicismo favorito del poeta de Gualeguay) un libro del belga Maurice Maeterlinck.¹¹ Habla, en parte, de lo infinitamente pequeño, como reverso de lo infinitamente grande, sustentado en los avances de la astrofísica y la biología. Habría así un doble infinito y el poema acercándose a lo mínimo nos asoma a un nuevo abismo. Son las “burbujillas” del mate u otras

(...) humildes apariciones: la araña enorme sobre una enorme hoja a florante,
las bullentes napas rojas de las hormigas, la ramita de una culebrilla como otra ramita, destellada, del laurel o del curupí o del aliso...
Y el albardón interior, con los gallitos del agua y los teros y las gallinetas,
esbeltos y pintados como para una “féerie” de praditos de esmalte y de tallos curvados y de campanillas lilas sobre un cielo risado. V.176-83

A través de los “tejidos más secretos del silencio”, el poema ofrece una miniatura sonora. Porque Juanele, según contó una vez, se había adiestrado en el oficio de miniaturista sobre cabezas de alfiler. La conjunción de íes acentuadas donde no falta el guaraní destacan los agudos reforzados con “elles”, contra la gravedad de “la araña enorme sobre una enorme hoja a florante”. La miniatura sonora hace audible lo inaudible y anima lo inanimado. Ahí están los “belgas queridos”, “sólo llamando el silencio”. Verhaeren pero sobre todo Maeterlinck, que escribe textos de divulgación científica y otros de “fino moralista”, pero también y sobre todo su teatro con *glissandi* y miniaturas. En *El pájaro azul*,¹² el agua, el fuego, la luz, los árboles, los animales son personajes, como el río, el alba, las colinas, los perros, los rayos, el canto de los grillos y las ranas, los gorjeos, los suspiros, la “celistia” del agua y demás mensajes inmateriales en la poesía de Juanele.

La poesía diminutiva agranda lo pequeño y disminuye lo grande, porque a lo vasto hay que achicarlo para poder verlo:

La canoíta “nuestra”, muy sensible, cosía orillas de magia (...) v.169

Microcosmo y macrocosmo son correlativos, algo que Juanele también absorbió en *Gravitations*¹³ (“ah, el primer Supervielle”). Todos los recursos quitan peso. Se aligera a los amigos, siempre alzados de cualquier fisonomía por cualidades que los hacen leves y así también se quita peso a la ciudad, al evento, a la condición narrativa misma del poema. La levedad no es aquí vaguedad o frivolidad, sino detenimiento y precisión en lo real. Como vimos, en primer lugar, está promovida por el aligeramiento del lenguaje donde el sentido múltiple aparece a través de un tejido verbal liviano. Hay muchas telas en su vocabulario: moaré, gasas, muselinas, sedas con retoques de “plumillas”. La poética de Ortiz está empeñada hasta el fin en ese cometido: hacer al castellano liviano como la luz reflejada en el agua móvil (la *celestia* o *lunación* del agua). Otra clave de la levedad, por ejemplo en la “escena del niño”: todos los elementos sutiles e imperceptibles intervienen “abstrayendo” un proceso psicológico cuya condensación de sentidos es absoluta. Y, por último, la levedad misma de las imágenes elegidas cargadas literalmente de aire: *silbos de avena, soplos de alfalfa*.

Las miniaturas son propias de la *féerie*:¹⁴ mundo de hadas, comedia de magia, espectáculo maravilloso. Pero lo maravilloso, en Juanele, es la puesta en discurso de lo real como en *La Grande Féerie* de Maeterlinck, un ensayo de divulgación científica. Lo maravilloso, la supresión de lo familiar, se da por la lupa que vuelve novedoso lo conocido. La imagen miniaturizante de Juanele está sin proponérselo cargada de valor y se vincula con esa dimensión ética que aparece en sus libros y en poemas claves como “Nocturno en pleno día” o “Ah, mis amigos habláis de rimas”. Dice Bachelard en *La poética del espacio*:¹⁵ “lo minúsculo, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es uno de los albergues de la grandeza”.

La gran amistad

La red de los amiguitos de Juanele, tejida por esos súbitos en los que la escritura se detiene, brisas, gorjeos, aleteos, reflejos en el lenguaje y en el aire, está a la pesca de un decir el ideal. Ya no el abstracto del simbolismo contra el *spleen*, sino la dimensión utópica que él alza (como en el final de “Villaguay”, de “Gualeguay” y de tantos poemas desde su cuarto libro), muchas veces después de una visión anterior de la miseria. Desde la lectura “autobiográfica” del poema, hay todo un hilo conductor a través de una sucesión de iniciaciones, a través de amigos que lo despiertan a la conciencia

social, lecturas, fechas determinantes en la historia del siglo XX a las que la ciudad no queda ajena y reuniones militantes. Pero esos hitos nunca se separan de la mirada objetiva que suele dar la nota "grave":

Allí más cerca de las ranas y de los grillos, mis amiguitos antiguos...
Oh, una noche de esteros y como de avenida crecía también numerosa:
los arroyuelos de la calle del sur, las zanjas de la "calle ancha", la laguna del baldío,
y las otras zanjillas y cañadas, hasta el río, y la isla, y más allá...
Todo tenía su palillo de cristal y su flautín y su estrídulo
y su arrullo agudo y fino, seguidos o alternados, en una infinita urdimbre baja,
pero la sombra que subía, de coro, terminaba por ahogarlos en una croada marea grave
hasta que ella quedaba suspendida en un flujo de gárgaras más profundas cada vez...
Allí más en contacto con el doloroso rostro de la orilla:
con esos silencios de harapos que me llenaban de vergüenza en el atardecer destacado:
yo, con animales "heráldicos" asomándome a los ranchitos sobre el agua
y a sus camas de bolsas y a sus chicos hainados contra las pobres lanas vivas...

v.400-411

Tal vez no haya en la poesía castellana del siglo unos versos así, donde los valores sonoros no son en modo alguno una metáfora y, al mismo tiempo, lo que aún en su despojamiento podría ser tallado de exquisito, esteticista, se une a su contracanto. La voz sigue acercándose en los versos siguientes y habla con los personajes que tienen nombres propios, avergonzado de sus "lujos", su *ocio*. Los registros altos adquieren una forma concreta cuya mención es en sí misma musical, onomatopéyica. Y el poema, luego de haber abundado en los sonidos y haberlos "objetivado", describe "su arrullo agudo y fino", *seguido o alternado* de "una infinita urdimbre baja". ¿Es la otra parte del "coro" o directamente EL CORO, el pueblo? El poema describe su propia confrontación pero desde los sonidos. Las palabras agudas relacionadas con la música dan paso a los registros bajos, también onomatopéyicos. El verbo croar se transforma en participio, "croada marea grave, gárgaras" y finalmente el silencio, "silencios de harapos".

El contrapunto se hace extensivo a la obra, fuera de los límites del poema. Basta, por ejemplo, confrontar esa "infinita urdimbre baja", el tejido básico de los sonidos sobre el que se trama su escritura, ("baja" por el volumen y por la posición, ya que son

ruidos que vienen de la orilla, pero agudos) con la “urdimbre tenue” de un poema de su primer libro. El poema se llama “¡Qué bien estoy aquí...!”,¹⁶ lo cual ya muestra la diferencia; no aparece lo otro, la marea grave, sino eso mismo que “Gualeguay” menciona retrospectivamente como la “torre de marfil de unas riberas serenísimas”.

Más adelante, este poema dice “la hora de la ‘unión’ vino”. La posibilidad histórica incorpora las ideas de unión venidas de otros lares:

Un dios hecho de millones de manos que se hallaban a sí mismas en
[los primeros pasos de la nueva hermandad.
No había salidas aisladas, seguras, oh finos moralistas, oh dulces
[santos, oh puros místicos,
si ellas no se encontraban en la gran salida inicial de la serie de salidas
[en ascensión continua....
v.425-427

La justicia y la hermandad van más allá -en su dimensión utópica- de las satisfacciones sociales, van hacia la iniquidad de otros sojuzgamientos invisibles y la expectativa adquiere una dimensión cósmica.

En “Gualeguay”, Maeterlinck aparece como poeta y como pensador. En *La tragedia cotidiana*,¹⁷ cuya primera edición en castellano es de 1922, el escritor belga usa el concepto de “razón mística”, el estadio más alto de la moral que supera a los de “sentido común” y al de “buen sentido” (lo que hoy diríamos buena conciencia): la voluntad fuerte de formar en sí un poderoso ideal:

Es necesario que tengamos de reserva algunas virtudes suntuosas (...) ya no somos castos; ya no salimos en busca de la resignación, de la mortificación y del sacrificio; ya no somos humildes de corazón.... porque estas virtudes dependían de doctrinas que se retiran (Maeterlinck, *op.cit.*).

Sin filiación nostálgica con el pensamiento religioso, Maeterlinck busca una vuelta de tuerca ética para la voluntad superior nietzscheana. La razón mística y la imaginación son las cualidades de una estética fuerte. Y en una sección del libro que se llama justamente “La vida profunda” dice:

Es necesario que todo hombre encuentre para si una posibilidad particular de vida superior a la humilde e inevitable realidad cotidiana. No hay fin más noble para nuestra vida. Lo

que nos distingue a los unos de los otros son las revelaciones que tenemos con el infinito. (*op.cit.*).

No habría que caer en una versión "trascendente" que opaque las lecturas marxistas y anarquistas de Juanele, sus calabozos por su fama militante, sus libros quemados durante la Dictadura Militar. Juanele fue un comunista místico y un anarquista armónico. Pero sus lecturas "nuevas" no opacan las primeras, la Biblia "de las 2 de la tarde de Enero" ("Villaguay"), haciéndole unir en un fondo panteísta los relatos del cristianismo y del marxismo, sin negarse además a las filosofías y religiones orientales. De ahí las expresiones que conjugan palabras de distintos orígenes; con comillas como ostentando esa usurpación, o sin ellas, es decir, usadas naturalmente: "La fe social de la mano hacía tiempo con la órfica hacia la misma y nueva 'Edad de Oro'....", unión, nueva hermandad, profeta redivivo, "misión", sacrificio, comunión. Todas ellas al lado de Barret, catalán que introdujo el anarquismo en el Río de la Plata, de "utopía", de la rosa (socialista) y las "corbatas voladoras", los "mitines", y los nombres cultos de la revolución. Y todo ensamblado en una equiparación de lo grande y lo pequeño: "Mil novecientos doce, recordáis?(...)/(....) La Marsellesa de un nuevo 'derecho'". La huelga de apicultores y la Revolución Francesa reunidas en un mismo confín. El poeta que se había declarado en la torre de marfil de "unas riberas serenísimas", se confiesa "como en pantuflas" ante los "días que conmovieron al mundo". Pero en el *racconto* de su conciencia creciente él sabe como resolver esa tensión. Más allá de su poesía extra-ordinaria, lo que distingue al poeta de Gualaguay de otros intentos argentinos por fusionar poesía y política es la claridad con que une y separa en la medida justa. Jamás el monumentalismo de Lugones. Nunca la voz mesiánica. No busca impostar la voz de los pobres, simplificarse para adoctrinar, ni el tono voluntarista (personal) como pudo suceder por ejemplo con alguna poesía de los sesenta. Y, sin embargo, desde su segundo libro, no hace más que referir esa conciencia, ese dolor.

Y conocí también en la noche más pobre y en la luz más batida
la gracia de tus almas más sencillas bajo la herida lírica:
era un surtidor que se abría, imposible, bajo las palabras que "no eran
para ellas"
pero que ellas hacían suyas como hacían suyo el aire sin tratar de
"comprenderlo"...

v.517-520

Los poemas no juzgan, no culpan, no caen en imágenes crudas para salvar ese decoro armónico que es una expresión de deseos. Más aún, la *vía* aérea en que se encaminó la búsqueda de Juan L. Ortiz lo llevó años más tarde a la eliminación de epítetos. Pero hay excepciones dentro del mismo libro al que pertenece "Gualeguay", como en las referencias a la guerra de Corea ("Voces") y en "Pueblo costero". En éste último, incluso la adjetivación negativa está achacada, no a las acciones culpables, sino a la misma miseria, más aún, a los mismos chicos. Después de un comienzo blakeano, surgen ojos amarillentos, cabezas de pescado, rodillas como una flor monstruosa, piernas como palillos, y una madre convertida en "rama vieja". Este poema, como el del "asesinato" de un amiguito felino, sí es pesimista. Pero sacando fuerzas de flaqueza el poeta remonta la fealdad hacia la gracia de un canoero y a unos versos finales enunciando la "gran salida" -en forma inédita también- a través de una violencia declarada: "(...) Con ese acero alineado, guay, con los demás para la gran salida que hallarán".

Amiguitos, amigos, y la Gran Amistad, que es ese confin de la igualdad soplado por la brisa profunda en todo el libro y en la poesía de Juanele. Pero tomando éste como muestra, se ven todos los niveles de esa armonía que se fisura muchas veces, como los poemas de final utópico, o al amiguito grillo que también remite a la "voz nueva", las elegías al amiguito "heráldico", su galgo (una de las cuales supera la de Machado a Ramón Sijé), al "Manzano florecido", a los amigos como Alfredo Veiravé.

En poemas futuros, Juanele recogerá en su intemperie a las culturas precolombinas paulatinamente aniquiladas. Nada debe quedar fuera de su escritura del mundo, de sus poemas-río. Hacia el final del primero de ellos, el poeta invoca a Gualeguay como entidad plural. La ciudad, la reminiscencia del "paisaje puro", las voces, los ámbitos, el "ramillete de momentos" son la voz única del poeta, hecha de ese agenciamiento. Hacía tiempo que no confiaba en los falsos mesías de la "gran amistad", pero debía igual dibujar, como lo había hecho muchas veces, una posibilidad de salida deseada con su razón mística.

¹ Juan L. Ortiz. *En el aura del sauce* (3 tomos). Rosario, Editorial Biblioteca (Departamento de publicaciones de la Biblioteca Popular Constancio C. Vigil), 1970, con prólogo de Hugo Gola. Todas las citas de los libros de Juan L. Ortiz remiten a la edición de su *Obra completa*. Santa Fe, Centro de Publicaciones/Universidad Nacional del Litoral, 1996. Se trata de una

edición anotada, con introducción, notas y edición a cargo de Sergio Delgado. Incluye artículos y estudios de investigadores y poetas. La misma se publicó *ex professo* a los cien años del nacimiento de Ortiz. El centenario y la irrupción de la obra en un solo tomo de 1121 páginas promovieron notas periodísticas, organización de concursos en homenaje, realización y proyección de viejos y nuevos cortometrajes sobre el poeta, cuyo nombre dejó de sonar desconocido para muchos lectores comunes y especialistas. Hasta entonces, los que se incorporaban a su lectura se pasaban de mano en mano fotocopias, porque gran parte de los volúmenes de *En el aura del sauce* fue quemada en el depósito de la Biblioteca Vigil por la dictadura militar, mientras que las ediciones originales anteriores habían sido de muy pocos ejemplares y distribuidas, además, entre los amigos, todo lo cual contribuyó también al desconocimiento.

² Juan José Saer, "Prólogo" a la *Antología* de *En el aura del sauce*, publicada por la Universidad Nacional del Litoral en 1989, con selección de Hugo Gola.

³ Al que el poeta leyó mucho y del que citaba aquello de hacer pasar a la poesía la prueba del paisaje -la confrontación de la escritura, no con los cenáculos literarios, sino con la mudez animada de sus objetos.

⁴ Nicolás Rosa ha llamado a este procedimiento "deltificación del enunciado", instancia que se aboca a observar en el discurso ficcional de Juan José Saer. (Seminario "Espacios y travesías de la teoría literaria. Hermenéuticas contemporáneas", dictado en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación -UNLP-, en mayo de 1996).

⁵ Juan Ramón Jiménez. *Laberinto (1910-1911) : Segunda antología poética (1898-1918)*. Madrid-Barcelona, Calpe, 1920.

⁶ Paul De Man, "La autobiografía como desfiguración" en: *Suplementos Anthropos* 29 (monografías temáticas): *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona, Anthropos, 1991.

⁷ Nicolás Rosa, *El arte del olvido*. Bs.As., Puntosur, 1991.

⁸ Cf. Roland Barthes, "Proust y los nombres" en: *El grado cero de la escritura*. México, Siglo XXI, 1985.

No desconocemos la admonición de Paul De Man contra el ensayo de Barthes, al que tacha de esteticista por la evocación fenoménica de los nombres. Pero también acepta que éste se mueve en dirección opuesta, considerando ese cratilismo como una retórica. (Paul De Man. *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor, 1990, p. 20-21).

⁹ Con referencia a esta "categoría" necesaria y poco transitada por la teoría, no se puede obviar el capítulo de *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino, que lleva justamente ese nombre: "Levedad" (Madrid, Siruela, 1994).

¹⁰ Cf. -Piccoli, Héctor y Retamoso, Roberto. "Juan L. Ortiz" en *Historia de la literatura argentina. Los contemporáneos*. (Edición dirigida por Susana Zanetti). Buenos Aires, CEAL, 1982.

¹¹ Maurice Maeterlinck . *La grande féerie* (1929). Trad. castellana: *La maravilla de lo infinito*. Madrid, Aguilar, 1929.

¹² " " *L'oiseau bleu (Féerie en six actes et douze tableaux)*. Paris, Eugène Fasquelle Editeur, 1911.

¹³ Jules Supervielle. *Gravitations* (1925) en *Choix de poèmes*, Bs As, Sudamericana, 1944. Versión castellana: *Gravitaciones en: Amigos desconocidos* (Antología de varios traductores). México, Vuelta, 1994.

¹⁴ El galicismo aparece, como adjetivo, ya en el primer libro, en un poema titulado "Noche".

¹⁵ Gaston Bachelard. *La poética del espacio*. México, FCE, 1965.

¹⁶ *El agua y la noche* [1933] (OC)

¹⁷ Maurice Maeterlinck. *La tragedia cotidiana*. Montevideo, La Bolsa de los Libros, 1922.

Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo.

Los textos del grotesco lingüístico de Alejandra Pizarnik

Anahí Diana Mallo
Universidad Nacional de La Plata

Si lo grotesco es la imagen de lo incompleto y de lo desarmonico, de una desarmonía de fragmentos que siente la nostalgia de la trascendencia pero sabe que la trascendencia está vaciada de sentido, podría pensarse que hay en el grotesco de obras como *Hilda la polígrafa* o *la Bucanera en Pernambuco* y *Los desposeídos entre lilas* múltiples puntos de conexión con la escritura pura que caracteriza los poemas de Alejandra Pizarnik. Por detrás de los poemas y por detrás de la prosa funcionaría el mismo gesto, de provocación y de pavor, que intenta, en un sutil trabajo subversivo en contra del lenguaje, manifestar, junto al dolor, la mueca de la risa y la distancia de la crítica.

Aunque los poemas de *Arbol de Diana*, *La última inocencia* y *Los trabajos y las noches* y la prosa poética de *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical* se inscriben cómodamente dentro de la gran tradición de la poesía pura y crean un mundo propio de redes metafóricas difusas cuyos elementos se redistribuyen y se resemantizan en cada nueva aparición, y los elementos que operarán a través de los escritos grotescos se remitirán en parte a otra tradición y serán, por lo tanto, de diversa índole, es posible encontrar imágenes comunes.

Lo grotesco atraviesa los poemas de Alejandra Pizarnik en la niña que juega con máscaras, en la pequeña autómatas, en el cuerpo fragmentado y transformado en planta o animal, en la disolución del sujeto, en la locura. Sin embargo lo importante de la unión entre poesía y grotesco se manifestará a un nivel más profundo: en la capacidad de contribuir, en virtud de su poder extraño y extrañante, a generar una nueva visión de la realidad, visión crítica, visión desautomatizada, siempre visión de una realidad distinta que va en contra de la razón entendida como racionalidad orientada a fines y del lenguaje pensado como instrumento al servicio de esa racionalidad.

1. El lenguaje roto a paladas

Según nos cuenta el estoico Epicteto Zeus dijo a Crisipo: "... si hubiera sido posible, te habría dado un pleno poder sobre tu cuerpo y sobre todos los objetos exteriores. Pero no quiero disimularte que solamente te doy todo esto en préstamo. Y como no puedo dártelo en plena propiedad, te concedo una parte de lo que a los dioses nos pertenece: el don de decidir hacer o no hacer, de querer o de no querer; en una palabra, el don de utilizar las representaciones"¹.

Desde ese mismo momento entonces el lenguaje le es dado al hombre como la fuente de un poder, pero de un poder que se asienta sobre un límite y, en última instancia, sobre un vacío. El lenguaje se erige sobre la alienación primera del extrañamiento del sujeto con respecto al objeto y de la conciencia de sí con respecto al cuerpo².

El lenguaje que da nombre a las cosas de este mundo y que construye trabajosamente y sin cesar el orden de la realidad es un instrumento de dominación y al mismo tiempo la muralla contra la que choca cualquier intento de conciliación verdadera con el mundo. El lenguaje es el primer intento por acercarse a la realidad y, en su afán de comprensión, o en su mala conciencia, es también un intento sistemático por ocultar esa cesura primera que divide sujeto y objeto bajo la metáfora de un espejo³.

La literatura también es un intento por acercarse a la realidad⁴, intento que, en la medida en que no ha tomado conciencia del fracaso del intento primero, se ha atrincherado también tras la metáfora del espejo y, en su afán de comprensión, o en su mala conciencia, no ha podido asumirse como formante o deformante en su relación con lo que no es espejo. Se ha deseado, a lo sumo, cuando no espejo fiel, espejo idealizante⁵.

Pero hay también otra literatura, literatura que supo, como Alicia, atravesar el espejo para descubrir la posibilidad de un mundo invertido⁶, o que se paseó por los bordes de algún espejo cóncavo de feria⁷, o tal vez, que no se arredró frente al azar de un espejo roto en que se estrella la risa como siete pedazos de cristal ensangrentado⁸.

A causa de ello y de la revuelta decidida de la vanguardia⁹ contra la institución arte en su desesperado y fracasado intento por acercar la experiencia estética a la praxis vital en la anulación de la autonomía del arte pero también del servilismo realista-representacional a la sombra de los poderes "los espejos que brillaban tan dulcemente están opacos"¹⁰.

Esa opacidad del espejo, ese estar más del lado del azogue que del lado del reflejo, es también una opacidad del lenguaje poético construido en oposición al lenguaje cotidiano. Alejandra Pizarnik ejercerá esa opacidad hasta el extremo en las dos reconocidas vertientes de su escritura poética, vertientes que hasta la actualidad se han considerado inconciliables¹¹.

Una de las formas de combatir el extrañamiento que subyace a la relación entre sujeto y objeto en la nominación habitual consiste en llevar a cabo un nuevo extrañamiento que efectúe una separación entre el lenguaje habitual y un nuevo lenguaje: el lenguaje poético, lenguaje que no llama al objeto por su nombre sino que lo describe como si lo viera por primera vez, desautomatizando la percepción corriente de los objetos y llamando así nuevamente la atención sobre ellos mismos y sobre el lenguaje que los nombra¹².

Pero existe otro modo de pulsar los espejos, de producir incomodidad y descentrar el lenguaje alienado, perdiendo, al borde de la angustia, lo "común" del lugar y del nombre¹³; dejando que la "niña de tiza rosada en un muro muy viejo súbitamente borrada por la lluvia" cubra su rostro olvidado con una máscara y se lance a escribir obscenidades en los territorios públicos del discurso sagrado de la patria-nación, o erija un absoluto de belleza sobre la precisión, la crueldad y la distancia, o incursione en las realidades incongruentes de personajes que no se odian ni se aman.

En la prosa de *La Condesa Sangrienta* lo que se nos ofrece, tras una sintaxis sencilla, es la intensidad del horror, la pesadilla sonámbula de un personaje con la identidad alterada por la noche en quien se tocan hasta fundirse satanismo e idealismo. El texto más bello para las escenas más macabras es siniestro no sólo por lo que narra sino también por la distancia y la fría fascinación de quien narra.

Los poseídos entre lilas, en cambio, se presenta como una obra de teatro y se inscribe claramente en el lugar de lo grotesco desde los modos del teatro del absurdo, pero esos personajes que hablan y no se comunican, que se mueven y no van a ningún lado, hablan por momentos la prosa poética de Alejandra Pizarnik, y exhiben, tras cada broma obscena y cada maldición proferida, la gravedad y la melancolía que se tienden entre el deseo de vivir y la voluntad de protegerse contra la vida en el gesto de los que están convencidos de la inutilidad de todo.

Tal vez sea esa misma entrega a la falta de sentido, de la vida, del poema, de la literatura misma, la que permita ir efectuando el viraje desde la poética romántico-maldita de la originalidad a los

modos de composición cada vez más plurales que irán ganando espacio con la vanguardia (técnicas de composición grupales, por ejemplo) hasta ocupar el lugar central de la estética llamada posvanguardista. Porque las citas ocultas y ocultadas de Rimbaud, Hölderlin o Kafka perderán su funcionalidad de malla apenas perceptible y su capacidad de influjo prestigiante, para pasar a exhibirse como citas abusivas, deformadas y parodiadas.

Este recorrido nos lleva también desde la glosa explícita que constituye el texto sobre la Condesa Sangrienta, glosa cuyo trabajo consiste más que nada en una delectación morosa en las escenas de crueldad y en sus posibilidades cromáticas y pictóricas, hasta el collage irrespetuoso que realiza Hilda la polígrafa. En el medio, una vez más, destaca la pequeña pieza teatral que funciona como bisagra entre un tipo de escritura y otro porque presenta en el espacio mismo de la dramatización las dos voces de Alejandra Pizarnik.

En esta obra tensa la que después se autoproclamará bucanera saquea los arcones del teatro del absurdo, pero dialoga fundamentalmente con esos dos textos claves de Samuel Beckett, *Fin de partie* y *En attendant Godot*. De ellos extrae no sólo situaciones, que calca a la perfección, no sólo el tono general o el transfondo filosófico o metafísico, sino el carácter de los personajes, la estructura de los ritornellos, el tono exacto de los elementos que entran en colisión. Lo que indudablemente crece con Pizarnik es la obscenidad, y el gesto desmitificante que no parte en este caso ni del centro de la cultura occidental ni del la voz dominante.

En esta superposición dramática de voces, voces tan propias como ajenas, en esta yuxtaposición de frases obscenas y de versos que emigran desde o emigrarán hacia, la poesía pura, hay una desmitificación que alcanza a Pizarnik misma, un ensañamiento cruel consigo misma, que comienza a levantar la sospecha de que existe algo por detrás de los poemas que va a estallar con violencia para ahogar su propia voz. Ese estallido es precisamente *La Bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*.

Pero si lo que aparece en *Los poseídos...* parece una tensión dolorosa e insostenible entre lo que muchos críticos han considerado dos voces bien diferenciadas (lenguaje poético original y de una confección formal y temática muy rigurosas opuesto a una escritura paródica y lúdica) en más de una ocasión el personaje de Seg, que en muchos instantes funciona como un alter ego de la figura de poeta de Alejandra Pizarnik y por lo tanto también de la condesa sangrienta, tematiza y explica en forma directa la profunda unión que existe entre ambas modalidades:

CAR: Cuando entrás en el seno de la obscenidad, nunca más se te ve salir.

SEG: La obscenidad no existe, existe la herida. El hombre presenta en sí mismo una herida que desgarrar todo lo que en él vive, y que tal vez, o seguramente, le causó la misma vida. (P.86)

O la descripción que hace Seg de sus sentimientos que puede también leerse en clave de la nueva empresa escrituraria de Alejandra que trabaja simultáneamente en la alta poesía trágica, que publica, y los textos obscenos, inéditos.

SEG: Siento deseos de huir hacia un país más hospitalario y, al mismo tiempo, busco bajo mis ropas un puñal. (P. 93)

Pero si la poesía pura operaba sobre la lengua como un conjuro mágico que sumergía las cosas en el misterio de su origen metafísico y descubriría sus analogías desatando las posibilidades de semiosis múltiples o exaltaba la pura materialidad del verbo quintaesenciada en un elevado concepto de belleza, los escritos del grotesco lingüístico de Alejandra Pizarnik alteran el lenguaje desde el lugar del sinsentido, marchando resueltamente en contra de la interpretación y fabricando una erótica de la cacofonía¹⁴, del encuentro casual¹⁵, del imperio de lo sonoro no musical: una erótica del ruido.

La lógica de la polígrafa es la de la acumulación de palabras y giros idiomáticos en diversas lenguas y diversos registros que aparecen yuxtapuestos, superpuestos, interpuestos, en un caos que al mismo tiempo es ridículo. El lenguaje se desquicia, elude el dominio del hablante y cobra vida propia. En ese movimiento sus potencialidades se despliegan siguiendo la dirección del absurdo. Las palabras, y hasta las sílabas, se combinan de acuerdo con el sonido, rimas internas y aliteraciones, homofonías y compuestos que crean entes que sólo existen en la grieta del vacío abierta por el "lenguaje roto a paladas"¹⁶.

Si por momentos el procedimiento compositivo parece acatar la receta dada por Carroll para el *nonsense*¹⁷ (o la dada por los dadaístas para componer un poema, que es casi igual) en todo caso las palabras y los fragmentos de palabras que han sido introducidos en la bolsa han sido cuidadosamente seleccionados de modo tal de permitir la combinación y superposición aberrante de, por ejemplo, la fraseología y palabrería características de la constitución de la nación desde la institución escolar y de la fraseología y la palabrería "prohibidas" de la obscenidad¹⁸.

El sinsentido delata así toda la violencia que yace escondida tras el gesto aparentemente irresponsable de una niña que juega¹⁹, en el doble movimiento que se imprime en la desacralización paródica y disparatada del discurso como atributo de la nación y de la cultura oficial y en la inscripción, también desacralizadora, de las malas palabras en el centro de la literatura.

El lugar común explota desde su literalidad, o su exageración, o su reubicación en un contexto insólito (tal como ocurre en el cuadro alucinado de los refranes de Brueghel). Se extraña y se desplaza desde la aceptación hacia el ridículo, y entonces puede mostrar la sinrazón que habita el discurso sensato y devela el carácter profundamente ideológico que permanece oculto tras la automatización.

Si el lenguaje burgués es el que pone al hombre en la sensación de estar a salvo, el grotesco lingüístico es esencialmente antiburgués, porque descubre, como afirmaba Von Villiers, que "en la sintaxis viven más animales extraños que en las profundidades del océano", y quebranta la confianza ingenua en el lenguaje como camino que conduzca a la realidad. Al destruir el habla, destruye con ella los conceptos y las cosas, y deja al lector sumido en el silencio y en la inseguridad.

Cuando el lenguaje libera toda su potencia siniestra el humorismo puede ser un modo de "afirmar una rebelión superior del espíritu", construyendo, como quería Ramón Gómez de la Serna, "un estado intermedio entre el enloquecer de locura y el mediocrizarse de cordura".

2. La poesía: clamor y destino

Cuando Zeus habló a Crisipo no reconoció solamente el límite que es la marca de lo humano, sino que reconoció su propio límite en tanto dios pagano. La imposibilidad de otorgar al hombre el dominio pleno de las cosas y del cuerpo es, en la interpretación de Kierkegaard, una capitulación ante el poder de la Necesidad que proclama, frente a la Razón, su "imposible".

Pero si el hombre acepta ese límite y vive más acá de él, debe buscar la felicidad en la mediocridad y debe desplegar su vida desde la aceptación de las condiciones reales de existencia y la resignación frente a los hechos; debe renunciar a la princesa en virtud de su impotencia. Y sin embargo todos los dones que constituyen habitualmente el orgullo de la razón -la sabiduría, la justicia, la medida, la elocuencia- no pueden hacer nada contra la desesperación, que significa el fin de todas las posibilidades, la

ausencia de toda salida. El límite, el verdadero límite, es el de la muerte, y contra él nada puede la razón.

Por eso Kierkegaard rescata para el hombre toda la fuerza y la legitimidad del clamor que se eleva contra la Necesidad disfrazada de Destino y racionalizada como ética; se alza contra la resignación con la convicción de que si se asume la posibilidad de una comunicación absoluta del individuo con lo absoluto, la pasión infinita de la libertad sostenida por un ente finito, el éxito no es seguro, pero en la tensión del riesgo hay un acercamiento a una verdad sin concesiones y un intento desmesurado por atravesar el límite y abrirse paso hacia la región donde todo es posible.

Es por eso que, como dice Lautréamont, "es difícil distinguir al bufón del melancólico"; es por eso que junto a la revelación de las aspiraciones humanas más altas aparecen la angustia, el dolor y el miedo; es por eso que en el Conde, en Artaud, en Pizarnik, "la risa, el mal, el orgullo, la locura, aparecerán alternando con la sensibilidad y el amor a la justicia y servirán de ejemplo a la estupefacción humana"²⁰; es por eso que Ducasse dice "recibí la vida como una herida" y también "aspiro al infinito" y Alejandra escribe "yo he firmado un pacto con la tragedia y un acuerdo con la desmesura"²¹.

Tal como lo definió Ionesco "No hay alternativas: o bien el hombre es un personaje trágico o, si no, se convierte en una figura ridícula, penosa, prácticamente 'cómica', y al exponer el carácter absurdo que adquiere de tal manera la condición humana, el dramaturgo puede lograr una especie de tragedia. En resumen, el hombre debe soportar cierto grado de infelicidad metafísica o, en caso contrario, ha de convertirse en un ser insignificante"²².

Por eso Alejandra Pizarnik, que también se quería princesa en la torre más alta y creía que la poesía no puede desentenderse ni de su libertad ni de su verdad, expone el cuerpo y la angustia como hechos brutos y puede decir, con Kierkegaard, "entre los hombres y yo se levanta un muro de desavenencias. Ya no tengo con ellos un idioma común"²³, y puede decir, con Artaud, mientras crea un espacio de injurias entre ella y el espejo, que "me fue preciso reencontrar un cuerpo a la altura misma del absoluto e infinito dolor"²⁴.

3. Las fiestas y los fastos del lenguaje.

Sin embargo el reverso del dolor da lugar también y al mismo tiempo a las fiestas de un lenguaje desquiciado, como un modo de

celebración ritual, a la vez sacrificio y ofrenda, que muestra las mil máscaras de un yo difuminado, multiplicado en nombres y en pronombres, disfrazado con la máscara de "laloc" (la loca, o, lo que es lo mismo, la locutora), que se desguarece en un lenguaje ya no escrito, sino dicho (tal como lo explica Seg en "*Los poseídos...*": "Estoy escribiendo con la voz. Es lo que tengo: la caligrafía de las sombras como herencia" (p.100).

Ya lo dijeron Deleuze y Guattari: para escapar a la sentencia de muerte que encierra la consigna, para desviarse del estado de poder y de dominación de lo mayoritario, hay que inventar y que inventarse en una lengua menor, hay que desplegar la potencia material de esa lengua con "una materialidad más inmediata, más fluida y más ardiente que los cuerpos y que las palabras"²⁵.

Esto es lo que hace Alejandra Pizarnik, desde *Arbol de Diana* hasta *Hilda la polígrafa o la Bucanera en Pernambuco*, pasando por *La condesa sangrienta* y *Los poseídos entre lilas*²⁶. El lenguaje entra así en un juego complejo de claroscuros y revela sus propias facetas semánticas y estilísticas, es decir, su propia ajenidad; el sujeto y el objeto desvelan la multiformidad plurilingüe de sus nombres, definiciones y valoraciones.

No se trata sólo del plurilingüismo que Bachtin²⁷ apreció en la novela y negó a los géneros poéticos, ni de la necesaria bivocalidad de la palabra femenina en pugna con el discurso monologal del género masculino, sino más vale del mundo distanciado del que habla Kayser en su libro sobre lo grotesco²⁸, como un presentarse extraño y siniestro de las cosas que antes nos eran conocidas y familiares.

Este extrañamiento de la lengua, no sólo de la estandarizada (como lo pensaban los formalistas en la oposición entre la lengua de la literatura y la de la vida práctica,) sino también de la poética, este siniestro que procede del alejamiento de lo familiar, como Freud²⁹ decía, apunta fundamentalmente a desmoronar la seguridad que otorga la costumbre, lo ya dicho en el habla, lo ya escrito en la literatura.

Como lo explicó Sarduy: "todo 'fracasa' aquí, donde sólo llegan a mostrarse los procedimientos falsamente naturales que empleamos para dar ilusión de ellos, para engañar"³⁰. Descorrimiento del velo de las ideologías por el choque de los grammas fonéticos, sémicos y sintagmáticos. Cuando el logos se rompe en tanto que absoluto aumenta la distancia entre las palabras y las cosas y se levanta la sospecha de que quizá toda operación de lenguaje, toda producción simbólica, conjure y oculte al mismo tiempo.

Es por eso que el lugar de la enunciación se desdobra y se fragmenta de todos los modos posibles³¹ : por división de voces, que aunque al principio aparecen separadas por la convención gráfica que opone el enunciado de un personaje al de los demás y al del relator, después se confunden sin llegar a comunicarse jamás, recurso reforzado desde el inicio por la explicación de este procedimiento de fluctuación e itinerancia de los nombres propios:

1) Cada vez que un nombre empieza con *Pe* designa fatalmente al loro Pericles.

Ejemplo: Perimpsey (cuando Pericles o Perico o Pedrito, boxea); Peri Huang (cuando Pericles escucha una perorata acerca del erotismo chino); Pericón Nacional (cuando lo ejecuta munido de algunas patitas). Y siempre así.

2) Mismo método aplicado a la Coja Ensimismada. Ella es todo lo que empieza en *Co*.

3) Ídem para Flor de Edipo Chú. Todo lo que empieza con *Chú* es él y viceversa. (p. 120);

por mezcla de registros lingüísticos en el espacio de una sola voz, donde se mezclan lo público y lo púbcico, donde el lirismo se entromete en la obscenidad y la obscenidad se repite obsesivamente por detrás de lo poético:

-Pienso en la anémona, en la balsamina, en esa flor-niña que llaman aciano. Evoco una camelia pegada con scotch-tape encima de una dalia.

o por yuxtaposición de géneros discursivos ajenos entre sí (en "La pájara en el ojo ajeno" se superponen el discurso del folleto comercial con el del correo sentimental del semanario para mujeres, aquí llamado *Correo Semental del ojo ajeno*); por la combinación de idiomas diversos y también inexistentes en un juego lingüístico que más que posbabélico parece apocalíptico:

-Usted anocheció-dijo A.-Su cara es color *turchino carico*.

-¿Por qué no me dijiste antes que hablás la lengua del danés Dante?-dijo el dueño de un repentino prurito. (p.155);

por la poética de lo casi, de lo intermedio, de lo imperfecto, de lo ignorado que se cifra en la indecidibilidad entre la negación y la afirmación:

-¿Viste Los poetas tembleques?-preguntó Gregoria Cul, la poubelle de Clignancourt.

-Ní-nefirmó Festa para terminar con los metecos tremantes. (p.181)

En la burla del lector y del crítico que el texto realiza en cada poema, atacando cada valor ético, estético y político que supone tienen³², llega a insultar directamente a su receptor ("pajericultos lectores"; "¡juná el Larousse, hipócrita lector, mi bolu...").

Entonces Alejandra Pizarnik, a partir de su propio tartamudeo ("cale la cala la calavera"; "las momoscas son las que sasalen"), se asume extranjera a toda lengua y a sí misma, a su propia poesía, y nos trae los ecos del tango, del refranero, de la poesía española; nos desconcierta con latinazgos inventados ("in culo volens loquendi chorlitus"), neologismos que proceden por composición ("el vicariolabio", "la camiseta muerta de frisa") o por elisión ("Dijo laloc (la locutora): -El pájaro loco es una idea fija. El pajloc se muda de la sombra hasta la sombra."; "dijo el ciclista etíope o el ciclópe") a partir de palabras y sintagmas existentes en la lengua, pero mucho más frecuentemente por deformación (en "Helioglobo" pasa del 'loro por excelencia' al 'loto por excedencia') o por descubrimiento de la estructura de muñeca rusa que subyace a las palabras, que inesperadamente aparecen subcompuestas por otras palabras de existencia independiente en el lexicón o por fragmentos de ellas y que para Pizarnik son por lo general palabras y sonidos que remiten a lo soez ("mallarmearme de risa"; "tu aprobamierda"; Cartuja de Esperma", "Heraclítoris"); vocablos siempre inciertos que desandan estereotipos, que delatan la sinrazón de la lengua automatizada en sus idiotismos y giros fijados por la costumbre (por ejemplo en el juego con la literaridad que opone los días hábiles a los días torpes) y con una vocación de mestizaje propia del barroco latinoamericano que le valió el estatuto de arte nuevo para un mundo nuevo³³.

Se trata de una "ladrona de marionetas que canta desde el jardín", de una "niña que no debe saber la respuesta a su pregunta" y por eso debe ser que nos altera con aliteraciones, con juegos conceptistas, con perífrasis y con paráfrasis, travestismos y trasposiciones, traducciones imposibles y collages de idiotismos, de los cuales siempre vence el significante como motor de la voz, como fuerza de la escritura ("lengua que, rosada pavlova, rubricaba ruborosa la cosa"). Por eso se destacan simultáneamente la materialidad fónica y la materialidad gráfica de las palabras y las frases (por ejemplo en construcciones tales como "Huang (and two)", "quedate kioto" o "-¡Silencio!-gritó O./ -¡Silencio!-volvió a gritar Ho"). Como bajo los efectos de un gran espejo deformante los versos de Lorca se transforman ("Y yo que me lo llevé al río al Pericles creyendo que era platónico", o "Verdi que te quiero Verdi", "mierda que te verdo mierda" y "verdín color sonámbulo") y los de

Mallarmé ("un coup de dieux n'abolira pof la lézarde") y el azar objetivo de los surrealistas se vuelve "el alazán objetivo", la "Pavana para una infanta difunta" que Olga Orozco le dedicara en "la pavada para una infanta enjuta"; Coco Chanel en Coco Panel que va vestida como "un gordo desnudo", los famosos prólogos y posdatas de Borges en "introitos a la vagina de Dios", y la endechadora en Sacha, la boluda, la que jode, "un volatinerito que adora los galicismos, en particular éste: todo azul"; "la sombreadora" y "la sombrosa" devienen en "sombrerera".

Pero aunque el loro Pericles, que se inició en la literatura con Hilda la polígrafa, dice; "¡Me cago en el Parnaso!", la lengua que Pizarnik construye en estos textos inclasificables es una nueva versión de una lengua hermética, como lo indica desde el título el personaje de la polígrafa, lengua que llega al colmo del hermetismo cuando reconoce que el pobre Periquito "perora para Pizarnik y para nadie más". Por eso el rechazo que estos textos ejercen en contra del lector no es sólo un rechazo explícito a través de los insultos: es una dificultad de lectura extrema por el exceso de codificación, de trastocamiento de las reglas del lenguaje y de las reglas de los géneros, por la condensación de las referencias contextuales, por la imposibilidad de reconstrucción de un sentido o varios sentidos posibles. El lenguaje vuelve a fracasar a pesar del intento, degradante esta vez, para crear una "lengua simbólica para descifrar lo que nuestra lengua de cada día no consigue expresar por más que el coatf la constriña, la coaccione, la empuje con la suya propia amén de la lengua embalsamada de un tigre; y por menos que Shiova intente reanimarla con sus ocho lenguas cual ocho hermosas guerreras muertas en la lid" (p. 184).

La exaltación de la materialidad fonética de la palabra en el verso, por la cual se ha definido más de una vez al discurso poético, se dispara aquí justamente hacia el disparate, como figura de síntesis y de dispersión al mismo tiempo, intrusión de la oralidad en la escritura, del idiolecto más vulgar en el enunciado poético, y lo acerca, con un gesto exageradamente histriónico, a la enunciación oral, a la diversidad de entonaciones, a las que Bachtin consideraba el vehículo privilegiado de las valoraciones.

Entonces lo menor dentro de lo menor, por el camino obtuso y sucio de la lengua contaminada, pronunciando alevosamente mal ("Nas noches"), esta "Sappho made in Shitland", como se autodefiniría más tarde Susana Thénon, levanta lo residual, lo resistente, lo que sobrevive a la guerra (de las voces, de las palabras, de los géneros), y lo que no permite traducción alguna (tanto por la imbricación fónica y semántica de las palabras y de los estereotipos

como por la referencia constante a un apretado contexto político, social y cultural, hasta de mundillo de las letras argentinas de los años sesenta), como la clave de una poética bastarda, caótica y mezclada. La palabra mal dicha, la palabra maldita según relevos de martirio y revancha, para destituir al falso rey con corona de cartón ("Su Pajestad").

La impostura del gesto autoconcientemente histórico, el baile de máscaras de un carnaval furioso, la lógica de añadido de una carpa de circo bajo la cual conviven la mujer barbuda, el clown, la contorsionista, el bloque de infancia, el devenir-animal. La combinación, típicamente grotesca, típicamente barroca, de elementos que nunca llegarán a constituirse en síntesis ni a resolverse en sumatoria.

Porque en Alejandra Pizarnik los procesos de licuefacción de los cuerpos, degradados y regenerados por la enfermedad y la muerte, son también la licuefacción, la erupción miasmática del lenguaje, lo que este lenguaje dice es también la hipocresía social que reprime lo sexual aunque se (a)sienta sobre el sexo, la perfidia de los discursos oficiales que disimulan la violencia, de las lenguas mayores que intentan ahogar a las menores, la mascarada de una cultura nacional.

La bucanera de Pernambuco, que tiene sueños de espía y el poder de espiar los sueños de los otros, como deseaba Seg, traidora que se traiciona a sí misma, que "simula vigilarse y protegerse a distancia pero en verdad se acecha, se espía, se busca fisuras, se aguarda gestos de fragilidad, a fin de tomar posesión de su terreno baldío" (*Los poseídos...*, p.109-110) sabe que "conocer el volcánvelorio de una lengua equivale a ponerla en erección o, más exactamente, en erupción. La lengua revela lo que el corazón ignora, lo que el culo esconde. El vicariolabio traiciona las sombras interiores de los dulces decidores" ("El gran afinado", p.153).

Si los poemas de Alejandra Pizarnik parecen alcanzar en *Extracción de la piedra de locura* y *El infierno musical* un punto de incandescencia más allá del cual no es posible avanzar lo que acompaña y continúa el periplo de "mirar hasta volverse ciego", lo que rodea y produce el pasaje del poema y la prosa pictóricos al texto vocal, o mejor, multivocal, no es tampoco, no puede ser, un retorno o un retroceso. Es en todo caso un reverso tan imposible como la poesía misma: un lenguaje impuro que desdibuja y da contorno al mismo tiempo a la poesía pura ya escrita. Que una vez más, y con la filigrana del barroco, dice la muerte.

Trabaja entonces las figuras del exceso, una estética monstruosa, atiborrada, que expande la crueldad desde la prosa precisa de *La Condesa Sangrienta* hasta el intervalo de la carcajada grotesca, y que, sin concesiones, desfunda la propia poesía, su estética misma. Inscribe, como al pasar confuso de los significantes, una larga tradición, la cómica, la cómica popular, desde Apuleyo, la cultura cómica medieval, Piero Aretino y Rabelais al *humour* surrealista pasando por los malditos y por Lautréamont, sin olvidar las humoradas goyescas e unamunianas, instalándola e instalándose con ello en el centro de la escena. Preparando, con su enlace Girondo-Marechal, la fortuna del neobarroco perlongheriano de los años ochenta.

¹ (*Diat*, I,1).

² Si, tal como ha sido señalado, la experiencia del hombre es una experiencia "langagière" (Ricoeur), o sea que es, desde el principio, una experiencia en el lenguaje y desde el lenguaje, cabría preguntarse si hay algo más allá del lenguaje, una experiencia que no pueda ser comunicada lingüísticamente o que no pueda ser percibida en razón misma de la experiencia primigeniamente lingüística que filtra toda otra experiencia ulterior.

³ Adorno y Benjamin tuvieron una muy clara conciencia de los problemas que suscita esta cuestión desde un punto de vista teórico que coincide con el punto de vista poético adoptado por muchos escritores, entre los cuales se encuentra sin duda A. Pizarnik.

⁴ Por eso Iuri Lotman en "El arte como lenguaje" ha llamado al lenguaje sistema modelizador primario, y a la literatura, sistema modelizador secundario.

⁵ Me refiero al realismo y al neoclasicismo respectivamente.

⁶ Pensamos también en el discurso carnavalesco medieval estudiado por Mijail Bachtín y por Julia Kristeva.

⁷ Ramón del Valle Inclán lo dice explícitamente en *Luces de Bohemia*, escena duodécima, de boca del poeta ciego Max Estrella.

⁸ Jacques Prévert, "El espejo roto", en *Paroles*.

⁹ Peter Bürger trata este problema *in extenso* en su *Teoría de la vanguardia*.

¹⁰ A. P. *Los poseídos entre lilas*.

¹¹ Este es el caso de Cristina Piña, quien en su biografía de Alejandra Pizarnik incluye extensos pasajes de crítica literaria donde, como ya lo indicara, divide la obra de la poeta en dos grandes corpus opuestos entre sí. Estas dos vertientes textuales aparecen definidas por pares de opuestos tales como dolor / humor, amor / obscenidad, tono trágico-solemne / tono burlesco, vulnerabilidad del yo / afirmación del yo en la provocación.

¹² Ha sido el Formalismo Ruso quien ha destacado este mecanismo y lo ha erigido en rasgo esencial de la literatura bajo el nombre de *ostranenie*.

¹³ Esta es, según Foucault, la característica privilegiada por la literatura de Borges para producir en su lector una sonrisa en que se mezclan humor y estupor (*Las palabras y las cosas*).

¹⁴ Satisfaciendo a Susan Sontag quien, en *Contra la interpretación*, afirmaba que "en lugar de una hermenéutica necesitamos una erótica del arte".

¹⁵ Tal como lo definiera Lautréamont para dicha posterior de los surrealistas la poesía surge del "encuentro casual de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección".

¹⁶ A.P. *El infierno musical*.

¹⁷ Carroll: "Se comienza por escribir una frase, luego se la corta en pedacitos, se mezclan los trozos y se los va sacando de a uno, según el más perfecto azar. El orden de las palabras es completamente indiferente".

Tzara: "Para hacer un poema dadaísta:

Tome un periódico

Tome unas tijeras

Elija en ese periódico un artículo que tenga la extensión que usted quiera dar a su poema

Corte el artículo

Corte en seguida con cuidado cada una de las palabras que constituyen ese artículo y póngalas en una bolsa

Agite suavemente.

Extraiga luego cada trozo uno tras otro en el orden en que salen de la bolsa

Copie concienzudamente

El poema será la viva imagen de usted

Y usted será 'un escritor infinitamente original y de una exquisita sensibilidad, aunque el vulgo no lo comprenda'."

¹⁸ "-Peresidentes del poker pejecutivo de la Res Pública, nuestro país es homo... -¡Sexual!- gritaron.

-géneo, burutos. Nuestra apatria es homogenua. Quiero decir, estimados fantasmas recorridos de cólicos, que todos somos iguales.

- ¡Brave! ¡Pish! -dijo la Mame Gruau".

Desde este punto de vista el grotesco de este texto coincide con la descripción que da Bachtín del grotesco medieval por el privilegio de la mezcla de lo institucional con las funciones corporales degradadas y por el carácter festivo conque esta mezcla se efectúa (se celebra).

¹⁹ Esta interpretación que a primera vista parece oponerse a la que ha desarrollado Miguel Dalmaroni en su tesis doctoral parte en realidad de las mismas bases y comprobaciones pero dista en el cálculo de los efectos textuales. La divergencia parece asentarse en las diferencias entre una lectura desde el grotesco que Bachtín llama modernista, marcado por la nostalgia, la angustia, el existencialismo, y una lectura desde el grotesco festivo medieval. La lectura modernista parece autorizada por la tradición en la cual se asienta claramente la poética de Pizarnik pero no puede excluirse la posibilidad de un uso irónico de la tradición, de una burla de la propia poética. De todos modos aún en ese caso el texto sería tan inocente e irresponsable como es de inocente e irresponsable el carnaval: no hay crítica al estilo moderno porque no hay distancia, pero hay una inversión efectiva de los valores que es rebelde en la medida en que es dialógico y en que su lenguaje repudia el papel de la representación y el autoritarismo del sentido (y de la interpretación) (Kristeva).

Por otra parte la asunción consciente del género menor ha sido desde el inicio una de las estrategias políticas feministas más recurrentes en contra del autoritarismo de los géneros establecidos. Es el género menor mismo el que da lugar a la posibilidad política de "iniciar, más que una guerra orgánica contra la ley, una guerrilla asistemática que no se puede atrapar -no se puede interpretar-". Dalmaroni, Miguel. *Transformaciones ideológicas en la poesía argentina de los años sesenta. Las obras de Juan Gelman y Alejandra Pizarnik*. p.367.

²⁰ Todas las citas de Lautréamont corresponden a *Los cantos de Maldoror*.

²¹ A.P. *Los poseídos entre lilas..*

²² Comentario de E. Ionesco a propósito de *La cantatrice chauve*.

²³ Kierkegaard, S. *Diario*, IV.

²⁴ Artaud, A. "Carta a André Breton".

²⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Felix. *Mil mesetas*. Valencia, Pre-textos, 1988.

²⁶ Esto es precisamente lo que hace Susana Thénon cuando, en el trayecto que la lleva desde *Edad sin tregua*, *Habitante de la nada*, *De lugares extraños a distancias* y a *Ova completa* decide someter los discursos a una violencia de torsiones y distorsiones.

²⁷ Bachtin, Mijail. *Teoría y estética de la novela*. Madrid, Taurus, 1989.

²⁸ Kayser, W. *Lo grotesco*. Buenos Aires, Nova, 1964.

²⁹ Freud, S. "Lo siniestro". En *Obras completas*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1958-68.

³⁰ Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco", en *América latina en su literatura*, F.C.E., 1973.

³¹ Estrategia que Pizarnik trabajó exhaustivamente en sus poemas pero desde otro ángulo, en un juego exacerbado con los pronombres que atomizaba la posibilidad de reconocer una identidad.

³² El resultado de esta política es la desestabilización total del lector o del crítico, característica del grotesco y del barroco, y la disimulación de la voz autoral, la atomización del monologuismo propio de la lírica según Bachtin.

³³ Rojas Mix, Miguel. "El ángel del Arcabuz o el barroco americano". En *El Correo*, año XL, septiembre de 1987. UNESCO.

La infinita presencia de la República **Notas sobre Enumeración de la patria de Silvina Ocampo**

Silvia Elena Loustalet
María Eugenia Straccali
Universidad Nacional de La Plata

Los relatos, los poemas de Silvina Ocampo, avanzan impulsados por el empeño de situar, sitiar, poseer el propio Yo...

Enrique Pezzoni

El presente trabajo se propone revisar las estrategias discursivas empleadas por Silvina Ocampo en relación a la temática de lo nacional y su irrupción entre las múltiples operaciones culturales vinculadas con este tema, que en el campo literario argentino se manifestarán en términos de disputa por el reconocimiento de lenguajes y tradiciones, operando una transformación importante en los distintos proyectos literarios e imagen de escritor.

Partimos de la reseña de Borges¹ a *Enumeración de la patria* porque en ella se establece una comparación entre Silvina Ocampo y Lugones que pone en escena modelos de lengua poética enfrentados. Borges reconoce, indicialmente, "la tensión que mantiene la poesía y la actividad de Lugones mismo "...entre el modernista y el poeta nacional"², cuando rescata algunos endecasílabos que "prefiguran" los poemas de Ocampo y ataca la "torpeza" del proyecto lugoniano : constituirse como "héroe de la nacionalidad".

Tanto en su reivindicación de Lugones como en el elogio de los versos de Silvina Ocampo, Borges centra su análisis en las estructuras discursivas, retóricas y de representación, a través de las cuales la literatura imagina y reescribe de manera particular convenciones y presupuestos. En este sentido rescata la singular construcción de la metáfora, recurso que organizará su "Oda compuesta en 1960", poema incluido en *El hacedor*, en el cual Borges conmemora el aniversario patriótico haciendo uso de las mismas estrategias de discurso y de una voz que funciona de manera similar a la de *Enumeración de la patria*.

Silvina Ocampo asume una subjetividad que retoma y pervierte los materiales que se relacionan con las tradiciones de la patria, a partir de una voz poética que reafirma su desinterés por establecer filiaciones con los hechos históricos oficiales, que instaurados como ciertos estructuran la construcción narrativa de

la historia y soportan la identidad colectiva de una Nación. Ella prefiere “contar” la patria desde la lírica.

Si pensamos en el texto lírico en términos de transgresión discursiva, y la disposición en verso como el caso extremo de liricidad, resulta más complejo identificar al sujeto que habla, los contextos simultáneos de enunciación y la relación con el sustrato preexistente (en este caso el discurso narrativo-histórico) Al mismo tiempo, la lírica suprime la linealidad del discurso, por el uso imprevisible de los verbos, la suspensión de aquellas marcas que podrían fijar el sentido y la discontinuidad en la organización de los temas.

En el primer poema el procedimiento de la enumeración está en función de esta idea. Lugones arma el poema “A la patria” en base al mismo artificio, la diferencia está en que Lugones enumera para develar un país agroexportador en plena expansión, Silvina en cambio enumera según los caprichos de la memoria. Desde la memoria plantea un modelo de vivencia personal para rearmar la Historia argentina y antepone un criterio de selección de imágenes “nítidas y puntuales” que configuran un imaginario privado :

...de memoria he sabido pasajes de tu historia.
Debajo de la mano indicadora
de San Martín, he sido la impostora
de indios en los límpidos ponientes.
He transformado próceres dolientes
con cuidadoso lápiz colorado,
invasiones inglesas he soñado
en azoteas llenas de imprevisto
aceite hirviendo y pelo suelto...

La metonimia remite claramente a un espacio subjetivo, en tanto su presencia irrumpen en el decurso de la Historia argentina para legitimarla. Se presenta como una voz que transmigra fuera del tiempo, creadora de todo aquello que mira, siente, respira y sabe. En Acto de contrición poema escrito en 1962, reaparece esta misma voz original, ésta permite conjeturar su “ética de la escritura” : para Silvina Ocampo la palabra, la poesía misma, es fundadora de la realidad. Su voz entonces, recupera esa instancia esencial y dispone de la “suprema” posibilidad de que la patria sea :

... Fui y soy la espectadora de mí misma,
cambia lo que entra en mí como en un prisma.

“...por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas,...bajo los signos establecidos y a pesar de ellos, oye otro

discurso, más profundo, que recuerda el tiempo en que las palabras centelleaban en la semejanza universal de las cosas...”

Borges le atribuye dos virtudes : una es la clarividencia o la posibilidad de develar una verdad -estética, histórica- ; otra es su catolicidad característica que define su imagen de escritor, el cultivo de una personalidad que rehuye de la exhibición pública, “a un juego de manías, rutinas e inhibiciones, amorosamente aduladas y exageradas”. Tal caracterización conduce a la idea de que su voz está “autorizada” para escribir sobre la patria.

La supresión de referentes identificables y la recreación de un sistema de referencias casi mítico la vinculan con lo fantástico, más cercana a las versiones exóticas de los primeros viajeros, que a los pasajes del relato canonizado sobre la república : *el triste Duque de Wu y la peste negra, los vidrieros árabes en China, Mahmud de Gagni y sus rameras vestidas de celeste, Murasaki Shikibu en los encajes y De Quincey en sus sueños más horribles, entre hombres de cabezas reversibles.*

Como la patria escapa a cualquier definición, sus posibles representaciones le permiten superponer y mezclar referentes de distinta naturaleza como un gesto de provocación similar al que realiza en su narrativa: lo siniestro “pavorosos pantanos estivales”, “plantas perversas con venenos predilectos”, “cangrejales devoradores de hombres y animales” ; lo familiar “dulce de leche y siestas desveladas”, “frescura de jazmín en los calores de febrero”, “almacenes en todas las esquinas”.

Silvina Ocampo no se siente partícipe de la configuración canonizada de la patria. No hay en ella ni una adhesión al surgimiento de la corriente nacionalista argentina, propia de un proceso de modernización, ni sentimientos patrióticos ; su patria “real” es otra, es la Francia a la que dedica uno de los últimos poemas (A Francia en 1942) Al compararlo con los de la serie Enumeración de la patria, son evidentes las distinciones en la configuración de la referencia. El yo poético se ubica en distintas perspectivas, en ambos a partir de una evocación. En el primer poema no sólo retrata todo lo que la república posee :

...Tienes provincias y gobernaciones
poblaciones vacías y distancias
con nombres melancólicos de estancias...

sino como señalamos anteriormente la patria parece existir porque ella la ve, la huele o la nombra. En el poema A Francia, en cambio los referentes han sido conformados por la tradición y el sujeto de

la enunciación se excusa por “buscar la evocación biográfica”. Francia no tiene ambigüedades, tiene signos sensiblemente claros y Silvina no puede dejar de mencionar los símbolos de la nacionalidad : el himno, los colores de la banderas, los lemas de la revolución. Es tal la prescindencia de esta simbología en Enumeración... que ni siquiera podríamos definir a qué país lejano se invoca. Antepone, como efecto retórico la certeza de su nombre al vacío de la patria :

...Y yo, Silvina Ocampo en tu presencia,
abstracta he visto tu posible ausencia,...

El encabalgamiento permite atribuir el adjetivo abstracta, tanto a la presencia de la patria, como a una voz poética, ligada a la imagen de escritor genio.

No sólo en esta particular enunciación podemos reconocer distintas modalidades en el tratamiento de lo nacional, Silvina Ocampo tematiza su identificación con Europa, cuando dice :

...Me extrañaba que fueras tan distinta de América
que no fueras confusa, que no fueras vacía...

Si tomamos la cuestión de la creación de un mito personal en tanto relación imaginaria del escritor con el núcleo familiar cuya historia es la de la patria (lo cual asegura derechos sobre el pasado y legítima por herencia)³, Silvina Ocampo ficcionaliza el origen de su historia privada, que es también la historia de su escritura, en un movimiento doble : por un lado, marca las vinculaciones culturales y de clase que la instalan imaginariamente en relación a la sociedad y a la literatura (la familia Ocampo como parte de la oligarquía argentina afianzada en el poder y su hermana Victoria como artífice de la norma estética) Indicios claros de este reconocimiento son las referencias geográficas : San Isidro, Olivos, Adrogué ; espaciales : quintas y estancias ; la mención de elementos que connotan el ambiente de una clase acomodada : pianos, encajes, glorietas, puntillas, y aún el recuerdo de algunos rituales de “etiqueta”, reglas corteses y de buen gusto que marcaron el tono de todo el grupo Sur, a las que aparenta no tener muy en cuenta pero que finalmente acepta⁴. Al mismo tiempo señala su infidelidad :

...te muestro
en un infiel espejo...

No puede reconocerse en esa "fábula biográfica" por lo tanto alude a nuestro territorio con una mención desordenada y caprichosa de imágenes a la que sólo se aproxima desde lejos.

En cambio, sí elabora una genealogía literaria constituida por sus amigos-parientes, Borges, Bioy Casares, su hermana, a quienes dedica sus poemas ; De Quincey, Browning, Emily Dickinson, John Donne, Virgilio, Horacio entre otros, a los que lee y traduce, que le permite encontrar un sentido de continuidad con el pasado y simbólicamente recuperar una identidad en peligro, a través de la literatura.

"...Todo su camino es una búsqueda de similitudes : las más mínimas analogías son solicitadas como signos adormecidos que deben ser despertados para que empiecen a hablar de nuevo..." esta cita de Foucault nos lleva a pensar en Silvina Ocampo y su modo de hablar de la patria.

Por un lado, esta "moral de estilo" no responde a un programa estético determinado, la subjetividad de Silvina Ocampo poeta, trasciende preceptos y convenciones acerca de la literatura.

La representación de la patria, lejos de establecer relaciones de mimesis o semejanza, configura una trama particular que interpreta y otorga nuevos sentidos.

Sin embargo, la invención de esta patria personal está sustentada en esa dimensión originaria desde la cual proyecta su auto-imagen de artista universal, esa "catolicidad" de la que habla Borges en la reseña.

Si bien su voz no es representativa de un proyecto oficial, encuentra en este espacio simbólico subjetivo, el "permiso" para referirse a la república y evocar su "infinita presencia".

¹ Jorge Luis Borges. "Sobre Enumeración de la patria", *Revista Sur*, n° 101, febrero 1943.

² Miguel Dalmaroni. "Identidad y nacionalismo en la poesía de Leopoldo Lugones (*del Lunario sentimental a las Odas seculares*)". Documento de trabajo.

³ Michel Foucault. *Las palabras y las cosas*. México, Siglo XXI, 1991.

⁴ Ricardo Piglia. "Ideología y ficción en Borges" en *Borges y la crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.

Aproximaciones al "testimonio sobre la desaparición de personas" durante la dictadura y la democracia argentinas

Teresa Basile
Universidad Nacional de La Plata

Introducción.

El golpe de Estado del 24 de marzo de 1976 en la Argentina provocó una fuerte reacomodación en el campo intelectual y en la configuración y expresión de la esfera pública, que se vieron sometidos a las imposiciones de la dictadura recién iniciada. Una rígida y feroz censura -que llegó a los extremos de la desaparición de periodistas y escritores- puso el límite a la escritura y circulación de textos y noticias periodísticas. Desde el poder se articuló un discurso hegemónico para legitimar su accionar represivo a través de una representación que colocaba a las Fuerzas Armadas como los padres salvadores de la Patria, e impedía la emergencia de cualquier voz alternativa, clausuraba la opinión disidente y desintegraba la esfera de la opinión pública imponiendo el silencio sobre lo que estaba ocurriendo. No obstante se fueron percibiendo ciertas fisuras en las que emergieron los discursos alternativos de los sectores opositores y marginales.

En este marco me interesa diagramar las posibles significaciones que el testimonio fue adquiriendo durante el gobierno militar (1976-1983) y señalar los cambios que sufrió con la apertura democrática.

Más que la noción de un "campo literario" restringido a aquellas obras consideradas según el canon literario, aquí resulta más fructífero una noción ampliada de lo literario¹, de la escritura que permita abarcar las diferentes respuestas y propuestas que los textos dieron frente al imperio de la violencia y ante la necesidad de sortear la censura. Sólo este marco más amplio permite considerar la emergencia e importancia de ciertas instituciones que, como la prensa extranjera, las asociaciones de derechos humanos, las Madres de Plaza de Mayo, se convierten en vías capaces de representar por primera vez lo que resultaba un modo inédito en la Argentina de violencia estatal y militar. Sólo, reiteramos, en este espacio mayor resulta factible establecer las relaciones, nuevas alianzas o inéditos pactos entre periodistas, representantes de los derechos humanos, madres, escritores o, por el contrario, verificar las diferencias entre, por ejemplo, la colocación y significado de las obras literarias y de los testimonios, tanto dentro del período de la dictadura como, posteriormente, en la democracia.

En estas líneas de ningún modo pretendo realizar un estudio exhaustivo sobre el testimonio en estos períodos, sino sólo delimitar un objeto de estudio y señalar algunas posibles vías de acercamiento hacia el tema, ya que no hay trabajos sobre el mismo desde las herramientas que puede proporcionar la crítica literaria. La idea de este trabajo surgió a partir de la repercusión pública que tuvo la publicación del texto *Nunca Más* y de su capacidad para dar una imagen detallada y global del accionar represivo instaurado por la dictadura militar. No obstante esta idea tomó forma con el aporte de las perspectivas teórico-críticas proporcionadas por *La voz y su huella*, de M. Lienhard, ya que rara vez la crítica literaria se ha acercado al estudio de este tipo de testimonio, bastante alejado de lo que la institución literaria puede admitir como propio. Luego de fijar el objeto de estudio he procurado indagar sobre los modos en que el testimonio fue volcado y los textos que llegaron a incluir testimonios y que fueron publicados en Argentina y en el exterior. Analizar el contexto de enunciación me permitió elaborar algunas hipótesis sobre la importancia y los significados que adquirió el testimonio para la sociedad argentina.

“Literatura” y testimonio: diferentes modos de representar la violencia de estado.

La literatura (en su sentido restringido) respondió, mayoritariamente, con una estética no realista, una escritura oblicua, alegórica², capaz de engañar la censura y alcanzar la publicación. Esta factura no realista para referir los modos de la violencia de los militares, se debió, en gran parte, a la falta de un conocimiento detallado de lo que estaba sucediendo, sobre todo durante los primeros años, más allá de las preferencias estéticas en el interior de la serie literaria. Si bien los ciudadanos, en diferente medida, tenían indicios de algunos secuestros, torturas y desapariciones de personas, el operar clandestino de las FFAA ocultó a la opinión pública los modos en que se realizaban las desapariciones, las características de los centros clandestinos de detención, las formas de la tortura y los modos empleados para matar al enemigo y hacer desaparecer su cadáver. A partir de la recopilación de testimonios llevada a cabo por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP, 1984) se tuvo conocimiento, en su real magnitud y en sus detalles, de los modos empleados por la represión militar.

Junto con el uso de estéticas no realistas, la literatura prefiere, más que colocar en primer plano una descripción de los hechos, discutir los significados del terrorismo de Estado, sus posibles causas, indagar sus antecedentes en la historia argentina. La literatura intentaba colocar las significaciones de esta violencia estatal en el marco mayor de la discusión sobre la historia argentina o sobre sus posibles destinos en un intento claramente explicativo.³ Suele analizarse como ejemplo paradigmático de esta doble tendencia *Respiración artificial* de Ricardo Piglia.

La literatura, entonces, se propone pensar la represión militar, reflexionar sobre sus causas y alcances, a través de una estética no realista. El testimonio, por el contrario, operó con otra estética y se propuso diferentes objetivos. El testimonio es el que genera, y ésta es mi primer hipótesis, una primera "representación" acabada del modo inédito de represión ejercida por los militares. Los métodos de esta violencia de Estado carecían de antecedentes en la historia argentina y por lo tanto fue necesario articular los dispositivos necesarios para su representación. Por otro lado se proponía impactar inmediatamente sobre la realidad y, en lo posible, modificarla. Constituía una denuncia hecha con la intención de conocer el paradero del desaparecido -durante la dictadura- o una prueba que buscaba acusar a los militares -en la democracia- y recuperar la memoria de lo ocurrido.

Testimonio sobre la desaparición de personas:

Dentro del amplio espectro de los testimonios surgidos en esta época y posteriormente en la democracia, me interesa delimitar y describir por encima de su variedad aquello que constituiría el "modelo" más representativo del testimonio que denominaré el "testimonio sobre la desaparición de personas", cuyos ejemplos se visualizan en toda su extensión y complejidad sólo a partir de la apertura democrática. La recopilación de testimonios llevados a cabo por la CONADEP y publicados en *Nunca Más* (1984) y los juicios a los militares presentan un "modelo", cuyos antecedentes indagaré, más adelante, en el período de la dictadura.

El testimonio, en su modalidad más característica, adquiere la forma de una declaración del individuo en su carácter de testigo de los hechos, declaración realizada ante diversas instituciones: organismos internacionales, sociedades de derechos humanos y embajadas de países extranjeros en Argentina durante la dictadura y la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas

(CONADEP) o el tribunal que llevó a cabo el juicio a los militares, durante la democracia. El relato se encuadra en una estética (si cabe utilizar este término) realista -propia de este tipo de testimonios- donde abundan los detalles de fechas, lugares, nombres, las descripciones minuciosas de los aparatos de tortura, los interrogatorios, los centros clandestinos de detención y la vida de los detenidos. El lenguaje utilizado es fuertemente referencial y denotativo, parco en adjetivaciones o digresiones y apreciaciones personales. La narración desnuda del hecho ocupa el centro del testimonio e impacta justamente por el uso de un lenguaje que se presupone transparente. Estas declaraciones parecen considerar al lenguaje en su capacidad para traducir la realidad tal cual es, lenguaje invisible que permite detrás de las palabras ver lo real. Esta tendencia realista surge de la confluencia de varias cuestiones: el marco institucional le imprime al testimonio una estructura formalizada para que puedan servir como denuncias o pruebas. Por otra parte era necesario describir los hechos con la mayor exactitud para obtener datos y actuar en consecuencia. Se hacen presentes la intención y la necesidad de que los hechos hablen por sí solos y no las palabras. El horror de la violencia está contenido en los hechos y no en las palabras que puedan representarlo. El lenguaje, a veces, adopta el tono aséptico de una descripción científica, médica, de la tortura, como en las siguientes palabras de una víctima sobre las torturas recibidas: "Esta combinación puede ser mortal, porque mientras la picana produce contracciones musculares, el apaleamiento provoca relajación (para defenderse del golpe) del músculo. Y el corazón no siempre resiste el tratamiento (p. 28, *Nunca Más.*)

El característico tono realista del testimonio es el que le permite, como ya dijimos, representar por primera vez las peculiaridades de la violencia de Estado ejercida por los militares. Emprende esta tarea modificando el código lingüístico: en torno a la palabra "desaparecido" se abre un abanico de nuevas significaciones ("chupadero", "centro clandestino de detención", "traslado", "submarino", "pozo", "grupo de tareas", "capucha", "parrilla", "máquina", etc.). Los testimonios crean un nuevo tipo de relato que sigue el siguiente itinerario: secuestro/desaparición; centro clandestino de detención/torturas; muerte/desaparición del cadáver. Y la narración del testimonio va articulando una serie de imágenes y símbolos, nuevos espacios como los centros clandestinos, determinados personajes, relaciones entre las víctimas y los victimarios, esto es un conjunto de imágenes que conforman la

"representación" que actualmente la sociedad tiene sobre aquella época, un "imaginario" sobre la dictadura.

El testimonio sobre la desaparición de personas, volcado en múltiples declaraciones realizadas durante la dictadura y la democracia, no sufre variaciones sustanciales; por el contrario se verifican grandes similitudes entre los diferentes testimonios. Ello se debe al similar operar de las fuerzas militares en todos los casos y al contexto institucional en que el testimonio se lleva a cabo y que le da la forma de una denuncia.

Sin embargo existen ciertas variaciones entre los testimonios. Una de ellas se debe al grado en que el testimonio alcanza o no a completar la narración del circuito total que va desde el secuestro hasta la desaparición del cadáver. En este sentido, si bien existen testimonios completos desde los inicios de la dictadura, éstos son escasos, y se pueden distinguir períodos en los que predominan diferentes fragmentos del itinerario completo. En los primeros años suelen ser los testigos (familiares, compañeros de trabajo, vecinos, etc.) quienes narran preferentemente el secuestro y desaparición de la víctima; la falta de representación del tramo final de la víctima suele crear alternativamente un clima de incertidumbre y de esperanza, aumentado por el desconocimiento que el operar clandestino de las FFAA imprimía a los hechos. Con las progresivas fugas o liberaciones de algunos desaparecidos se va reconstruyendo el segundo tramo: la permanencia en los centros clandestinos de detención y las torturas allí recibidas hasta la liberación del secuestrado. El último momento -los métodos de "aniquilación" del enemigo y el destino final del cadáver alcanza su punto culminante, aunque ya eran conocidos por los testimonios recogidos por las sociedades de derechos humanos, cuando el victimario Scilingo relata en *El vuelo* cómo eran arrojados desde aviones los cuerpos con vida de los desaparecidos, narración que sólo puede completarla un agente de las FFAA. Estas variantes del relato no sólo se refieren al tramo narrado, sino además al carácter del testigo que puede ser la víctima o un tercero, testigo presencial de los hechos o agente de los mismos. Otras modulaciones del relato provienen de las diversas características de los secuestrados: en especial la diferencia de sexo, edad y profesión o trabajo. Las mujeres articulan su relato en torno a los ejes de las violaciones que sufren y del destino de sus embarazos y nacimientos en cautiverio. Las diferencias de edades aportan diferentes motivos a los relatos que van desde el secuestro de recién nacidos en cautiverio, niños, adolescentes hasta ancianos. La diversidad de profesiones, trabajos y sectores sociales pone de

manifiesto el vasto alcance que tuvo la represión sobre toda la sociedad.

A pesar de estas variantes, el testimonio del desaparecido no se modifica sustancialmente, los diversos relatos convergen hacia una "representación unitaria" del sistema de represión militar.

Lo que sí varía es el canal, el medio por el cual el testimonio circuló durante la dictadura y la democracia. En este sentido intento hacer un recorrido de aquellos que alcanzaron a publicarse. Durante la dictadura se pueden distinguir, en principio, dos grandes modalidades a través de las cuales el testimonio fue escrito y alcanzó a circular, aunque siempre en forma limitada: la prensa clandestina y las publicaciones no clandestinas de textos, realizadas en el exterior y, posteriormente, en Argentina. En cuanto a las fechas es necesario distinguir diferentes momentos dentro de la dictadura. En la primer etapa, que va del año 1976 a 1979, la dictadura ostenta su mayor auge y poderío (se produce el mayor número de desapariciones) e impide el acceso de la opinión disidente a la publicación tanto de noticias periodísticas como de textos de mayor extensión; a partir de 1980 la acción represiva va mermando (entre otras cosas porque ya no quedaban opositores con vida) y el gobierno militar sufre cada vez más la presión de la desfavorable opinión mundial. Muy lentamente la prensa nacional comienza a publicar escasas noticias. Con la pérdida de la guerra en las Islas Malvinas (1982), entre otras causas, la dictadura cae en una franca decadencia que va a dar lugar a la apertura democrática. Estos contextos delimitan las posibilidades que los testimonios tuvieron para ser publicados. En la primer etapa, la prensa clandestina dirigida por Walsh logra difundir alguno de ellos. Recién hacia 1980 se destacan dos publicaciones en el extranjero: *Les folles de la place de mai*, escrito por Jean-Pierre Bousquet, y la Comisión Interamericana de Derechos Humanos elabora su informe sobre las violaciones de derechos humanos en la Argentina. Pero estos textos sólo se publicarán con posterioridad en la Argentina, *Las locas de Plaza de Mayo* en 1982 y *El Informe prohibido*, en 1984.

Las sociedades de Derechos Humanos.

En primera instancia es necesario describir el contexto que permitió recibir los testimonios y conformar archivos. Nuevas instituciones y organizaciones fueron adquiriendo presencia dentro del campo social que se encontraba obturado en su natural movilidad y expresión por la censura de prácticamente todos los medios de prensa y la inactividad de las instituciones democráticas

que, como la justicia con sus tribunales y los partidos políticos, no podían hacerse eco de las protestas. Otros canales lograron, en escasa aunque importante medida, articular la oposición a la dictadura. Varias organizaciones de Derechos Humanos fueron surgiendo durante la dictadura -a excepción de la Liga Argentina por los Derechos del Hombre (LADH) que data de 1937- e implementaron un marco adecuado para que las denuncias de las violaciones de derechos humanos se realizaran en forma sistemática y orgánica, recopilando testimonios, configurando archivos, iniciando investigaciones, encuadrando jurídicamente la desaparición de personas. Entre ellas se encuentran, además de la ya mencionada LADH, la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH, 1975), el Movimiento Ecuaménico por los Derechos Humanos (MEDH, 1976), el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS, 1979) y el Servicio de Paz y Justicia en América Latina. Las personas afectadas por la represión, o bien se integraron a aquellos organismos, o fueron organizándose en las Madres de Plaza de Mayo (1977), Abuelas de Plaza de Mayo (1977) y Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas (1977). Como uno de los ejemplos más destacados, la APDH llegó a recolectar alrededor de 7.000 denuncias que entregó a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) de la OEA cuando ésta arribó a la Argentina en setiembre de 1979 para evaluar las violaciones de los derechos humanos y estos testimonios fueron utilizados para elaborar su informe final de 1980.

Estos organismos extendieron sus actividades fuera del país, estableciendo contactos solidarios con la prensa internacional y con otras sociedades similares.

Más allá de ciertas divergencias políticas y de objetivos, existió un trabajo solidario entre estas instituciones. Coincidieron en colocar como eje de sus intereses, el problema de la violación de los derechos humanos y, en general, sus cuadros dirigentes fueron ideológicamente plurales, unos más otros menos.

Estos organismos no gubernamentales desarrollaron una actividad pública centrada en marchas de protesta, presentaciones masivas de hábeas corpus, solicitadas a los periódicos, pedidos de audiencia, presentación de petitorios pidiendo el esclarecimiento sobre la situación de los desaparecidos, reclamos a la justicia. Si bien estos pedidos desembocaron, en su mayor parte, en fracasos, su acción más notable fue la paulatina, aunque escasa, penetración del problema de los desaparecidos en la opinión pública. Estos organismos ocupan el lugar dejado vacante por los resortes naturales del sistema democrático, en especial la justicia, la prensa y

los partidos políticos. Pero fueron las Madres de Plaza de Mayo las que con más fuerza y presencia intentaron formar un movimiento de resistencia al accionar impune y represivo del gobierno militar, ellas constituyeron el movimiento más "visible" para la silenciada opinión pública.

Las locas de Plaza de Mayo

La publicación, en París, de *Les folles de la place de mai* en 1980, cuya edición argentina (*Las locas de la Plaza de Mayo*) data de abril de 1982, resulta uno de los textos más característicos del modo en que el testimonio encontraba vías de circulación y acceso a la publicidad. Este libro, escrito por el periodista francés Jean-Pierre Bousquet, corresponsal de France-Presse que residió en Buenos Aires desde 1975 hasta 1980, contiene un prefacio de Adolfo Pérez Esquivel, miembro de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) y Premio Nóbel de la Paz en 1980; cita en su interior varios testimonios, sobre todo de madres de desaparecidos y finaliza con el testimonio completo de Cecilia Vázquez de Lutzky sobre su permanencia en el campo de concentración *El Vesubio*, seguido por la carta de Monseñor Miguel Esteban Hesayne, obispo de Viedma, a la Conferencia Episcopal Argentina (1979).

Esta convivencia de diversas voces dentro del texto pone de manifiesto las alianzas que se llevaron a cabo y que posibilitaron la recolección de testimonios y su posterior publicación: la prensa extranjera en la persona del autor; la colaboración de las Asociaciones de Derechos Humanos que recibían los testimonios sobre desapariciones de personas, fueron los receptores de los testimonios que el texto vuelca y que provienen en su mayor parte de los familiares de los desaparecidos. En especial el texto describe la actuación de las Madres de Plaza de Mayo. Este libro no sólo evidencia en las múltiples voces que convoca esta alianza de un sector marginal -las madres y las víctimas- con la prensa internacional y las sociedades de Derechos Humanos; además relata la progresiva organización de las Madres de Plaza de Mayo con la colaboración de aquellas instituciones hasta convertirse en uno de los pocos focos de resistencia que lograron cierta publicidad, organizando actos de protesta, reuniones, manifestaciones, peticiones, etc. Este pacto de solidaridad entre un sector marginal, minoritario e instituciones con apoyo internacional resultó uno de los modos característicos en que el testimonio logró circular durante la dictadura.

Este texto está escrito en primera persona, la del autor, quien va intercalando conversaciones mantenidas con la madres de Plaza de Mayo, los testimonios que ellas le aportan, noticias periodísticas que recibe, diálogos con miembros del gobierno, etc. Bousquet escribe su propio testimonio de la actividad periodística que ha llevado a cabo en la Argentina y debe defenderse de la batalla que el gobierno militar le declaró a la prensa extranjera acusándola de implementar una propaganda de desprestigio en torno a la Argentina. Los testimonios que el periodista recupera y cita le sirven no sólo para informar sobre las violaciones de derechos humanos, sino además para legitimar la veracidad de su propio texto. Por ello elige en muchas ocasiones la cita directa, la transcripción de diálogos que provocan un efecto de realidad y veracidad al resto del texto.

El "testimonio sobre la desaparición de personas" se va intercalando dentro del contexto general del libro, lo que le otorga un perfil determinado. Si, como sostuvimos al principio, este tipo de testimonio no varía sustancialmente, sin embargo es el "cotexto" en el que se inserta, aquel que le da su índole peculiar. Suponemos también que, en este caso, el autor ha hecho una selección acorde a sus propias perspectivas.

Construido en gran parte por la cita de diálogos entre las madres y el periodista, este texto va dibujando la imagen de una comunidad armónica, sin discordias entre ambos, bajo el interés común de arribar a la verdad. El primer capítulo se abre con el pedido de ayuda de Marta y la respuesta solidaria de Jean-Pierre. El texto coloca como eje central la defensa de los derechos humanos, desplazando cualquier acusación de defensa de ideologías subversivas. El autor elige como primer testimonio el caso de Luis, el hijo de Marta, quien "rechazaba categóricamente la vía de la lucha armada".

El testimonio sobre los desaparecidos -aportado principalmente por las Madres y transcripto ya sea en forma directa a través de comillas o relatado por el autor- tiene como foco la desaparición de sus hijos, lo que representa el primer tramo del relato de las víctimas, aquel que narra la llegada de hombres armados en vehículos sin identificación que secuestran a las víctimas y saquean sus viviendas. Esta primer parte, el secuestro, es la que logra su acabada representación. El relato completo aparece de modo fragmentado, sin alcanzar la representación de todos sus detalles. Sólo la carta final de Cecilia logra rearmar un recorrido bastante más completo, aunque en su tramo final se encuentra la liberación de la víctima que estuvo secuestrada en el campo clandestino de El Vesubio.

A partir de este eje testimonial se expande un segundo relato: la narración del itinerario de las Madres que, luego de la desaparición de sus hijos, recorren diferentes lugares para averiguar su paradero, presentan pedidos de hábeas corpus, se acercan a la prensa, preguntan a funcionarios públicos o eclesiásticos para recibir información, obteniendo resultados nulos. Este fracaso será el móvil que las lleva a organizarse institucionalmente buscando el apoyo de la prensa internacional que Bousquet representa. Este segundo núcleo narrativo justifica la actitud solidaria del autor en un contexto difícil y peligroso para la libre expresión de los grupos opositores. En este marco el testimonio aparece como un acto de resistencia frente a la censura y como una denuncia de las aberraciones del sistema represivo.

La urgencia implícita en estos testimonios y su imposibilidad para hacerlos circular y darlos a publicidad ponen de manifiesto el conflictivo lugar que ocuparon durante la dictadura. Su significado fundamental consistía en el intento por hallar el posible paradero del desaparecido y pedir por su liberación o por una detención legal en la que se le permita un juicio adecuado. Para ello era necesario desbaratar el modo clandestino del accionar de las FF.AA. Este enfrentamiento ponía en serio peligro al testimoniante quien buscaba resguardarse apelando a otras instituciones. Testimoniar y participar en las actividades que los familiares y madres de desaparecidos llevaban a cabo constituía un gran peligro, prueba de ello fue el secuestro de varios familiares, madres y monjas como represalia por sus actividades públicas. El testimonio procuraba impactar sobre el presente inmediato, aportando datos para encontrar a las víctimas, así lo declara Cecilia en su carta, en la cual da los nombres de sus compañeros de cautiverio "las personas del campo El Vesubio, de las que no se tienen noticias y que, hasta el 11 de setiembre de 1978, yo vi con vida son las siguientes (...)" de modo que su testimonio pueda servir, según sus propias palabras, para "ayudar a salvar la vida de aquellos que se encontraren en el campo de concentración El Vesubio" (p.190).

Este libro describe la paulatina organización de las Madres de Plaza de Mayo y sirve como ejemplo para analizar las estrategias que un grupo minoritario y opositor ha llevado a cabo para crear un foco de resistencia al gobierno militar. Las Madres de Plaza de Mayo, al tiempo que buscaban vínculos solidarios, se enfrentaban al gobierno militar a través de un compleja estrategia de resistencia y apropiaciones. Su actividad combina un violento y audaz enfrentamiento y desafío a los militares, como por ejemplo las manifestaciones en Plaza de Mayo y los peticorios frente al

Congreso, junto con un resuelta apropiación de valores que los militares decían sostener y que conformaban pilotes dentro de su discurso de legitimación. Las Madres comienzan por desplazarse de cualquier conexión con una ideología de izquierda o una actividad política que intenten endosarles: "No somos militantes"(p.49) sostienen y prefieren resguardarse en su carácter de madres. Deciden impedir la participación de los varones en sus rondas en la Plaza de Mayo, lo que las volvería vulnerables a las represalias policiales. Esta figura de la debilidad, que encaja con el canon patriarcal, por no decir machista, de los militares, ellas la erigen en estandarte cuando los policías intentan atacarlas: "¿No tienen vergüenza de atacar a madres indefensas?" (p.48). Logran hacer de la debilidad femenina y del sentimiento materno un refugio para ocultar su audacia y hacer posible el despliegue de una actividad pública de oposición. Del mismo modo se apropian de ciertos valores del cristianismo, que constituye uno de los pilares del discurso de legitimación de los militares, y los utilizan a su favor como un código útil para reordenar simbólicamente el lugar que ellas y los militares ocupan: "Nosotras también somos cristianas, al igual que aquellos que se proclaman como servidores del cristianismo y que sin embargo son nuestros verdugos" (p.47). La madre se enriquece con todas las significaciones que le aporta la figura de María: "Muchas de ellas se colocan un pañuelo blanco sobre su cabeza y todas llevan en la parte trasera de su saco o chaqueta, un clavo de carpintero. 'Es para recordar el sacrificio de Cristo, clavado en la cruz', me explica una de ellas. Nosotras también tenemos nuestro Cristo, y revivimos el dolor de María." (p.47)

Convierten al calificativo de "locas" que los militares les dan, en símbolo de su resistencia: "Después de todo, tienen razón, hay que estar bien locas para desafiarlos" (p.57). Subvierten la supuesta racionalidad implícita en el "orden" que los militares procuran instaurar frente al "caos" de la guerrilla, haciendo de la locura un resguardo frente a la "razón" militar. Son célebres las palabras con las cuales Cortázar les rinde homenaje: "Sigamos siendo locos madres y abuelas de la Plaza de Mayo, exiliados de adentro y de afuera. Sigamos siendo locos argentinos: no hay otra manera de acabar con esa razón que vocifera sus slogans de orden, disciplina y patriotismo."⁴

La figura de San Martín, escribe Bousquet "fue totalmente acaparada por los militares desde que tomaron el poder. Recordando la divisa del Ejército, 'nacido con la Patria', justifican su intervención por el hecho de que el Ejército Argentino está en el

origen mismo de la creación de la República y que siempre ha participado en los asuntos de Estado" (p.166). Esta figura constituye otro intento de apropiación cuando deciden ir a rendirle homenaje al "defensor de la libertad y la justicia, dos causas que ellas mismas reclaman para sí" (p.166). Nuevamente niegan a los militares el respeto de valores que dicen sostener pero que traicionan con sus actos, mientras ellas se colocan como sus legítimas depositarias.

En su estrategia por acaparar los lugares públicos, abandonados por la dirigencia política y por los ciudadanos, ellas eligen la Plaza de Mayo como centro para sus rondas semanales. Esta plaza, frente a la Casa Presidencial, fue históricamente el lugar de reunión del "pueblo" para reclamar a sus gobernantes, desde el 25 de mayo de 1810 hasta las multitudinarias manifestaciones peronistas. A estas rondas, las madres suman una manifestación frente al Congreso al tiempo que elevaban un petitorio, los pedidos de misas por los desaparecidos en algunas iglesias, su presencia ante las cámaras de televisión y la prensa extranjera ocupadas en transmitir el Mundial de Fútbol, las solicitadas en vísperas de Navidad y sus constantes intromisiones allí donde un acto oficial les permitía hacerse visibles a la opinión pública.

Estas perspectivas evidencian un claro contraste entre el discurso legitimador y la praxis política de las "Madres". Mientras aquél se apoya en los valores más tradicionales y conservadores de la nación argentina como la figura de la madre, la defensa del cristianismo y la imagen de San Martín (casi estaríamos tentados de citar la tríada Hogar, Patria y Nación del nacionalismo más acendrado), su accionar, en cambio las lleva a ocupar los espacios de protesta como la Plaza de Mayo, el Congreso y las calles. Procuran, de este modo, disuadir cualquier intento de adjudicarles una ideología de izquierda, apelando tanto a valores nacionales como universales (cuando toman la bandera de los derechos humanos), sin por ello perder fuerza política.

Un periodismo clandestino: ANCLA y Cadena Informativa

La Agencia Clandestina de Noticias (ANCLA) y la Cadena Informativa fueron creadas por el escritor y periodista Rodolfo Walsh al poco tiempo del golpe militar y se prolongaron hasta un año después de su muerte (fue emboscado y muerto por miembros de las FFAA a un año del golpe). Sus textos fueron recopilados por H. Verbitsky en *Rodolfo Walsh y la prensa clandestina 1976-1978*, en 1985.

Esta prensa elige dos estrategias diferentes, casi opuestas, a las que describimos a propósito de las Madres de Plaza de Mayo, y van a rodear al testimonio imprimiéndole su peculiar perspectiva. Por un lado eligen la clandestinidad como modo de distribuir las noticias y, por el otro, sus informes no ocultan su fuerte marca ideológica, su adhesión al pensamiento del sector montonero del peronismo. Ambas elecciones están íntimamente conectadas. Aquellos sectores opositores que sostenían la defensa de los derechos humanos podían hacer pública esta postura, en teoría al menos, en tanto se vinculaba con valores universales e indiscutidos y no con ideologías de alguna "izquierda radicalizada". En cambio, escribir desde el ala izquierda del peronismo era un acto prohibido que sólo podía realizarse en la clandestinidad.

Esta prensa trabaja en la clandestinidad, pero como las Madres intenta llegar a la opinión pública aunque de otro modo. No interpela a las autoridades del gobierno, ni realiza actividades que le den publicidad. Su proyecto es de otra índole y está relacionado con la praxis habitual del movimiento montonero cuyo accionar también pasó a la clandestinidad. Las notas de la Cadena Informativa, muy breves (una o dos páginas) intentaban formar una "cadena" de solidaridad en el seno del "pueblo" (tópico del imaginario peronista) a fin de organizar un nuevo tipo de "resistencia" (otro tópico de la izquierda y del peronismo) frente al terrorismo de Estado. Si las notas estaban escritas por Walsh, su proyecto subvierte los modos tradicionales en que el periodismo se maneja (carecía de la infraestructura necesaria). Walsh no firma sus notas y convoca al pueblo a enviar información, copiarla y distribuirla. Si Bousquet en *Las locas...* se representa a sí mismo como un periodista cabal, Walsh desaparece detrás de la cadena de informantes. Estos Informes se entregaban en muchos casos en forma personal o eran leídos en pequeños grupos y estimulaban sentimientos de solidaridad y compromiso.

La información que esta prensa distribuye presenta el punto de vista del peronismo de izquierda, da una imagen global de la situación argentina que podemos resumir del siguiente modo: la dictadura militar ha impuesto un sistema de opresión que recae en las espaldas del "pueblo" a través tanto de los secuestros y muertes de opositores como de la entrega de la economía y sus fuentes de producción a manos de intereses foráneos que perjudican los "salarios" de los obreros. Constantemente el secuestro de personas se articula con los problemas económicos de los obreros que el plan de Martínez de Hoz ocasionó. Otra perspectiva deudora del punto de vista del peronismo de izquierda opone al sector de los obreros y

sus sindicatos que sufren la intervención militar frente a la "oligarquía" que la apoya.

En esta perspectiva, la figura del secuestrado está presentada con todas sus marcas políticas. El texto que rodea los diversos testimonios de víctimas, si bien alude a la violación de derechos humanos, contempla en la mayoría de los casos, una adscripción ideológica de la víctima, aludiendo a su militancia en el ERP, Montoneros, etc. o su función política como dirigente, miembro de algún partido político, gremialista, delegado, etc.

Los testimonios insertos en este medio tienen una alta dosis de urgencia, sirven para alertar sobre lo que está sucediendo en el presente inmediato, impactan directamente sobre la realidad. Además de publicar testimonios que diferentes organismos de derechos humanos envían a esta prensa, se citan aquellos aportados, en forma directa, por vecinos, ciudadanos, testigos oculares más o menos casuales. Entre estos testimonios se destaca la carta que un preso envía desde el campo de concentración en el cual aún se encuentra [cfr. p. 48]. Este testimonio ofrece ciertas variantes con respecto al "modelo" que habíamos señalado. En principio no está volcado delante de una institución de derechos humanos, ni tiene la "forma" de una denuncia -aunque sí el significado-, sino de una carta, dirigida a sus pares en la lucha política. Tiene una fuerte connotación política dada a través del reiterado uso del término peronista "compañeros". El lugar de enunciación es el campo de concentración dentro del cual permanece aún y que le permite denunciar lo que allí sucede, desplazando la idea de la existencia de desaparecidos por la del "fusilamiento", bajo la excusa del "intento de fuga".

El impacto sobre el presente resulta una de las notas más sobresalientes del modo en que los testimonios circulan en esta prensa clandestina que, a costa de operar en la clandestinidad, logra rapidez en la transmisión de las noticias. En este sentido sus informes también se ocupan de elaborar "listas" sobre los desaparecidos o fusilados, tarea que sistemáticamente se niegan a hacer tanto los militares como la prensa argentina y que resulta uno de los medios más importantes para obtener datos sobre el destino de los secuestrados.

Los anteriores análisis permiten distinguir dos diferentes contextos que rodean al testimonio y que le imprimen su peculiar perspectiva. El primero coloca en el centro el problema de los derechos humanos -de carácter universal- desvinculándose de tendencias ideológicas que puedan adscribirse a grupos

"subversivos". Su perspectiva global sobre la sociedad argentina no suele hacer cortes horizontales y sostiene que el sistema de represión alcanzó a la sociedad entera. Frente a un corte por clases sociales enfrentadas, esta perspectiva prefiere ordenar a las víctimas según la edad, el sexo y el trabajo o profesión. Entre estos casos se encuentran tanto los testimonios volcados en *Las locas de Plaza de Mayo*, como aquellos recibidos por las diferentes sociedades de derechos humanos y publicados en el Informe elevado por la CIDH en 1980 (cuya publicación argentina data de 1984).

El segundo modo en que el testimonio fue publicado -la prensa clandestina ANCLA y la Cadena Informativa- tiene una fuerte impronta política, que proviene justamente de uno de los sectores al cual el gobierno militar intentó "aniquilar", el peronismo de izquierda, los montoneros. Este medio articula la información desde su ideología, presenta una visión global de la Argentina sesgada por la lucha de clases, alude constantemente al "pueblo" y construye su propia visión de la historia en la cual explica los motivos de la "resistencia" peronista .

Ambas modalidades se continúan durante la democracia, aunque con diversa importancia. La primera forma de volcar el testimonio alcanza su ejemplo acabado en *Nunca Más* y la línea montonera va a generar algunos testimonios de otra índole, tal el caso de *Recuerdo de la muerte* de M. Bonasso.

Nunca Más ⁵

Con la apertura democrática, el testimonio de las víctimas de la dictadura se recoloca pasando de un lugar marginal a otro central. Giro provocado por la política de recuperación de la memoria, búsqueda de la verdad, necesidad de justicia, implementada desde el gobierno de Alfonsín que colocó como eje el respeto de los valores democráticos y los derechos humanos. En esta línea el presidente creó, el 15 de diciembre de 1983, la CONADEP (Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas) conformada por un grupo de personas prestigiosas, elegidas por su defensa sostenida de los derechos humanos. Su objetivo era intervenir activamente en el esclarecimiento de los hechos relacionados con la desaparición de personas ocurrida en el país, a cuyo fin instrumentó mecanismos para recibir los testimonios (testimonios nuevos y aquellos que los organismos de derechos humanos guardaban en sus archivos). Su finalidad no era enjuiciar, sino sólo la recopilación de los testimonios que luego pasarían a manos de los tribunales para llevar a cabo los juicios a los militares. Otro de los momentos en que los

testimonios reaparecen con fuerza lo constituye el extenso período que abarca el juicio a los militares (232 días). En ambos casos, los testimonios transcritos en *Nunca Más* y los orales del juicio, presentan las mismas características, coincidiendo con el "modelo" descrito al comienzo. Este tipo de testimonio está condicionado por un marco institucional -la CONADEP y los Tribunales- que le imprimen similares características, ya que la CONADEP opera como el momento previo al juicio, la recopilación y ordenamiento de los testimonios que servirán de base a los juicios.

De este modo el testimonio deja de ser la expresión de un grupo marginal para colocarse en el centro de los debates públicos e impactar sobre la opinión de la amplia mayoría de los ciudadanos.

Estos testimonios pierden cierto carácter de urgencia, ya que se refieren a hechos que pertenecen en alguna medida al pasado. No obstante convocan a toda una tarea de investigación tanto en las cárceles para buscar posibles desaparecidos -que siempre fracasan- como en los centros clandestinos para reconstruir los hechos "in situ". Se trata antes que nada de recuperar la memoria de aquello que había sido silenciado durante tantos años, darlo a conocer a la opinión pública y enjuiciar a los autores de tales violaciones de los derechos del hombre.

Dijimos que el eje que reordena los testimonios citados en *Nunca Más* lo constituye la violación de los derechos humanos: las víctimas se ordenan según la edad, el sexo y la profesión o el trabajo y el relato sigue la trayectoria que va del secuestro a la desaparición del cadáver.

Anteriormente analizamos las características del "testimonio sobre la desaparición de personas": el uso de un estilo realista; el ingreso de un nuevo vocabulario y nuevas imágenes, personajes, lugares, símbolos; la construcción de un relato que sigue el recorrido desde el secuestro hasta la muerte. Otra nota que llama la atención es la carencia, prácticamente absoluta, de ideologemas de la izquierda o menciones de motivos políticos en las declaraciones de las víctimas. Estas cuestiones son desplazadas completamente por la centralidad que ocupa el relato sobre torturas y vejaciones que sufre el secuestrado. Ciertas causas concurren a este relato desideologizado: el eje de la investigación, ya lo dijimos, consiste en denunciar las violaciones a derechos humanos; el marco institucional le imprime la forma de una denuncia y, finalmente, la pérdida de vigencia que a nivel mundial y en el contexto de la apertura democrática en la Argentina, ha perdido la "izquierda revolucionaria" (no olvidemos que ella perdió lo que los militares llamaron "guerra sucia"). Por el contrario, van a ser los militares

quienes intenten politizar el juicio justificando las razones de su accionar. Sólo en algunas descripciones sobre los torturadores aparecen señas ideológicas como el uso de la svástica, la mención de Hitler, el antisemitismo, la alusión a ciertos ideogramas de la Doctrina de Seguridad Nacional, etc.

Podemos preguntarnos: si el testimonio existe desde los inicios de la dictadura militar ¿Qué nuevos elementos aporta *Nunca Más*?

Este libro impacta masivamente sobre toda la opinión pública, la realidad del terrorismo de Estado representada en los testimonios, antes conocida sólo por grupos minoritarios, ahora repercute en la sociedad entera. Además, este texto tiene todo el respaldo institucional que va desde el Presidente de la República hasta los miembros prestigiosos de la CONADEP. Respaldo que les dará absoluta legitimidad a los testimonios. La opinión pública abandona toda duda para confiar definitivamente en esta versión de los hechos.

Nunca Más impacta por otros dos factores: la cantidad y lo inédito. Durante la dictadura circularon testimonios más o menos aislados, salvo en los archivos de las sociedades de derechos humanos cuyo número sólo era conocido por pocos. *Nunca Más* impactó por el número exorbitante de casos que reiteraban una y otra vez -creando una sensación de infinito y a la vez de sistematicidad- el mismo sistema de represión, las mismas metodologías, similares aparatos de torturas. Fue esta cantidad de casos iguales lo que desvirtuó la afirmación de los militares quienes aludían a posibles "excesos" de sus subordinados y demostró que se trató de la puesta en práctica de un sistema planificado desde la cúpulas dirigentes de las FFAA. La enorme cantidad de víctimas y la diversidad de las mismas demostró que la "aniquilación del enemigo" se extendió a toda la población, a cualquier sospechoso que no necesariamente fuera "subversivo". Por otra parte, lo inédito de la metodología represiva aplicada por los militares -inédita, al menos, en la historia argentina- precisó de un nuevo vocabulario, nuevas imágenes, personajes, lugares, símbolos, que debieron articularse en un relato, también, inédito (secuestro-torturas-muerte). Este texto logra recuperar con pasmosa exactitud un sinnúmero de detalles antes desconocidos y logra el relato "completo" de todo el sistema de represión.⁶

La venta masiva de *Nunca Más*, así como los comentarios que bajaron a los periódicos y los mass media, posibilitaron la amplia difusión de los testimonios. Estos lograron conformar una "representación" acabada del terrorismo de Estado y constituyeron un conjunto de imágenes -un dispositivo de identidad- con el cual,

de ahora en más, aquella época fue identificada. Esta significación tan destacada del testimonio sólo fue factible por el recorrido que abarcó: durante la dictadura, silenciada la prensa y los medios de comunicación masiva, fueron los testimonios los que conservaron la memoria de lo que estaba sucediendo, y durante la democracia encontraron el marco propicio para alcanzar la anhelada publicidad.

¹ Cfr. Lienhard, Martín quien, en *La voz y su huella*, postula la inclusión de cartas, testimonios, memoriales, etc, como objetos del análisis literario, ya que conforman notables ejemplos en los que las voces de las subsociedades y sectores marginales de América Latina fijaron su expresión.

² Cfr. las siguientes perspectivas:

"Enfrentada con una realidad difícil de captar, porque muchos de sus sentidos permanecían ocultos, la literatura buscó las modalidades más oblicuas (y no sólo a causa de la censura) para colocarse en una relación significativa respecto del presente y comenzar a construir un sentido de la masa caótica de experiencias escindidas de sus explicaciones colectivas", de Beatriz Sarlo, "Política, ideología y figuración literaria", en: *Ficción y Política*, Bs. As., Alianza Editorial, 1987, p. 34.

Fernando Reati reitera una perspectiva similar: "Por oposición a lo ocurrido en otras literaturas ante la violencia, en la literatura argentina el código del realismo testimonial pierde prestigio. Si bien la intención de testimoniar está presente en las obras, se apela menos a la práctica realista de la escritura, desconfiándose de las posibilidades de una transcripción mimética. Como alternativa se representa por medio de una amplia variedad de códigos: la sátira, el grotesco, el humor, la picaresca, la novela policial, el memorialismo, el revisionismo histórico", en: *Nombrar lo innombrable*, Bs. As., Editorial Legasa, 1992, p. 56.

³ Dice Beatriz Sarlo: "Lo que casi siempre puede leerse son los intentos, variados desde el punto de vista de las soluciones formales, de plantear el interrogante sobre la 'cuestión argentina' (...) No es extraño, entonces, que las novelas planteen un doble orden de preguntas: sobre la historia que cuentan y sobre las modalidades empleadas para contarla. Esta serie doble es significativa socialmente porque la historia argentina de los últimos años, por su violencia y su excepcionalidad, impulsa esta búsqueda de razones. Las preguntas ¿cómo hemos llegado a este punto? y ¿qué hay en nuestro pasado que pueda explicarlo?, que atraviesan la sociedad (...), son también preguntas de la literatura" (op. cit. p. 43)

⁴ Citado por Raúl Veiga, *Los organismos de derechos humanos*, op. cit. p.30.

⁵ *El Informe prohibido*, donde se publica el informe elaborado por la CIDH en 1980 luego de su visita a la Argentina el 6 de setiembre de 1979, fue publicado en este país en 1984. Resulta un antecedente del posterior *Nunca Más*, ya que los testimonios allí reunidos le fueron entregados en su gran mayoría por la APDH. Ordena los testimonios de un modo muy similar al *Nunca Más*. Su repercusión en la opinión pública de la Argentina fue prácticamente nula ya que el texto no circuló ni fue comentado por la prensa, por ello no me voy a extender en su análisis.

⁶ En *El vuelo* de H. Verbitsky se completa el recorrido del relato ya que allí el capitán de corbeta (R) A. Scilingo narra de qué modo se arrojaban, con su

propia participación, a las víctimas adormecidas desde los aviones al Río de La Plata. Relato que, por razones obvias, sólo puede contarlo uno de sus victimarios. Este texto resulta, además de escalofriante, muy particular ya que es Scilingo quien recurre al periodista Verbitsky -quien perteneció a los Montoneros y pudo haber sido una de sus víctimas- para ser entrevistado y exponer su punto de vista sobre la participación de las FFAA durante la dictadura. Pero, impulsado por las preguntas del periodista, Scilingo termina relatando el operativo de "los vuelos" como método de matar a los secuestrados. Scilingo oscila entre un "discurso militar" y un relato que se asemeja bastante al tipo de testimonio que hemos tratado, ya que, en alguna medida, se identifica con la víctima. *El vuelo* serviría para analizar la confrontación entre el testimonio de la víctima y el de los militares, confrontación de ideas, perspectivas y también de códigos lingüísticos para representar los hechos de la dictadura.

Del neobarroco al plato de ajíaco: una lectura sobre *De donde son los cantantes* de Severo Sarduy

Carolina Sancholuz
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

I. Introducción

Cuba no es una síntesis, una cultura sincrética, sino una superposición. Una novela cubana debe hacer explícitos todos los estratos, mostrar todos los planos 'arqueológicos' de la superposición -podría hasta separarlos por relatos, por ejemplo, uno español, otro africano y otro chino- y lograr lo cubano con el encuentro de éstos, con su coexistencia en el volumen del libro, o, como hace Lezama con sus acumulaciones, en la unidad estructural de cada metáfora, de cada línea.

Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*¹

En el epígrafe, Sarduy enuncia el principio constructivo de la novela cubana -mostrar la superposición de los diferentes planos arqueológicos-, a(e)ludiendo a su propia ficción, y a su vez, cifra en este principio, como un emblema de los orígenes, la filiación con la figura de José Lezama Lima. Arqueología y genealogía parecen converger, en tanto indagan las "quimeras del origen"², como las llama Foucault. La obra de Sarduy incita a una reflexión sobre el origen (Cuba, su lengua, su literatura), pero también instaura la diferencia o la distancia en el origen. El sincretismo se convierte en superposición, lo cubano se desplaza de la afirmación a la interrogación, la unidad se transforma en dispersión, lúdicos desvíos que nos reenvían al título obliterado en el epígrafe, *De donde son los cantantes*, para añadirle un subtítulo territorializador: una novela cubana.³

A Sarduy el exilio, el desplazamiento de Cuba a París, le permite conjurar la quimera del origen. Un distanciamiento de lo natal, que posibilita, sin embargo, un ritornelo⁴, un agenciamiento territorial para recuperar a Cuba, a través de la relectura y redescubrimiento de sus "mayores": Alejo Carpentier, el grupo *Orígenes*, especialmente José Lezama Lima y Cintio Vitier. Relecturas atravesadas por la impronta teórica de la revista *Tel Quel*, que le ofrece a Sarduy una reflexión sostenida sobre la práctica de la escritura, a partir del estructuralismo, el psicoanálisis, la lingüística y la semiología. Roland Barthes, Phillippe Sollers, Julia Kristéva, son los interlocutores del escritor

cubano, y también los que le facilitan su acceso a la revista, como colaborador. Desde Francia, Sarduy construye y legitima a través de la escritura crítica y de ficción, un lugar diferente en la producción literaria latinoamericana, atravesada en los años sesenta por el fenómeno del boom.⁵ Los ensayos reunidos en el volumen *Escrito sobre un cuerpo*, publicado en 1969, son tributarios de la fecunda etapa de Sarduy en *Tel Quel*, donde las lecturas sobre autores latinoamericanos, como Salvador Elizondo, Julio Cortázar, Carlos Fuentes y José Lezama Lima, se complejizan a la luz de las teorías de Bataille, Jacques Lacan, Roland Barthes, Roman Jakobson y Julia Kristéva. Por otra parte los "mayores", Lezama, Vitier, Carpentier, reaparecen como intertextos en sus novelas *Gestos* de 1963 y *De donde son los cantantes* de 1967, a la luz de una práctica textual que le permite a Sarduy conjurar productivamente la "angustia de las influencias"⁶. Paralelamente a su vinculación con *Tel Quel*, el escritor cubano asiste a los cursos dictados en la Sorbona por Roger Bastide sobre la presencia negra en América Latina, conectándose con la obra del antropólogo cubano Fernando Ortiz⁷, autor del concepto de la transculturación, retomado más tarde por Ángel Rama⁸ para analizar los fenómenos de la transculturación narrativa en la novela latinoamericana. Sobre este vasto tejido de lecturas, influencias, distancias y consonancias, Sarduy escribe su novela *De donde son los cantantes* como una compleja topografía, donde se entrecruzan genealogías (china, negra, española), geografías (La Habana, Camagüey, España), lenguas y hablas, otras escrituras, creencias religiosas, lenguajes musicales y pictóricos, para producir lo que González Echevarría caracteriza como un "gesto contradictorio", que desafía la síntesis: un regreso, un peregrinaje, una restauración del origen, de la tradición literaria y cultural cubana, para minarla, parodiarla, inscribiendo a la vez la celebración y el escarnio.⁹

II. Estética neobarroca en *De donde son los cantantes*¹⁰

Neobarroco: reflejo necesariamente pulverizado de un saber que sabe que ya no está 'apaciblemente' cerrado sobre sí mismo. Arte del destronamiento y la discusión.

Severo Sarduy¹¹

Con la publicación en 1974 de su ensayo *Barroco*, Sarduy sistematiza una reflexión sobre el barroco y el neobarroco como una poderosa máquina de lenguaje, capaz de componer una escritura y una estética que "refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad, del logos en tanto que absoluto..."¹²

Proliferación de los significantes, erotismo, juego, pérdida, detritus, opacidad del lenguaje, hipersintaxis, travestismo, traman la textualidad neobarroca, en una infinita deriva que desdibuja todo anclaje sólido y erosiona la "perla irregular" del barroco, en un devenir barroco, como decía Néstor Perlongher.¹³

La escena que abre *De donde son los cantantes* connota un pasaje continuo, un movimiento que acentúa la mutación, donde el cuerpo humano (cara, caderas) se trasmuta en animal ("pájaro indio detrás de la lluvia", p. 11). La estructura proliferante de las plumas vueltas cabellos anaranjados o cascada albina, desdibuja el cuerpo o le impone texturas pringosas, como las capas de maquillaje que colorean los rostros de Auxilio y Socorro. Ellas/ellos, personajes mutantes, continuamente travestidos, encierran en sí la posibilidad de devenir otra cosa de lo que en principio aparentan ser, "pulverizando", para decirlo con palabras de Sarduy, cualquier atisbo de construcción estable de la identidad. Son sujetos pero también objetos (sus cuerpos se metamorfosean en las columnas de mármol del palacio en Medina Az Zahara, p.94); son mujeres según sus atuendos, pero también eunucos y hermafroditas, en una indecisión de género que hace estallar la certeza de los pronombres; son humanos pero devienen animales, divinidades y Parcas; citan a Quevedo en sus diálogos inverosímiles pero también intercalan letras de canciones populares cubanas. De esta manera, asistimos en la novela al desdibujamiento de las oposiciones: significado/significante, masculino/femenino, palabra/cosa, humano/animal, alto/bajo, sagrado/profano. En esta inversión se lleva a cabo un proceso de licuefacción de todo lo sólido. La escritura neobarroca impugna la cristalización de las oposiciones binarias, proponiendo en su lugar una economía del pasaje, del tránsito, de lo fluido.¹⁴

La desjerarquización de la estética neobarroca implica también instalarse en el desvío de las convenciones de los géneros literarios. *De donde son los cantantes* es una novela a la cual se le restan los semas canonizados de la narratividad: trama, personajes, narrador, cronología, espacialidad, se corroen a través de la fragmentación, la diseminación, la proliferación de los significantes, y, especialmente, la marcada ausencia de un sujeto centralizador. Si toda representación instaaura un centro, la novela de Sarduy propone, en cambio, una concepción antirrepresentativa de la literatura, un sujeto descentrado cuya mirada es siempre errática, un yo travestido, mutante, ausente. "Con la ausencia de la familia como centro de la obra, de la genealogía como metáfora que transmita el orden de la tradición, la autoridad que cohesionan los

diversos convencionalismos de la novela desaparece. Su desaparición, o mejor, su transformación es significativa hasta el punto que pudiera decirse que es uno de los temas principales de la obra."¹⁵ La afirmación de González Echevarría deja entrever el carácter autorreferencial de la novela, repliegue de la obra sobre sí misma, para desnudar el procedimiento: la figura del autor desautorizado, pirandellianamente reprendido por sus personajes, el carácter "camaleónico", siempre cambiante, de los actantes, espacios y tiempos, la multiplicación de los relatos.

En "Curriculum cubense", especie de prólogo que abre el texto, Auxilio y Socorro enuncian el artificio: la desmembración de la historia en tres relatos, que superponen los diferentes estratos étnicos, negro, blanco, chino, enmarcados por el prólogo antes mencionado y una "Nota" final. La perspectiva adoptada se mediatiza por el espejo, que deforma la mirada del conjunto en una nueva cadena de metamorfosis, trébol, animal, signo yoruba, un desafío a cualquier intento de síntesis o sincretismo:

"Así es que, vistos desde arriba, desde un espejo imaginario (...), el conjunto es un trébol gigante de cuatro hojas, o un animal de cuatro cabezas que miran hacia los cuatro puntos cardinales, o un signo yoruba de los cuatro caminos:

el blanco de la peluca y la casaca,
la china de la charada y el gato boca,
la negra lamesca,

y la última -que fue la primera-: la impostura
pelirroja,
la Cerosa, la Sola-Vaya." (P. 21)

Ecós, resonancias de un significante en otro, cadenas de palabras y de sílabas, en las cuales se saturan las numerosas posibilidades combinatorias del lenguaje. La connotación se expande, la legra lamesca remite a la pintura del cubano Wilfredo Lam pero también a la textura del lamé, al lamer, a lo lezamesco. La superficie del lenguaje se crispa en una tensión máxima, la del derroche: "El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, económico, austero, reducido a su funcionalidad -servir de vehículo a una información-, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto."¹⁶ En "Junto al río de cenizas de rosa" los tópicos barrocos del mundo como teatro, la máscara, la mudanza del hombre y de todas las cosas, se resemantizan bajo la impronta oriental del *Libro de las mutaciones*, donde se sugiere que nada persiste en su ser. Flor de Loto, el camaleónico travesti, reina de la "Opera del Barrio de Changai", se

proyecta en un fugaz e inaprehensible devenir, una fuga de la identidad y del lenguaje: "Da un salto Flor de Loto, y, como el pececillo que al saltar fuera del agua se vuelve colibrí, así vuela entre las lianas. Es ahora una máscara blanca que rayan las sombras de las cañas, es apenas el vuelo de una paloma, el rastro de un conejo. Mira a ver si la ves. No se distingue." (P. 26) Como el mítico Narciso, un reflejo inasible destinado a evaporarse o el siempre cambiante Proteo, Flor de Loto se desdobra, ambivalente, a través de su travestismo. Disfrazado de mujer, escamoteado su sexo bajo el ropaje suntuoso y la seda oriental de la Emperatriz Ming, exacerba el deseo libidinoso del General, sujetado en el rol que le construye su traje militar. El general no puede ver el espectáculo en su despliegue de ficcionalidad burlesca, literaliza el sentido del disfraz y transforma al travestido Flor de Loto en el objeto de su deseo, siempre pospuesto, aplazado, inalcanzable. La desmesura de su erotismo lo conduce al despilfarro, desperdicia su dinero, sus bienes materiales, su placer sexual, para tornarse sádico.¹⁷ Voluptuosidad y horror, el erotismo y la muerte a la luz de *Les Larmes d'Eros* de Bataille, dibujan su estela en la corporeidad textual de la novela, y permeabilizan el ingreso de esos otros perturbadores, la alteridad desafiante de los travestis ante las construcciones hegemónicas de género, normativizadas en la oposición binaria masculino/femenino. El barrio chino de La Habana donde se desarrolla el primer relato, con sus calles laberínticas, sus tiendas, sus comidas, su arte, su plasticidad y continuo transformismo, como uno de los estratos de lo cubano, constituye, según González Echevarría, una concepción del origen como impostura:

Si bien lo chino no empieza a manifestarse en la cultura cubana sino a partir de la importación de trabajadores, lo oriental había formado parte de lo cubano, y de lo americano desde el comienzo, es decir, desde el error de Colón, que lo lleva a pensar que el mundo que descubre es la India y el Japón. Antes que ser América, Cuba fue Cipango. El origen es el error inicial, por ello, el principio de donde son los cantantes, es lo oriental. El origen es la impostura. La impostura es la fundación, tanto de la cultura como del arte.¹⁸

En la sección de la novela llamada "La Dolores Rondón", el escenario cambia, para trasladarse del barrio chino a Camagüey, lugar natal de la mulata Dolores. A través de este personaje femenino, se introduce en el texto la presencia de las culturas africanas, especialmente sus dioses y ritos religiosos. El relato chino finaliza con la muerte de Flor de Loto en el teatro de Changai,

aludida pero elidida del texto; el relato negro comienza con la muerte de Dolores. La vida de la mulata se cifra en el epitafio-poema de su tumba, parodia de la poesía conceptista barroca, y se descifra a través de un dúo de narradores, que establece una suerte de contrapunto disparatado, en el cual se burla el discurso crítico-académico, continuamente interrumpido por las voces de Dolores, y de los personajes Socorro y Auxilio, quienes, junto a una tercera figura, Clemencia, representan el papel de las Parcas. La muerte de la mulata dispara el origen del relato, remedo de una biografía, que rompe con los criterios de la organización cronológica lineal. Pero su final alude también a otro "origen": la mulata recibe la muerte como un castigo por haber traicionado sus orígenes étnicos y haber olvidado sus dioses.

Los elementos culturales africanos llegaron a Cuba a través de la importación masiva de esclavos de distintas procedencias étnicas. Ya sea en los ingenios donde los esclavos fueron forzados a trabajar, o en la ciudades, como esclavos domésticos, desarrollaron prácticas subalternas afrocubanas. En Cuba se conformaron tres ramas culturales principales: a) la lukumí o yoruba, más conocida a través de sus prácticas de santería; b) la congo, derivada del área Congo-Angola, cuyas prácticas eran clandestinas y c) la abakuá o carabalí, derivada de las culturas africanas de Calabar, quienes constituyeron una sociedad secreta de agentes que propiciaban un abolicionismo radical de la esclavitud¹⁹. La vertiente yoruba fue la más popular y la que logró un sincretismo muy marcado con el catolicismo, como se observa a través del culto de la virgen de la Caridad del Cobre, patrona de la isla, que propone fundir los cultos Atabey (taíno), Ochún (yoruba) y el católico de Nuestra Señora. La tradición oral cuenta que la Virgen se le apareció a tres hombres humildes cuyo bote estaba a punto de naufragar en medio de una tempestad en la bahía de Nipe, salvándolos milagrosamente de perecer. Los supuestos nombres de este trío eran: Juan Criollo, Juan Indio y Juan Esclavo. De este modo la Virgen de la Caridad representaba un espacio mágico o trascendental al cual se conectaban los orígenes europeos, africanos e indoamericanos de la población de la zona, y el hecho de que estuvieran juntos en el mismo bote y que fueran salvados por la Virgen, comunicaba mitológicamente el deseo de alcanzar una igualdad donde coexistieran sin violencia las diferencias raciales, sociales y culturales creadas por la conquista y la colonización.²⁰ Dolores Rondón, asocia su vida al culto yoruba de Oshún u Ochúm, divinidad femenina del agua, mar y ríos: "Hija legítima soy de Ochúm, la reina del río y del cielo".(p.61) En Cuba esta divinidad se

correlaciona con la Virgen de la Caridad, cuya festividad, 8 de septiembre, coincide con el día de la muerte de Dolores. En el monólogo de la mulata, al recibir su muerte, invoca también a Obatalá (Obakalá), divinidad superior, a Elegua (Eleggua o Eshúa), dios de los caminos y las encrucijadas, y también alude a una serie de rituales, donde se destacan elementos del voodoo, como los gallos degollados y las señales de las divinidades, el vaso de agua roto, los espejos velados, que el enceguecimiento de Dolores, en su vertiginosa carrera de ascenso social y ansia de poder, le impiden interpretar. La mulata retorna para morir al punto de partida, Camagüey, luego de su desvío en La Habana, cerrando su vida bajo el emblema de la circularidad, según la concepción cíclica de la temporalidad, propia de las culturas africanas presentes en el texto. La puesta en escena de signos y elementos derivados de las culturas afrocubanas se amalgaman en la novela con rasgos neobarrocos, como la teatralidad, la simulación, la máscara. Dolores representa su vida y su muerte, las escenifica como una paradójica "tragedia cómica", en la cual no faltan las acotaciones escénicas, los corifeos (Socorro, Auxilio, Clemencia), las voces en off del dúo de relatores, y donde sobresalen la minuciosa ironía de la mezcla y la impostura: "Dolores entra en la muerte en tono mayor, como un día entra en la vida. Alarga ciertas palabras, los nombres de los santos, en esta 'declamación lírica'. Comicidad lagrimosa. Aquí la retórica, y el cha-cha-chá en los patios, al fondo." (P. 63) Cuando la mulata se desplaza hacia La Habana se inicia el simulacro de su identidad, a través de la adopción de máscaras que subrayan aun más su alteridad y acentúan la falacia de la representación, la fatalidad del deseo de ser otro. Cosmética, maquillaje, tintura, sombreros y atuendos inducen al transformismo del cuerpo de Dolores, que no puede permutar su mulatez de Camagüey, ni aun en su disfraz de danseuse tahitiana:

Hay que reconocerlo. Dolores ha llegado a su barroco. Está superándose a sí misma, batiendo su propio récord. Todo esto va a terminar como la fiesta de los chinos. Las lecturas le han hecho mucho daño. La han enloquecido. Está bien que aprendiera inglés, que lo habla, entre paréntesis, como una haitiana; está bien que pidiera perfumes y flores congeladas a Miami, pero los clásicos cubanos han sido más fuertes que todo. Qué indignación. Allí está, haciéndose abanicar por dos negras obesas a la salida de un baño de ron. Igual que la 'Condesa de Berlín', dice. (P. 76)

El tercer relato que compone la novela, "La entrada de Cristo en la Habana" hace del desplazamiento su recurso constructivo más

notable. El tópico cristiano, muy transitado en la literatura, la concepción de la vida como "peregrinatio in itinere", preside la estructura de esta parte, aunque deliberadamente secularizado. El viaje, la errancia, los periplos, espaciales pero también temporales (los anacronismos, los saltos abismáticos entre un pasado legendario y un presente futurista), configuran un locus móvil en el texto, a partir del cual se desplazan las "ubicuas" Socorro y Auxilio, como representantes del componente blanco o español de la cultura cubana²¹.

Las peregrinas inician su viaje espacio-temporal en una España atravesada por la cultura árabe, que ingresa al texto a través del collage de citas de textos poéticos arábigo-andaluces. Desde el puerto de Cádiz se embarcan hacia el Nuevo Mundo, expulsadas del Viejo Continente, en una violenta escena que cifra en 1492 el año del descubrimiento pero también la expulsión masiva de moros y judíos de España²². En su desplazamiento, Auxilio y Socorro atraviesan el océano, para desembarcar en una colonial Santiago de Cuba, desde donde inician una peregrinación profana, pasando por Camagüey para llegar a La Habana. La procesión está presidida por un Cristo de madera que paulatinamente se va descomponiendo, fragmentando, tornándose detritus, fango, y que ingresa en el texto, como cifra de una escritura desjerarquizada y desjerarquizante, zona contaminada de las aguas de riachuelo, donde se mezclan las redes cloacales, la basura, los fluidos excedentes del cuerpo: "No supo que la nieve se detuvo. Riachuelos de fango agrietaban el mantel blanco, lo estrujaban en las alcantarillas. (...) Entonces atravesaron la plaza las Fieles, las Parcas. Lo fueron recogiendo, buscando en el fanguero. Pedazo a pedazo." (Ps. 148-149) Auxilio y Socorro trazan en su recorrido un arco temporal que abarca diversas épocas históricas, como una suerte de dobles burlescos de Orlando, cuya metamorfosis nos recuerda que todo fluye, todo es apariencia, no hay jerarquía fija que permanezca o deba permanecer. Las máscaras que adoptan estos personajes, sus diversos roles, como la Fe y la Práctica, la mendiga y la prostituta, las peregrinas, las músicas, las místicas, las Parcas, sólo acentúan el devenir proliferante, la dispersión de la identidad en el deseo del "quieren desistir, ser otras" (p. 107). El texto, en un movimiento de velocidad excesiva, no detiene nunca la posibilidad de replegar y volver otro cada uno de sus detenimientos, irritando el pacto de la lectura conformista, a través de un lenguaje "pinturero, a veces estridente, abigarrado y caótico"²³. Este procedimiento neobarroco permeabiliza el ingreso de un sujeto cuya mirada no se dirige exclusivamente el arte como

el lugar de lo alto o el espacio trascendente, sino a las zonas "bajas" de la materialidad del lenguaje y del cuerpo, del deseo erótico, de lo prosaico, de la canción popular, como la que da título a la novela, *De donde son los cantantes*. Sin tilde, afirma sin perder del todo el tono interrogativo de la canción de Miguel Matamoros que el texto explicita en la voz de Socorro: "Mamá yo quiero saber/ de dónde son los cantantes,/ que los siento muy galantes/ y los quiero conocer..."(p. 111)²⁴.

"La entrada de Cristo en La Habana" cita una de las obras maestras del pintor expresionista James Ensor: "Entrada de Cristo en Bruselas". Esta pintura, llena de figuras grotescas, está realizada en una gama de colores ásperos y corrosivos. Sarduy la incorpora en su novela como un recurso neobarroco, la cita plástica o trasposición, que refuerza el carácter convencional del arte, su artificiosidad²⁵:

El pueblo aflúa por todas las calles convergentes. Se empujaban. Se apretaban. Era una jungla de piernas finas, nudosas cañas que soportaban nalgas infladas y redondas como caimitos. Los troncos se doblaban, volvían a su posición inicial, mecidos por ráfagas. Entre ellos, saltando sobre los anchos pies-ranitas zizagueaban asustados negritos echándose fresco con abanicos.

Habían instalado una gran tribuna -gradas y andamios- y sobre ella un palio de damasco rojo que suspendía cuatro alabardas doradas. Flotaban las enseñas." (P. 143)

Sin embargo, el título de esta tercera parte, establece una nueva cadena de significantes que permite la incorporación de otro elemento: la cita histórica. En la cronología autobiográfica armada por Sarduy leemos, en el fragmento correspondiente al año 1959: "Entrada de Castro en La Habana. Una paloma, para citar a Picasso, se le posó en el hombro. Era blanco y rubio, Quetzacóatl de regreso."²⁶ Blanco y rubio, como Mortal a quien persiguen infructuosamente Socorro y Auxilio, hipostasiado en el Cristo de madera. La historia se proyecta en el final de la novela, representada, intersticialmente, en las alusiones (los helicópteros, la balacera, la desintegración de un orden) a la Revolución Cubana.

Notas finales: el plato de ajiaco o la síntesis imposible

La nieve que en los sistros no penetra, arguye/ en hojas, recta destroza vidrio en el oído,/nidos blancos, en su centro ya encienden tibios los corales,/huidos los donceles en sus ciervos

de hastío, en sus bosques rosados./ Convierten si coral y doncel
rizo las voces, nieve los caminos.

José Lezama Lima, "Muerte de Narciso"²⁷

De donde son los cantantes se abre y se cierra con un paisaje imposible, La Habana nevada. Esta circularidad se refuerza con la estructura de marcos que contienen los tres relatos que componen la novela: "Curriculum cubense" como un pórtico que anuncia la composición tripartita y la "Nota" del final, donde se explicita la concepción de los tres estratos étnicos de Cuba. En esta "Nota" aparece una imagen de autor que parecería otorgar una clave hermeneútica para la interpretación totalizante de la obra. Sin embargo, esta pretendida voz monológica se desvirtúa a sí misma, a través de la continua fragmentación del relato, de la polifonía vocal que impregna a la novela, de la corrosión del lenguaje, que no hacen sino confirmar el descentramiento del sujeto, la desautorización de la figura del autor.

No hay síntesis, ni sincretismo, unidad o armonía sino superposición, conflictos, pérdida. Si la búsqueda de Cintio Vitier en *Lo cubano en la poesía* cifra en la poesía un modo de sustanciación de lo nacional y una forma de superación de la fragmentación de la modernidad, insistiéndose en una armonía esencial, en una integración o capacidad de asimilación de lo dispar²⁸, *De donde son los cantantes* construye el reverso de esta concepción de la cubanidad: "...el texto de Sarduy es una parodia del de Vitier, parodia que refuta la idea de que la escritura cubana lleva a un progresivo conocimiento de sí, a una interiorización del paisaje, de lo insular, que genere una identidad que se expresa a través del acto poético."²⁹ El grupo *Orígenes*, junto con letrados como Fernando Ortiz y Jorge Mañach, escritores como Alejo Carpentier y Nicolás Guillén construyeron una imagen de la nación y la identidad cubana cuyos paradigmas y metáforas subrayaban la idea de la integración. La metaforización de Fernando Ortiz, tal como se manifiesta en algunos de sus ensayos de *La cubanidad y los negros*, de 1939, hace del plato típico ajiaco una imagen clave del sincretismo. Este plato, el más antiguo y prestigioso de Cuba, se logra a través de la mezcla de productos indígenas (maíz, papa, malanga, boniato, yuca, ají, tomate), europeos (calabaza, tasajo, carnes frescas de res, puerco y gallina) y africanos (plátanos y ñames). El ajiaco sería entonces un símbolo de la transculturación y el mestizaje, una totalidad cambiante, como si todos los elementos que allí convergen lograran identificarse, a pesar del carácter heterogéneo de sus componentes. Para Ortiz es una metáfora del mestizaje de las razas y las culturas. En Sarduy la síntesis del ajiaco

constituye una imposibilidad, una falsa opción, que disfraza bajo una apariencia de homogeneidad la complejidad y heterogeneidad cultural de Cuba. Si para Vitier lo cubano se revela en el paisaje de la Isla, en su naturaleza esencial, la nieve imposible sobre La Habana es un desvío de esa concepción. Más cercano a la figura del Lezama de *Las eras imaginarias*, Sarduy parece citar la nieve lezamesca, utopía o impostura, paisaje cultural que rompe la insularidad de Cuba y la proyecta más allá de sus límites territoriales, lingüísticos, nacionales.

¹ Severo Sarduy, "Dispersión. Falsas notas/ Homenaje a Lezama" en *Escrito sobre un cuerpo*, p. 283 de *Ensayos generales sobre el barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987.

² Michel Foucault, "Nietzsche, la Genealogía, la Historia", en *Microfísica del poder*, Madrid, Ediciones de la Piqueta, 1980, p.11.

³ Para una lectura reciente sobre *De donde son los cantantes* a la luz de las teorizaciones sobre la parodia véase José Amícola, "Son de Cuba" (Parodia y carnavalización en *De donde son los cantantes y Tres tristes tigres*", en *Le neo-baroque cubain*, (*De donde son los cantantes*, Severo Sarduy, *Tres tristes tigres*, Guillermo Cabrera Infante), Ouvrage collectif coordonné par Néstor Ponce, París, Editions du temps, 1997.

⁴ El concepto de ritornelo es usado por Gilles Deleuze y Félix Guattari, según la siguiente definición: "En un sentido general, se denomina ritornelo a todo conjunto de materias de expresión que traza un territorio y que se desarrolla en motivos territoriales, en paisajes territoriales (hay ritornelos motrices, gestuales, ópticos, etc.). en un sentido restringido se habla de ritornelo cuando el agenciamiento es sonoro o está 'dominado' por el sonido (...)", en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pretextos, 1988, pp. 328-329. En Sarduy los motivos territoriales se relacionan especialmente con la lengua, la música, la cultura popular, la tradición literaria y pictórica cubana, desde Lezama Lima a Wilfredo Lam.

⁵ Para una profundización acerca del lugar de S. Sarduy en el campo intelectual latinoamericano del llamado post-boom, remito al lector a los apartados I y II del libro de Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, Hanover, Ediciones del Norte, 1987.

⁶ Para la relación de los escritores con sus precursores fuertes, cf. Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1977.

⁷ Puede consultarse la obra más famosa de Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, prólogo y cronología de Julio Le Riverend, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

⁸ Sobre la transculturación narrativa véase Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI editores, 3a. Edición, 1987.

⁹ Cf. el excelente libro dedicado a la obra de Severo Sarduy de Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy. Op. Cit.*, en el cual, además, se detalla una extensa bibliografía sobre el autor.

¹⁰ Severo Sarduy, *De donde son los cantantes*, México, Joaquín Mortiz, 1ra. Edición, 1967. En adelante las citas tomadas del texto se detallarán con el número de página correspondiente a esta edición.

¹¹ Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", en César Fernández Moreno (comp.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1973, p. 167.

¹² Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", *Op.Cit.*, p. 183.

¹³ Los escritores neobarrocos no funcionaron como un grupo constituido a través de un programa común, a modo de los manifiestos vanguardistas. Como señala Delfina Muschiatti se trata de un "conjunto de producciones poéticas que retrospectivamente pueden leerse con ciertos rasgos en común" (cf. Delfina Muschiatti, "La lengua de los poetas ¿neobarrocos? de los '80", trabajo presentado en el V Congreso Internacional "Cambio y permanencia en las culturas del Río de la Plata", CELCIRP, No 17-18, París, 1997, pp. 397-407). A la teorización sobre el neobarroco de Severo Sarduy, se le podría sumar la de Néstor Perlongher "Caribe trasplatino", prólogo a la antología *Caribe trasplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*, San Pablo, Illuminiras, 1991. Perlongher incluye entre los escritores neobarrocos, además de los poetas cubanos José Lezama Lima, José Kozer y Severo Sarduy, a los rioplatenses Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera, Tamara Kamenszain, Roberto Echavarrén, Marosa Di Giorgio y Eduardo Milán.

¹⁴ Respecto a la deconstrucción de las marcas de género que propone la escritura neobarroca de Sarduy, González Echevarría apunta: "En *De donde son los cantantes*, *Cobra*, *Maitreya* y *Colibrí* se postula hasta la artificialidad de los roles sexuales. En la gramática cultural sarduyana, como en el lenguaje, los géneros son funcionales, no naturales." En: *La ruta de Severo Sarduy*, *Op. Cit.*, p. 9.

¹⁵ Roberto González Echevarría, *La ruta de Sarduy*, *Op. Cit.*, pp. 100-101.

¹⁶ Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", *Op. Cit.*, p. 181.

¹⁷ "En el fondo, el sadismo carece de sujeto, es pura búsqueda del objeto.", Severo Sarduy, *Escrito sobre un cuerpo*, *Op. Cit.*, p. 233.

¹⁸ Roberto González Echevarría, *La ruta de Sarduy*, *Op. Cit.*, p. 110.

¹⁹ Véase Lydia Cabrera, *Las reglas del congo: Mayombe palo monte*, Miami, Edición Universal, 1979 y Manuel Moreno Fraginals (comp.), *África en América Latina*, México, siglo XXI, 1977.

²⁰ Véase Antonio Benítez Rojo, *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*, Hanover, Ediciones del Norte, 1988.

²¹ Justo C. Ulloa y Leonor A. De Ulloa, "Leyendo las huellas de Socorro y Auxilio", *Hispanamérica*, año IV, número 10, 1975, pp. 9-24.

²² Cito un pasaje de la novela, donde se explicita la "expulsión" aludida: "Buscaron, sí, indagaron, sobornaron, rogaron avisos de puerta en puerta. No las entendían. Las empujaban. Les tiraban panes viejos y cacerolas de sopa podrida. Les cogían con las puertas los dedos. Allí se quedaban enganchadas. Los niños las apedreaban. Los gatos iban a olerlas". (Pp. 107-108).

²³ Severo Sarduy, "El barroco y el neobarroco", *Op.Cit.*, p. 184.

²⁴ Roberto González Echevarría realiza una interesante interpretación del título de la novela, como una interrogación sobre el origen que se cifra en el verso de la canción: "son de la loma y cantan en llano". Esta suerte de periplo o recorrido loma/llano indicaría un desplazamiento cultural y político, zona oriental y zona occidental de Cuba, donde la provincia de Oriente conservaría el aura del origen, pues en esa región se habían asentado los aborígenes, comenzó la colonización de la isla, y se fraguaron

las revoluciones más importantes de Cuba. Cf. *La ruta de Severo Sarduy*, *Op.Cit.*, especialmente pp. 102-107.

²⁵ "Es el propio código plástico el que aquí sirve de campo de extracción, de materia citable: la perspectiva, la oposición de la luz y la sombra, la geometría, todos los signos con los que las convenciones denotan el espacio y el volumen y que ya la costumbre, la misma descodificación durante varios siglos ha naturalizado, son aquí utilizados para señalarlos en tanto que arbitrarios, que puro simulacro formal. Citas que se inscriben precisamente en el ámbito de lo barroco pues al parodiar deformándolo, vaciándolo, empleándolo inútilmente o con fines tergiversados del código a que pertenecen, no remiten más que a su propia facticidad." Severo Sarduy, respecto de la cita plástica, en "El barroco y el neobarroco", *Op.Cit.*, p.177.

²⁶ Severo Sarduy, "Severo Sarduy (1937.....)", en vv.aa., *Severo Sarduy*, Madrid, Editorial Fundamentos, p.10.

²⁷ José Lezama Lima, "Muerte de Narciso", *Poesía completa*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1985.

²⁸ Véase Arcadio Díaz Quiñones, *Cintio Vitier: la memoria integradora*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Sin Nombre, 1987

²⁹ Roberto González Echevarría, *La ruta de Severo Sarduy*, *Op.Cit.*, p. 127.

Prólogo para la compilación hecha en la Universidad de Angers

En esta segunda entrega de los *Cuadernos*, los investigadores de nuestra universidad se han centrado sobre temas relativos al mundo sudamericano, chileno y argentino. Por un lado, el historiador Fernando Casanueva estudia la realidad social del Chile colonial del siglo XVII, a través del análisis de las crónicas del andaluz Jerónimo de Quiroga. De las mismas se desprende, escribe el Doctor Casanueva, que la Guerra de Arauco fue « una verdadera guerra esclavista realizada por la sociedad colonial señorial, mediante su ejército fronterizo, contra los guerreros libres del sur del continente ». Catherine Pergoux-Baeza escribe en tanto sobre la poeta chilena Elvira Hernández y, en particular, se detiene en « La bandera de Chile », extenso poema de veintiséis páginas. Escrito en plena dictadura pinochetista (1981), la obra circuló primero clandestinamente y fue finalmente publicada en Buenos Aires en 1987. Nos dice Pergoux-Baeza que este libro « aparece como un corto espacio de expresión libre, que permite vencer momentáneamente el silencio y revelar una realidad ocultada bajo capas de discursos de mistificación ».

Los trabajos de Myriam Lefort y Néstor Ponce, mientras tanto, se refieren a Argentina. El primero de ellos aborda los usos toponímicos de Ernesto Sábato a través de sus tres novelas, *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*. Lefort se detiene en la relación espacio urbano / nivel social del personaje que se « dinamiza al plasmarla en boca de los propios personajes con un topónimo determinado ». Néstor Ponce nos entrega un estudio sobre el narrador Eduardo Holmberg, uno de los pioneros en la práctica del policial a finales del siglo XIX. Se detiene en particular en la originalidad del aporte del escritor a nivel de la tipología de los personajes, relevando, en el diseño de los mismos, su coherencia ideológica con la visión de la « generación del 80 ».

Por fin, prolongando los alcances del policial, el profesor Guillermo García-Corales, de Baylor University (Waco, Texas) entrevista al narrador chileno actual Roberto Ampuero, autor de originales novelas construidas alrededor del atrayente detective Cayetano Brulé.

Erich Fisbach y Néstor Ponce, Angers, diciembre de 1997

Jerónimo de Quiroga, militar y cronista. Visión de una sociedad colonial señorial. Chile en el siglo XVII

Fernando Casanueva
Université d'Angers

Durante el siglo XVII España ya se había establecido sólida y perdurablemente en el Continente americano, organizando un vasto Imperio que se extendía desde México a Chile, y desde el Mar de las Antillas y Océano Atlántico hasta el Océano Pacífico.

En el extremo sudoccidental de este Imperio colonial se situaba el llamado Reino de Chile. Chile tenía una particularidad que lo distinguía de las otras provincias del Imperio: la existencia de una larga guerra fronteriza que los españoles y sus descendientes, los criollos, libraban contra las sociedades indígenas meridionales, especialmente contra los *mapuches*, llamados araucanos por los europeos.

Los araucanos lograron hazañas inéditas en la historia colonial de las Indias españolas, que costaron la vida a dos gobernadores españoles: al propio Pedro de Valdivia (1553) y a Martín García Oñez de Loyola (1598), y que tuvieron por consecuencia la pérdida de todo el territorio y las ciudades fundadas al sur del río Bío-Bío. Este río pasó a constituir por largos siglos un río-frontera entre la colonia española y los territorios de las sociedades indígenas libres, y teatro de prolongadas guerras entre ambas sociedades.

Esta situación obligó a la Corona a tomar una medida excepcional en sus dominios americanos: a organizar un Ejército colonial fronterizo permanente en ese difícil Reino de Chile, financiado desde el Perú.

Este Reino se organizó, entonces, al norte del Bío-Bío, en torno al fértil Valle Central que se prolonga a través de más de 1.000 Km, entre la Cordillera y el mar, hasta el comienzo del desierto de Atacama en el norte. En estos territorios los españoles vencieron a las poblaciones indígenas locales, más dóciles que los *mapuches*, apropiándose de sus tierras y sometiéndolas al trabajo colonial obligatorio en beneficio de los vencedores.

Los cronistas coloniales: Jerónimo de Quiroga

Ellos son una de las principales fuentes de información sobre la Historia colonial de Chile. Durante tres siglos, XVI, XVII y XVIII se cuentan no menos de 15 cronistas españoles y criollos.

Ahora bien, entre los más importantes cronistas militares del siglo XVII tenemos al andaluz Jerónimo de Quiroga.

Quiroga había nacido en 1628 en Sevilla, en un hogar hidalgo de origen gallego. Muy joven, a los 10 años de edad, pasa al Perú donde se enrola en el Ejército colonial, sirviendo en Lima y El Callao, completando más tarde su educación "en las ciencias y en las letras". Al parecer estuvo tentado de seguir la carrera eclesiástica, pero su espíritu aventurero lo impulsó en 1644 a trasladarse a Chile y entrar en el Ejército, estacionado permanentemente en la zona de guerra fronteriza.

Hasta su muerte, ocurrida en 1704, Quiroga permaneció en Chile, realizando una larga carrera militar, ganando sus galones en el teatro mismo de aquellas guerras, tanto en los fuertes fronterizos como en las "campeadas" o incursiones contra los indígenas realizadas desde los fuertes, siendo testigo del más importante alzamiento general mapuche contra el poder colonial en 1655. Estos servicios le permitirán alcanzar el más alto grado en el ejército colonial, el de Maestre de campo.

Jerónimo de Quiroga se casa en 1651, en primeras nupcias, con Isabel Moñiz perteneciente a una familia de la aristocracia colonial. La dote de su mujer, "rica en tierras e indios" va a permitirle insertarse plenamente en la vida social colonial, pues es precisamente esta dote la que le permitirá acceder al Cabildo de Santiago, ya que podrá comprar allí en pública subasta, como era la costumbre venial de la época, el alto cargo de Regidor perpetuo. Al enviudar, el Maestre de campo contraerá matrimonio en 1679, en Concepción, con Isabel Jofré de Loaysa, "hija y nieta de conquistadores", lo cual lo vinculará a su vez a la principal sociedad provincial del Reino.

Este es el hombre que escribió (1687-1690) una de las crónicas más importantes sobre la historia colonial de Chile, *Memoria de los sucesos de la Guerra de Chile*. Quiroga por ser actor y testigo a la vez, importante y elevado, de la vida colonial, es un excelente exponente de las concepciones y prácticas coloniales inherentes al poder español en las Indias.

La tierra conquistada y por conquistar

Para nuestro cronista el Reino de Chile es una prolongación de España más allá del océano, para siempre dependiente de la metrópoli. El punto de referencia geográfico será siempre eurocéntrico.

España ha mejorado y organizado la naturaleza del “Chile español”, el cual se concretiza en el Valle central antes señalado: “En este valle fertilísimo y amenísimo, se siembran y cogen con abundancia cuantas semillas han pasado de Europa, y cuantas producen estas provincias, y las Américas [...] Crífanse en estos infinitos ganados menores y mayores.” (p.12)¹.

De alguna manera el Reino de Chile cumple el papel que a través del tiempo se le aseguró en la organización económica colonial de las Indias: el de abastecedor del Virreinato del Perú. Podemos afirmar que la economía colonial chilena se orientó a la exportación agropecuaria y minera hacia el Perú más que hacia España.

Y así toda la tierra chilena es catalogada bajo una mirada utilitaria, especialmente al referirse a las riquezas que los españoles codiciaban, como “el purísimo oro” (p.12), “minas de plata y aseguran que es de mejor calidad que ninguna de las del Perú” (p.14), “sale a la ribera finísimo ambar todos los años, y de las conchas se sacan muchas perlas” (p.12), “las maderas son famosas para fábrica de edificios, bajeles” (p.12), “han sido continuas las labores [...] del cobre, de donde se provee el Perú, para la fundición de artillería y para cuanto se labra de este metal en todas sus provincias” (p.14).

En el capítulo correspondiente a la conquista de Chile realizada por Pedro de Valdivia, el cronista nos entrega una frase, entre muchas otras, que refleja perfectamente la concepción colonial española respecto a Chile en particular y al Nuevo Mundo en general. En efecto, Valdivia “dio título a este país del Nuevo Extremo o de la Nueva Extremadura. Esto es lo más cierto, por ser Extremadura la Patria de Don Pedro” (p.46).

En otras palabras, Chile o “las Indias” no existían antes de ser “descubiertas”, exploradas, conquistadas y colonizadas por los europeos. Era un mundo en tinieblas, en brumas, casi sin historia. Es España la que conecta y entrega al Nuevo Mundo al Viejo Mundo. A nuestro juicio ese “dio título” significa en este caso bautizar la tierra con un nombre español, precisamente el de la región del conquistador, así éste opera no sólo un acto de fundación sino de paternidad, sustentada, por lo demás, en la voluntad divina. Sin lugar a dudas, cuando Valdivia bautiza a la capital, que acaba de fundar, con el nombre del santo apóstol de España, está invocando la más alta legitimidad posible para un conquistador, la del santo nacional, guerrero y patriarcal, Santiago “matamoros”, quien, como sabemos, se convertirá en Santiago “mataindios” en América.

En la concepción colonialista de Quiroga la ciudad es la principal obra civilizadora de España. Al referirse a Santiago, capital del Reino, primera ciudad fundada en Chile (1541), nuestro cronista no deja de manifestar su complacencia:

“El asiento de esta ciudad es un valle cerca de la falda de la cordillera, y llámanle los indios Mapocho, que es lo mismo que tierra de mucha gente, y hubo en aquel tiempo más de 100.000 familias en la parte en que se fundó esta ciudad. Valdivia fue atendiendo a poblarse en aquellos sitios que halló más gente, teniéndolos por más saludables para fundar sus colonias” (p.15).

En esta descripción, es preciso subrayar un hecho colonial de primera importancia. Las ciudades eran fundadas en lugares donde había “más gente”, es decir una densa población indígena, la cual iba a ser conquistada, dominada y sometida al tributo, al trabajo obligatorio, a la encomienda, en beneficio de los conquistadores y sus descendientes. Los hombres de la metrópoli se apoderarán, entonces, de tierras y hombres y mujeres indígenas.

Quiroga cita, a continuación, las instituciones coloniales sólidas y verticales: el Gobernador y Capitán General del Reino, la Real Audiencia, el Obispo, la Catedral, las Iglesias, los Conventos, etc., que desde la capital controlan el territorio hasta el río-frontera, organizando las relaciones entre los vencedores europeos y los indios derrotados, articulando una sociedad basada en la violencia, los privilegios y la segregación respecto a indios y mestizos.

Frente a una naturaleza hostil a los españoles, la selva fría austral, que sirve de refugio a los indios “bárbaros y rebeldes” al sur del Bío-Bío, la ciudad colonial se nos presenta como el florón de la civilización hispánica colonizadora:

“Los edificios particulares y comunes de esta ciudad (Santiago) son los mejores y más aseados de toda la provincia: todas las casas tienen agua corriente, y huertas y jardines” (p.16)

A lo largo de su crónica Quiroga va a comparar la vida civilizada del Chile español a la vida “bárbara” de “las provincias, o las reducciones, parcialidades o señoríos de estos indios [...] en esto que llamamos Frontera de Guerra.” (P.27) En un párrafo notable el cronista nos presenta el predominio total de la naturaleza en dichos territorios indígenas libres, en contraste con la naturaleza domeñada e incluso risueña del territorio colonizado por los españoles. En dicho párrafo, al presentar este mundo natural de los indios, nos informa cómo éstos lo utilizaban de

manera inteligente para resistir exitosamente a los invasores, explicándonos así de paso uno de los factores que permitieron esa resistencia secular a la conquista española:

“Sus fortificaciones son naturales, porque las murallas se componen de altísimos collados; las estacadas, de espesos bosques; los fosos, de anchos y profundos ríos; las entradas, de dilatadas ciénagas y pantanos; las líneas de comunicación, de estrechas sendas cubiertas de enmarañadas arboledas, cuyo asiento no ha visto la luz del sol; y así como nosotros para defender una plaza la prevenimos de armas, municiones, pertrechos y víveres, medicinas y todo lo necesario, así estos bárbaros en las plazas que la naturaleza señaló para su habitación, tienen espacios dilatados donde sembrando y cogiendo se abastecen de víveres, tienen forraje para sus caballos y ganados, tienen una armería tan grande como muchos montes de donde cada uno, con un cuchillo, corta y labra cuantas lanzas quiere; tienen hierbas salutíferas, de virtud prestante, para curar sus heridas y dolencias; y tienen surtidas manifiestas y ocultas por donde sólo puede entrar un hombre a caballo por largo trecho.” (p.29)

El europeo civilizado y el bárbaro semi-humano

Así como la tierra chilena es una España prolongada más allá del océano, los hombres nacidos de españoles en Chile son dignos de la metrópoli. Al contrario que otros peninsulares, críticos despectivos de los criollos (término que nació como infamante), Quiroga sólo tiene alabanzas para éstos, sin dejar nosotros de considerar, desde luego, que él se casó dos veces con criollas y tuvo ocho hijos chilenos.

De esta manera, el cronista nos presenta un retrato señorial de estos descendientes de los nobles guerreros venidos de España.

Para Quiroga, “noble” y “guerrero” devienen en lo mismo: aquellos que fueron capaces de conquistar Chile (o el Nuevo Mundo) por sus virtudes heredadas o adquiridas en las guerras. Y aunque muchos no fueran nobles de origen “por su virtud, trabajo y heroicas hazañas, adquirieron la nobleza que quizás no tuvieron sus padres ni abuelos, y de éstos descienden muchos de los nobles de Chile” (p.17).

El cronista traslada, pues, a Chile esta mentalidad señorial surgida y desarrollada en España durante los largos siglos de la Reconquista. La guerra no sólo ennoblece sino justifica la posesión de los cuerpos y los bienes (además del botín, la tierra especialmente) de los enemigos. En el capítulo que examinamos aparecen, entonces, los rasgos principales del colonialismo señorial

implantado en Chile por los conquistadores españoles y sus descendientes.

Pero no sólo en los trabajos de las armas brillan los criollos, sino también en las funciones del Estado, la Iglesia, la Universidad. Quiroga ofrece una larga lista de criollos ilustres “celebrados y señalados por su virtud, valor y capacidad”, coronando su juicio con la opinión que “hay en Chile muchos sujetos criollos que pueden gobernar una monarquía” (p.18).

Unos de los pilares de la concepción colonial del mundo es el racismo, consciente o inconsciente, directo o indirecto, expreso o tácito: exaltación o sublimación de lo propio, discriminación, menosprecio o reducción de lo ajeno, del Otro. Jerónimo de Quiroga no escapa a la regla. En su crónica nos presenta, en general, una visión negativa, racista, del indio y de las sociedades indígenas chilenas.

En su relato, que intenta ser veraz y objetivo (criticando muchas veces a los españoles), Quiroga nos ofrece su incompreensión radical de las sociedades mapuches y de su organización social y cultural². Su larga experiencia militar, en “el terreno”, le permite conferirse la facultad de describir “razonablemente”, “europeamente”, al indígena guerrero. Más que de una descripción, se trata de un juicio, de un juzgamiento. De esta manera, el indio nos es presentado como un ser natural, muy cerca del mundo animal, un cuasi-hombre, un “cuasibestia” (p.229). Se llega así a una “animalización” del indígena, expresada de diferentes maneras y epítetos a lo largo del texto:

“Al modo que las fieras viven en sus cuevas cada uno de por sí con sus hijos [...]derramados por montes y valles”; “al menor rumor se ocultan como los animales en sus cuevas” (p.21); “beben y mueren como bestias” (p.22); “se matan como fieras” (p.25); “con la facilidad (de) los animales pasan los ríos”; “andan a pie sin cansarse, como los animales”; “entran como leones o tigres asaltando la parte donde quieren ejecutar la presa y se retiran habiéndola conseguido” (p.28); “las mujeres cuando paren, luego se entran en los arroyos como los animales” (p.20), etc.

El vasto repertorio colonial de prejuicios contra los indígenas concretiza las principales acusaciones que desde Cristóbal Colón se presentaban contra ellos, las cuales no estaban dirigidas a éstos (que no sabían leer) sino al lector europeo o criollo. Era un discurso escrito u oral que circulaba en la sociedad colonial³ y que permitía justificar la más terrible guerra esclavista contra los mapuches con vistas a su futuro sometimiento.

A lo largo de esta crónica colonial encontramos todas estas acusaciones: a) Son "bárbaros" o incivilizados, "sin religión, república, ni estado" (p.257); b) son infieles, "no saben lo que es deidad verdadera, ni verdadero culto" (p.20); c) tienen "muchas supersticiones y abusos y esta es la causa principal de que no entre en ellos la doctrina evangélica" (p.20); d) son perezosos "porque la vida (para ellos) es para holgarse, bebiendo, bailando y usando de sus mujeres bárbaramente" (p.25); e) son polígamos, "suelen cada diez meses parir treinta mujeres de este bárbaro" (p.22); f) son crueles y practican sacrificios humanos, tienen "la costumbre bárbara de sacar los corazones de sus prisioneros para sus borracheras" (ceremonias bélicas rituales) (p.369); practican el "pecado nefando" o sodomía: "algunos son [...] hechiceros, y huyen del trato de las mujeres y usan de los hombres y animales bestialmente" (p.25); son traidores por naturaleza, así "tan antiguo es como la conquista escribir y firmar los capítulos de paz sobre el arenal y fiarse de la fe de los indios" (p.48). Para Quiroga, el indio es incapaz de respetar un tratado de paz, "porque es lo propio poner por escrito un contrato hecho entre un hombre y un animal, respecto de que el indio es un bruto que ni lee, ni entiende lo que le dicen ni lo que se escribe" (p.259).

Una de las grandes paradojas de las guerras que los españoles emprendieron contra los mapuches, fue justamente la siguiente: el ejército colonial debía contar necesariamente con la ayuda de los indios aliados (llamados "indios amigos"), aprovechando la dinámica bélica interna propia de estas sociedades de guerreros libres.

Ahora bien, estos "indios amigos" tenían los mismos defectos que los indios "rebeldes", sin embargo a estos aliados indispensables había que mantenerlos gratos, permitiéndoles sus "costumbres y vicios", so pena de transformarlos en enemigos, como había sucedido durante los grandes alzamientos generales (1598, 1655, 1723, etc.). Pero jamás existió confianza plena entre tales "aliados", pues como el mismo Quiroga lo aconseja, el ejército colonial debía siempre estar vigilante, "con un ojo a la sartén y otro al gato, esto es, un ojo al enemigo y otro al indio amigo, que puede en un instante ser enemigo y arrimarse al que lleve mejor partido" (p.425).

Esta política de encontrar indios aliados servía, además, para dividir a las sociedades indígenas con el fin de controlarlas mejor. Quiroga, como conocedor advertido, aconseja a sus conmlitones de "evitar las tiranías defendiendo la vida y quietud de los indios,

amparándoles contra sus enemigos y dominando después a los unos y a los otros” (p.LI).

En cuanto a los indios vencidos, servidores, llamados yanaconas, tampoco son de fiar, pese a haber vivido largo tiempo en la sociedad colonial, pues según nuestro cronista:

“Son los indios más despreciables que hay entre todos en el tiempo del sosiego; pero en cualquiera sedición, rebelión o turbación de la paz pública, son los más crudos enemigos que tenemos, respecto de ser capaces de nuestras, fuerzas y vigilancia o descuido [...]; cuánto son éstos que los bárbaros que nunca nos trataron” (p.P.24-25).

Como se puede apreciar, la violencia que esta sociedad colonial señorial y fronteriza ejercía contra los indígenas al norte y al sur del Bío-Bío tenía por consecuencia una intranquilidad permanente, la pax hispanica más bien consistía, especialmente durante ese siglo XVII, en una sucesión de guerras y treguas permanentes entre ambas sociedades.

Todo lo expuesto explica e ilustra la teoría racista de la presencia y mantención de los españoles en Chile (y en las Indias): los españoles son superiores “racialmente” a los indios; existen, pues, diferencias absolutas y definitivas en favor de los europeos. Así, las diferencias culturales (consecuencia, obviamente, de historias diferentes) entre ambas sociedades son explicadas por diferencias biológicas. Incluso la posibilidad de la evangelización (en esa época casi sinónima de “civilización”) verdadera y definitiva, es decir su conversión a la Iglesia católica como vía de salvación universal y desarrollo espiritual y cultural, le está negada casi absolutamente al indio guerrero y libre, a causa de su propia “naturaleza”. Así lo expone Quiroga claramente:

“Porque aunque los operarios espirituales (los misioneros) sean inmortales en el trabajo, que son 6 ó 7 para cien mil almas derramadas en tanta tierra, donde no hay 10 indios juntos, y cuando hubiera ciento, lo que estos varones apostólicos edificaran lo habían de destruir los demás con los naturales vicios continuados, y al ejemplo de los malos, que son todos, se habían de mover los buenos, digo menos” p.295).

Los indios así presentados por Quiroga son “naturalmente” culpables, brutos, inferiores y por ello merecen y deben ser reducidos (este término abunda en la pluma de Quiroga) y obligados al trabajo impuesto por los españoles. El cronista resume

y representa, entonces, la opinión general de la sociedad colonial al respecto:

“Porque naturalmente son flojos, dados al ocio, a la embriaguez y sensualidad, e incapaces de pagar tributos [...] y no es gente que por agasajos ni consejos se pone en la razón, ni se corrige apartándose de su vicio y natural flojedad; y así, es necesario tenerlos violentamente ocupados en faenas o trabajos personales para que paguen sus tributos y para que cultiven los campos, porque de lo contrario no podrían mantenerse en estas provincias como en las del Perú, donde son más dóciles y aplicados y tuvieron el freno del Inca que los quebrantó” (pp.217-218).

Para la mentalidad señorial española el mejor indio es el dócil, “de blando natural” (p.24), es decir temeroso y sumiso al europeo. Como bien lo subraya Quiroga, los indios peruanos, que ya habían tenido la experiencia de haber vivido en una sociedad con Estado que constituyó un poderoso imperio, eran dóciles, daban tributo y se sometieron al sistema colonial español y “los españoles los hicieron continuar contribuyendo en aquellas propias cosas que al Inca contribuían” (p.218). Cosa que no ocurrió en Chile meridional, que no estuvo sometido al Imperio inca y donde existían estas sociedades de guerreros libres que ya conocemos, sociedades organizadas de otra manera, sin Estado o “contra el Estado”, como bien las ha definido Pierre Clastres.⁴

Quiroga lo entendió claramente al expresar más adelante que “el Inca no tuvo dominio del (río) Maule para el Estrecho (de Magallanes), y los españoles fueron los primeros hombres extranjeros que vieron y pisaron estas provincias belicosas” (p.218).

De esta manera la explotación de la mano de obra indígena exigía en Chile el mantenimiento constante de la violencia colonial. Los españoles, cuyo establecimiento en Chile dependía, como se sabe, del trabajo indígena, debían someter a los indios a un temor constante, para lograr insertarlos laboralmente en la sociedad colonial. Quiroga lo constata:

“No es maravilla que los indios sean malos y no teman (incluso) en la mayor amistad, como temen los pollos al milano aunque nunca les haya hecho mal ninguno” (p.295).

La sociedad colonial española por definición racista, confesional, jerarquizada, sólo acepta la libertad de los señores españoles y sus descendientes, dueños de tierras e indios. La libertad de éstos es inconcebible e inaceptable para ella.

“La guerra porfiada” o la imposible realización de la idea colonial

Jerónimo de Quiroga no es un teórico, es un hombre práctico, buen conocedor del país, de sus habitantes y de la Guerra de Arauco, en la cual participó durante largos años, como sabemos. Sin embargo en su crónica, especie de “escritura de la conquista inacabable de Chile”, él expone consciente o inconscientemente las concepciones coloniales (y señoriales) de un militar español del siglo XVII, en un país perteneciente a las indias españolas, Chile.

Las soluciones o salidas que él presenta para someter a los indios “rebeldes” al poder colonial, no son originales: la primera de ellas podría provenir de la Divina Providencia, la que hasta ese momento no permitía la victoria de los cristianos españoles. En el prólogo de su crónica afirma que “la reducción de estos indios, cosa al parecer muy fácil a nuestros ojos [...] sin duda no conviene pues Dios no da resolución de ejecutarlas” (p.7).

La 2a. solución consistiría en practicar una guerra total a los indios “rebeldes”, vencerlos y enseguida desterrarlos⁵. De esta manera, Quiroga opina que:

“en empezando la guerra se debe seguir hasta acabarla, porque la guerra es como el fuego, que detenido en la mano abrasa, y el que empieza a correr, si se detiene, pierde lo corrido y no alcanza la corona que está en el fin o meta” (p.421).

Al explicar la política seguida por los Incas con las poblaciones rebeldes chilenas, las que una vez derrotadas eran trasladadas al Perú siendo reemplazadas por colonos peruanos (mitimaes), Quiroga aprueba tales medidas, añadiendo:

“acierto grande y que debiéramos imitarle los españoles, desnaturalizando, (desterrando) los (indios) más ricos y alentados y sujetando los más domésticos a pueblos, pues la experiencia enseña el riesgo que hay en dejarlos vivir en los montes, continuando su barbarismo” (p.26).

En otras palabras, el destierro masivo de los indios “rebeldes” vencidos al Virreinato del Perú, política que por lo demás se aplicó efectivamente con ciertos indios prisioneros de guerra durante la época colonial.

La 3a solución consistía en la “reducción de los indios por la guerra y su conversión a la fe católica por la evangelización, tarea simultánea del Ejército y de la Iglesia para finalmente convencerlos

u obligarlos a vivir en pueblos, como se decía en dicho época, "reducirlos a vida política", y "no tuviesen armas ni caballos" (p.321). Así, y tal como había ocurrido en todas las Indias, los indios "reducidos a pueblos", podrían servir de mano de obra casi gratuita en las haciendas, minas y ciudades coloniales.

Paradójicamente es el mismo cronista quien invalida esta solución de la acción combinada de la espada y la cruz al afirmarnos a continuación "que la fe no se mandaba, sino que se persuade y que las almas no se rinden al rigor de las armas" (p.321).

En el fondo, y siguiendo las opiniones pragmáticas del cronista, la Guerra de Arauco no tiene solución. Por una parte, el ejército colonial, por las causas que él mismo expone y explica, nunca podrá vencer militarmente a los indios "rebeldes"; por otra parte, la "conquista espiritual" de los "bárbaros infieles" por la Iglesia misionera colonial tampoco podrá ser llevada a cabo con éxito⁶. Los indios en libertad jamás podrán ser evangelizados no sólo porque ellos mantienen tenazmente sus usos y costumbres y tradiciones (el admapu) resistiéndose a la propagande fide, sino también porque los indios saben que su conversión al cristianismo constituye la vía ineludible y segura a su futuro sometimiento al poder colonial.

En resumen, sólo los indios "reducidos" podían ser evangelizados y como no era posible reducirlos por las armas, ni la sociedad colonial los concebía y permitía en libertad, la Guerra de Arauco llegó a ser un círculo vicioso secular, y durante el siglo XVII, el del Maestre de campo Jerónimo de Quiroga, una verdadera guerra esclavista realizada por la sociedad colonial señorial, mediante su ejército fronterizo, contra los guerreros libres del sur del continente.

¹ Jerónimo de Quiroga, *Memoria de los sucesos de la Guerra de Chile*, Santiago, 1979. En lo sucesivo mencionaremos el número de la página respectiva para cada cita. Los subrayados son nuestros.

² Cf. Fernando Casanueva: "Los mapuches: economía y guerra en una sociedad libre", in *Revista del Grupo Mapuche-Apunte*, París, nov. 1984, pp.1-33.

³ Este discurso, por cierto, no fue compartido por los cronistas religiosos (jesuitas especialmente). Entre los cronistas militares, una notable excepción al respecto podemos encontrar en la obra del capitán Francisco Nunez de Pineda y Bascuñán, *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*. Nunez de Pineda fue capturado por los indios en 1629; en su crónica nos presenta un retrato positivo y humano de éstos, declarando "lo poco que deben ser culpados estos naturales en sus primeras rebeliones; que la

* Este artículo corresponde a la ponencia leída en el Coloquio "La idea colonial" (Universidad de Angers, Maison des Sciences Humaines, 13-14 de diciembre de 1996, Angers).

esclavitud de esta nación, no hallo por ningún camino ser justificada, y que es la que perturba la paz y quietud de este reino". (ed. Santiago, 1863, p.198).

⁴ Pierre Clastres, *La société contre l'Etat*, Paris, 1974.

⁵ Ya en 1607 otro Maestre de campo y cronista, Alonso González de Nájera, que también hizo la Guerra de Arauco (1601-1607), proponía como solución una medida más drástica aún, el genocidio: "por tanto justo es el dar orden para que no quede en aquel Reino (Chile) memoria de los indios de guerra". *Desengaño y reparo de la Guerra del Reino de Chile*, Santiago, 1971, p.249.

⁶ Cf. Fernando Casanueva, *La société coloniale chilienne et l'Eglise au XVIIIe siècle: les tentatives d'évangélisation des Indiens "rebeldes"*, Tesis de Doctorado, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Université de Paris IV-Sorbonne, 1981.

Variaciones poéticas sobre un emblema en *La Bandera de Chile* de Elvira Hernández

Catherine Pergoux-Baeza
Université d'Angers

En 1981, Elvira Hernández escribió *La Bandera de Chile*¹, un largo poema compuesto de 26 páginas, publicado solamente diez años más tarde en Argentina. Federico Schopf, en su prólogo de 1991, lo presenta de la siguiente manera :

«*La Bandera de Chile* comenzó a circular restringidamente hacia 1987, en edición mimeografiada, por algunos de los canales - canales frecuentemente incomunicados - que la literatura de la resistencia había logrado construir en un espacio cultural reducido a fragmentos por la larga dictadura militar, no tanto como consecuencia de un inexistente programa cultural del régimen, como por efectos del terror generalizado y la desinformación que había impuesto el ejercicio impune del poder».²

Nacido en un contexto de represión y de censura, *La Bandera de Chile* no sólo es un poemario que simboliza la lucha clandestina de los escritores durante la dictadura, sino que llega a representar la poesía femenina chilena actual, en cuanto discurso lírico que entra en ruptura con el modelo tradicional de la misma. En efecto, Elvira Hernández modifica la imagen codificada del discurso femenino centrado en la expresión de la «interioridad» para dedicarse abiertamente a un tema «público», que se opone pues claramente al universo privado, intimista, considerado tradicionalmente como modelo reservado a dicha escritura. Por otra parte, evoca el símbolo más potente de la Patria y de las conquistas militares focalizándolo desde el margen y la clandestinidad, a través de su mirada de mujer que propone una visión desviadora del emblema.

Elvira Hernández introduce entonces una serie de variaciones sobre el símbolo de la bandera nacional a quien le da la palabra, fuera de los discursos patrióticos estereotipados y engañosos. El poemario se abre pues con la evocación del silencio que rodea este emblema :

*Nadie ha dicho una palabra sobre la Bandera de Chile
en el porte en la tela
en todo su desierto cuadrilongo*

*no la han nombrado
la Bandera de Chile
ausente*

*La Bandera de Chile no dice nada sobre sí misma
se lee en su espejo de bolsillo redondo
espejea retardada en el tiempo como un eco
hay muchos vidrios rotos
trizados como las líneas de una mano abierta
se lee
en busca de piedras para sus ganas
(La Bandera de Chile, p. 9)*

La poeta quiere rendir un homenaje a la bandera chilena, que siempre ha sido utilizada para diferentes fines, pero de la cual nunca se ha hablado (*no la han nombrado*). Le dedica pues este poema, pero rechaza la habitual evocación externa y oficial y prefiere presentarla como un ser vivo que va a personificar a lo largo del poemario. Es de notar también que Elvira Hernández otorga una gran importancia a la composición de sus obras que, dentro de la tradición antipoética de Nicanor Parra, considera como objetos visuales. En este último ejemplo, podemos observar que el dibujo tipográfico del poema recuerda la figura de una silueta humana estilizada, vista de frente, cuya cabeza correspondería a los seis primeros versos y cuyo cuerpo estaría constituido de los versos siguientes. El pie de esta figura estaría representado entonces por el último verso *en busca de piedras para sus ganas*, que remite a un elemento terrestre que la bandera acaso quiera alcanzar para estabilizarse, en vez de seguir expuesta a cualquier tipo de recuperación ideológica. También puede tratarse de una alusión al gesto de los manifestantes que tiran piedras para protestar, de manera que la bandera se transforma en símbolo de la lucha popular y se opone a la tradicional imagen oficial. Estas piedras hacen eco además a los «vidrios rotos» evocados antes.

Es de notar la personificación de la bandera en mujer, como lo indica el verso *se lee en su espejo de bolsillo redondo*, que remite a una costumbre evidentemente femenina. Sin embargo, la bandera no se mira en el espejo, sino que *se lee*, como se puede leer en las líneas de las manos para conocer el porvenir. Pasado, presente y futuro se mezclan así en el símbolo de la bandera que refleja la imagen de los hechos pasados (*espejea retardada en el tiempo como un eco*) y remite a la actualidad, evocada aquí a través de los *vidrios rotos*, metáfora de la crisis vivida por el país sometido a la dictadura militar. El término *trizado*, asociado a las líneas de las manos, puede ilustrar la ruptura del futuro de la bandera, que a su

codificado, que le permite comentar de manera alusiva la otra cara de la bandera, la que nunca ha sido revelada y que corresponde al envés del decorado oficial.

La bandera nacional aparece como un símbolo manipulado por el poder dominante y la alusión a la dictadura militar está presente en la mayoría de los fragmentos que constituyen este gran poema, desarrollada bajo diversas formas, todas inspiradas del uso muy discutible de este emblema por el poder militar. Tenemos un ejemplo con el fragmento siguiente :

*Levanta una cortina de humo la Bandera de Chile
asfixia y da aire a más no poder
es increíble la bandera
no verá nunca el subsuelo encendido de sus campos
santos
los tesoros perdidos en los recodos del aire
los entierros marinos que son joya
veremos la cordillera maravillosa sumiéndose en la
penumbra
ficticia ríe
la Bandera de Chile
(Idem, p. 13)*

En este poema, Elvira Hernández juega con expresiones y términos de doble sentido para introducir un doble discurso que aparece detrás del sentido primero aparente y que lo contradice irónicamente. Así, la alusión inicial a las *cortinas de humo* detrás de las cuales desaparece la bandera, anuncia la idea desarrollada después de las mistificaciones y de las manipulaciones de las cuales la bandera ya no es objeto, sino responsable. Además, la ambigüedad de este emblema se ve confirmada por el verso siguiente que yuxtapone los elementos contradictorios *asfixia y da aire a más no poder*, al mostrar que la bandera puede ser a la vez símbolo de libertad o de opresión. Se convierte entonces en una persona *increíble*, que sorprende por sus cambios bruscos y por sus virajes, en especial políticos.

La poeta explota también la simbología de los colores de la bandera nacional, para invertir el discurso que se le suele asociar. En efecto, todos los chilenos han aprendido que el azul de su bandera simboliza el cielo o el océano, mientras que el blanco representa la nieve que cubre la cordillera, y que el rojo es el color a la vez del *copihue*, la flor nacional chilena y de la sangre araucana. Esta interpretación tradicional del símbolo de la bandera le sirve de

base a la poeta para transformarla y hacer emerger un discurso denunciador y subversivo, bajo alusiones irónicas. Así es como evoca el acercamiento progresivo entre esta bandera y los símbolos de destrucción y de muerte que inspira. Podemos notar que el tema de la vista es esencial, en la medida en que se trata aquí de la visión y de la percepción de estos símbolos y de las imágenes que representan. Observamos así la oposición entre *no verá* (la bandera) y *veremos*, que expresa la distancia cada vez más grande entre apariencias y realidad, que la bandera contribuye a amplificar cegando al pueblo con sus símbolos. Los *tesoros* y las *joyas* evocados no hacen más que revelar la muerte y la destrucción, sugeridas por los términos *campos santos*, *entierros* y *penumbra*. El color rojo del copihue se convierte entonces en *subsuelo encendido*, acaso teñido con sangre, el azul del cielo o del océano y el blanco de la cordillera están empañados y se quedan en la *penumbra*. Por fin, la risa irónica de la bandera chilena recuerda la risa satánica, como si el demonio se hubiera apoderado del símbolo nacional para pervertirlo y transformarlo en emblema del mal. El término *ficticia* parece remitir a la idea de una bandera impostora que le ha quitado su lugar a la bandera legítima. La alusión al régimen militar es bastante evidente...

Elvira Hernández se dedica a mostrar el reverso de la medalla, o mejor dicho, de la bandera, invirtiendo los mecanismos de la retórica oficial. Expone entonces una perspectiva que va en contra de los estereotipos, y revela un discurso extraño y novador, que transforma de manera decisiva el contenido del símbolo asociado a la bandera, obligándonos a abrir los ojos sobre una realidad que nadie muestra, y de la cual nadie se atreve a hablar.

La imagen y el discurso están ligados estrechamente en el emblema de la bandera, que muestra tanto como dice, ya que representa una nación al mismo tiempo que revela por su presencia las intenciones de los que la enarbolan. Es verdad que la historia reciente de Chile ha reforzado especialmente el alcance simbólico de este emblema. En efecto, poco después del golpe de estado, algunos chilenos colocaron una bandera en la ventana de su casa, para indicar su apoyo a los putshistas, mientras que otros renunciaron a esta costumbre, en especial durante la fiesta nacional del 18 de septiembre, para demostrar su desacuerdo con el régimen militar. Eso explica que Elvira Hernández haya querido subrayar la ambigüedad de esta bandera, convertida según las circunstancias en símbolo o en tabú. Así es como presenta tres poemas que cabe analizar en conjunto :

Come moscas cuando tiene hambre la Bandera de Chile

en boca cerrada no entran balas

se calla

allá arriba en su mástil

(*Idem*, p. 14)

Luego sigue este poema compuesto de este único verso :

La Bandera de Chile es exhibicionista por naturaleza

(*Idem*, p. 15)

al cual sucede el poema siguiente, en forma de caligrama (que imita la ondulación de la bandera) :

A la Bandera de Chile la mandan a la punta de su mástil

y por eso ondea y mueve su tela

y por eso se la respeta

(*Idem*, p. 16)

La importancia dada a la composición tipográfica reúne estos tres poemas que evocan bajo una forma lúdica el peso mediático de la bandera nacional, cuya imagen es respetada, lo que no significa que sea respetable. En el primer fragmento, la desviación de la expresión popular *en boca cerrada no entran moscas* parece directamente dictada por el contexto socio-político, al asociar a la idea de silencio evocada por la expresión misma, la noción de miedo debido a la violencia represiva. Mientras que la moraleja del proverbio original es quedarse callado en vez de decir tonterías, el proverbio transformado aconseja el silencio para evitar graves problemas. El silencio se vuelve entonces sinónimo de autocensura necesaria para continuar en vida. Pero la sumisión de la bandera es también una confesión de colaboración con el régimen dictatorial, para el cual se exhibe. Elvira Hernández muestra de esta manera que el abuso de poder se apoya en un uso abusivo de los símbolos como la bandera, considerada entonces no como un elemento en torno al cual se reúne una comunidad de individuos, sino como un medio para someter una parte de esta colectividad a la autoridad vigente. La poeta presenta así la bandera como una víctima como otras, sometida al poder totalitario (evocado por *la mandan*), y condenada al silencio, mientras que antes simbolizaba la libertad.

La bandera se convierte finalmente en un símbolo de la división de la sociedad, que Elvira Hernández resume con este poema :

*La Bandera de Chile es reversible para
unos de aquí para allá
sotros e d'álla pacá*

*La Bandera de Chile
la división perfecta*

(*Idem*, p. 19)

Así pone de manifiesto los cambios sucesivos que afectan a la bandera, cuyo símbolo va transformándose según las épocas y las personas que lo utilizan, hasta que se vuelve reversible; esta metáfora de la inversión sugiere la idea de cierto oportunismo al mismo tiempo que pone de realce unas lecturas diferentes e invertidas de este símbolo, que la poeta ilustra mediante un juego sobre las palabras, obtenido también por inversión. En efecto, el tercer verso aparentemente incomprensible, corresponde en realidad a la expresión *otros de allá para acá*, escrita en parte al revés, y cuyo sentido remite a lo contrario de la expresión anterior *unos de aquí para allá*.

La bandera es pues objeto de un enfrentamiento ideológico que opone dos partes adversas que ven en este emblema símbolos invertidos. A medida que vamos progresando en el poema, nos damos cuenta de que Elvira Hernández elige el campo de los oponentes al régimen dictatorial y que intenta hacer emerger un discurso subversivo sobre la bandera, que pueda desestabilizar el monopolio agobiante de la información acumulado por el poder militar. De cada uno de sus poemas se desprende entonces una opinión discordante, que nos incita a leer al revés o entre líneas el mensaje transmitido por este emblema convertido en símbolo de autoritarismo, pero que refleja también la historia vivida por la nación. La bandera constituye así el lugar desde el cual la poeta elige enunciar un contra poder: se apodera pues del símbolo del poder dominante para transformarlo y dar una visión marginal y desviadora que haga aparecer la cara oculta. De ahí el aspecto ambiguo de la bandera, a la vez reconocida y rechazada, mostrada (exhibida) y olvidada (silenciada), que ilustra en realidad las pasiones contrarias que provoca, en una sociedad desgarrada por los acontecimientos políticos. La descripción de la situación de la bandera aparece entonces como una *mise en abyme* del estado de la sociedad chilena actual, cuyos aspectos están evocados mediante alusiones que el lector tiene que descifrar.

En varias ocasiones, la poeta se propone revelar a través de la bandera la realidad dramática que se esconde detrás de los

discursos tranquilizadores del poder. Yuxtapone a la imagen oficial de la bandera travestida, la de un emblema que refleja el estado de profunda miseria y de descomposición en el cual se encuentra la sociedad chilena, como lo evoca el fragmento siguiente :

*En metros cuadrados se mide la Bandera de Chile
su olor en respingos de nariz
en ojos que no ven sus aristas de luz y sombra
en paciencia sus diarreas
las construcciones de desnutrida confianza*

*La Bandera de Chile está tendida entre 2 edificios
se infla su tela como una barriga ulcerada -cae como
teta vieja-
como una carpa de circo
con las piernas al aire tiene una rajita al medio
una chuchita para el aire
un hoyito para las cenizas del General O'Higgins
un ojo para la Avenida General Bulnes*

*La Bandera de Chile está a un costado
olvidada*
(*Idem*, p. 18)

El primer grupo de versos revela la alusión sorprendente a una bandera en estado de putrefacción, símbolo de la miseria que gangrena al país y que las autoridades fingen no ver. La referencia a sus *aristas de luz y sombra* evoca precisamente la ambigüedad de este emblema, cuya cara oscura la poeta decide presentar. Así transforma, en el último verso, la expresión *nutrida desconfianza* en su inverso *las construcciones de desnutrida confianza*, denunciando de esta manera con ironía las condiciones de vida desastrosas de los habitantes de las poblaciones.

El segundo grupo de versos, separado del primero por un espacio en blanco, orienta la reflexión de la poeta sobre otro aspecto de la miseria social, que evoca valiéndose de la imagen femenina del emblema. La comparación de la bandera con un cuerpo de mujer da lugar entonces a una serie de descripciones que le permiten a Elvira Hernández poner de manifiesto el problema de la prostitución, y en general de la violencia sexual infligida a las mujeres. Las comparaciones *como una barriga ulcerada* y *cae como una teta vieja* remiten a la decadencia corporal de la mujer-bandera asimilada a un objeto utilizado y exhibido. Además, la alusión a la *carpa de circo* refuerza sin duda la impresión de pobreza que se destaca de esta descripción, porque una multitud de

circos populares se instala alrededor de Santiago con motivo de la celebración de la fiesta nacional, mientras que muchas banderas son exhibidas en toda la ciudad.

La poeta acentúa más todavía el carácter obsceno de esta comparación cuando emplea los dos términos *rajita* y *chuchita*, sacados del registro vulgar del lenguaje coloquial, para evocar el sexo femenino. La imagen de la bandera agujereada, tendida entre dos edificios, simboliza entonces la situación trágica de la mujer ultrajada, al mismo tiempo que sugiere la violación de la Patria, víctima de la dictadura. El papel oficial y solemne de la bandera está invertido y aniquilado totalmente por la poeta, que adopta después un tono muy irreverente para evocar dos famosos generales chilenos que dieron su nombre a dos grandes avenidas de la capital, en las cuales se suele colocar inmensas banderas para celebrar la fiesta nacional. Es también en el cruce de la avenida O'Higgins con la avenida Bulnes donde se encuentra el monumento edificado bajo las órdenes del General Pinochet en honor a los militares, en el cual precisamente están conservadas las cenizas del General O'Higgins.

Elvira Hernández se dedica a desacralizar estos lugares oficiales símbolos del poder dictatorial, al mismo tiempo que revela una realidad oculta cuando alude al aumento de la prostitución, consecuencia directa de la miseria que padece gran parte de la sociedad. Así podemos pensar que la evocación final del *ojo para la Avenida Bulnes* remite a los *ojos que no ven* del principio del poema, mientras que la bandera perforada se convierte en metáfora de la mentira o de las apariencias desgarradas, que deja aparecer por fin una realidad cruel ocultada durante mucho tiempo. La crítica del régimen totalitario se encuentra mezclada entonces con una denuncia de la miseria y en especial de la situación de la mujer, que la personificación de la bandera permite introducir en su discurso. Por fin, la alusión final al olvido, tema obsesivo que invade numerosos poemas de *La Bandera de Chile*, traduce con fuerza la ambigüedad de este símbolo oficial, que esconde tanto como muestra, y margina a todos los desvalidos mientras que exhibe la potencia del régimen dictatorial.

La bandera cobra entonces un valor de anti-símbolo, reflejo de una sociedad en descomposición que se prefiere ocultar u olvidar, pero que la poeta decide revelar mediante su discurso voluntariamente fuera de la norma. Al feminizar la bandera, invierte el modelo patriótico transmitido por el emblema y provoca de esta manera un desfase con los estereotipos que representan el poder militar y masculino. Altera la imagen simbólica de la bandera

trastornando los códigos de diferenciación sexual y construyendo un personaje cuya identidad es movediza y cuya ambigüedad recuerda la figura del travestido. Esta metáfora sexual está asociada además a una denuncia política en contra del régimen militar, pero le permite también a la poeta cuestionar la definición normativa de los códigos hegemónicos. Elvira Hernández revela así en forma simultánea en el poema la opresión política y la opresión sexual.

La poeta elabora entonces una reflexión sobre la legitimidad del poder central, que cuestiona gracias a la personificación de la bandera que se convierte en observadora de la situación. En efecto, pierde su función de modelo absoluto admirado por todos, para transformarse en ojo escrutador :

*La Bandera de Chile con el ojo que tiene
agrandado como estrella
cíclope ateo
de arriba abajo mirando el filo de los cambios
teme le cambien el nombre La Bandera de Chile
(Idem, p. 24)*

La metáfora del ojo le permite a la poeta insistir de nuevo sobre el tema central de la visión, que provoca una oscilación entre apariencia y realidad y que introduce la problemática de la oposición entre verdad y mentira. Además, la metáfora del *cíclope ateo* parece aludir a cierta debilidad de la bandera cuya estrella pierde su función de guía para exponerse ahora, como el cíclope, a la ceguera. El poder y la autoridad representados por la bandera están por desaparecer. El último verso *teme le cambien el nombre La Bandera de Chile* remite en efecto al peligro de pérdida de identidad que corre la bandera, que tiene el papel de espectadora de los cambios sin poder intervenir. De hecho, el último poema concluye sobre el fracaso de la bandera :

*izar arriar
izar arriar
izar arriar
izar arriar
izar arriar
izar arriar
izar arriar
izar arriar
izar arriar
izar arriar
izar arriar
izar arriar
izar arriar*

izar arriar
izar arriar
izar arriar
izar arriar
izar arriar

*en la rutina la Bandera de Chile pierde su corazón
y se rinde*

(Idem, p. 32)

Este fragmento de *La Bandera de Chile* fue uno de los más difundidos en las antologías de poesía chilena actual, sin duda a causa de la originalidad de la estructura y del mensaje que transmite. El espacio en blanco creado entre las dos columnas de palabras contribuye en efecto a sugerir el vacío que invade el corazón del emblema, cuyo contenido simbólico se ahonda hasta desaparecer. La evocación de la rutina a la cual se somete la bandera remite entonces a lo absurdo de dicha ceremonia ya que la autoridad que representa es ilegítima. Pues el emblema pierde su corazón en esta última batalla y prefiere el silencio a los discursos engañosos.

La Bandera de Chile es una obra en la cual la bandera sirve de pretexto y de soporte a la observación crítica de la sociedad por la poeta, que nos entrega su visión amarga y lúcida del mundo que la rodea, visión moderada y matizada sin embargo por las alusiones irónicas que alivian un poco el tono grave del poemario. Pero no se trata solamente de una denuncia política, sino de una reflexión más amplia sobre las estructuras de poder y sus relaciones con las esferas marginales, dentro de las cuales se sitúa la poeta, ya que fue víctima de la represión ejercida por este régimen autoritario. Así es como desde la periferia y la clandestinidad rechaza uno de los principales símbolos de poder y como intenta hacer emerger un contra poder susceptible de representar a los oprimidos y a los excluidos. Su discurso se inscribe entonces en la perspectiva de crear una «contracultura» tal como la define Pierre Bourdieu, constituida según él por «marginales sociales donde pone lo popular, lo contestatario y lo femenino».³

La escritura de Elvira Hernández no se centra exclusivamente en preocupaciones «femeninas». Sin embargo, podemos notar que la personificación de la bandera en mujer le permite en varias ocasiones invertir el símbolo masculino y varonil contenido en este emblema, para plantear el problema de la disimetría que existe entre los dos sexos, que asocia a la problemática general de la oposición entre norma y margen, entre apariencias y realidad,

entre poder y contra poder. *La Bandera de Chile* aparece entonces como un corto espacio de expresión libre, que permite vencer momentáneamente el silencio y revelar una realidad ocultada bajo capas de discursos de mistificación.

¹ Elvira Hernández, *La Bandera de Chile*, Buenos Aires, Ed. Libros de Tierra Firme, 1991.

² Federico Schopf, prólogo a *La Bandera de Chile*, p. 1.

³ Se trata de una cita de Pierre Bourdieu, sacada de su obra *La diferencia*, citada por Marta Traba en su artículo «Hipótesis sobre una escritura diferente», *Fem*, n° 21, México, 1982, p. 12.

La toponimia porteña en las novelas de Ernesto Sábato

Myriam Lefort
Université d'Angers

En las novelas de Ernesto Sábato : *El túnel*, *Sobre héroes y tumbas* y *Abaddón el exterminador*¹, el papel clave y bivalente de Buenos Aires, conjuntamente marco espacial y metáfora de la Babilonia moderna, ya no es de demostrar. Lo concretó Karl Kohut en su artículo : "Ernesto Sábato : novelista de la metrópoli"². Entonces, nos proponemos estudiar aquí más precisamente el elemento básico en el que descansa la traslación del espacio porteño al espacio novelesco : la toponimia. Nos interesa observar cómo ese signo lingüístico, ya codificado, directamente sacado de la realidad extratextual se amolda, se impone o se somete, al discurso literario de Sábato.

El escritor sabe en efecto que a pesar de su carácter aparentemente fijo, el topónimo es un sintagma *dinámico* ya en el ámbito del uso colectivo. Así, Sábato nos recuerda que el nombre mismo de la capital argentina se convierte en Baires (A, p. 363) en los salones de la oligarquía porteña y en Bueno Saire (S, p. 164) en boca de los inmigrados italianos. Se atreve también a presentarlo en un proceso de apropiación más personal e incluso lúdico, con Quique. Según la teoría de ese personaje esnob, "si tenés un apellido grasa tenés que defenderte como un gato panza arriba" (S, p. 233). Convida entonces a sus amigos a que forjen nuevas identidades valiéndose de esos apellidos de respetabilidad garantizada ya que se admitieron como topónimos :

"Los subtes, les doy el dato, son un verdadero filón. Tomen, por ejemplo, la línea a Palermo (...): Chuchi *Pellegrini* (medio sospechoso, pero así y todo da cierto golpe, porque el gringo fue presidente), Mecha *Pueyrredón*, Tota *Agüero*, Enriqueta *Bulnes*. Realizan?" (S, p. 234, el subrayado es nuestro).

Una serie de indicios nos induce pues a opinar que Sábato cumplió una verdadera reflexión en torno al potencial expresivo de los nombres de lugares y por lo tanto, nos importa ver cómo a varios respectos no solamente es "novelista de la metrópoli" (Sábato), sino también poeta de la onomástica porteña, lo que supone un pacto de lectura particular.

Ya en preámbulo, conviene señalar que la aparición del topónimo en las novelas de Sábato es reflejo de una estrecha

relación física y afectiva entre el espacio del creador y el espacio de lo creado. Dicha relación se apunta en A mediante una trasposición especular de Sábato-autor a Sabato-personaje con el subterfugio de la ausencia de acento ortográfico en el apellido del segundo. La puesta abismal pone en escena al autor vagando por las calles porteñas mientras elabora su obra. Ciudad minuciosamente recorrida y aprehendida por el novelista, Buenos Aires se manifiesta en la narración y en grado especial en S y A con un extenso repertorio de datos toponímicos, desde las alusiones a múltiples barrios : *el Bajo, Barracas, Belgrano...* hasta la focalización en el elemento ciudadano más reducido, cual el banco cerca de *la estatua de Ceres en el Parque Lezama*, con el que se abre la primera parte de S. Entonces, ese afán por nombrar las partes de la ciudad puede concebirse como una declaración amorosa : el autor toma posesión del espacio real a través de la palabra y eterniza en la narración los nombres de SU Buenos Aires³.

Sin embargo, no debemos olvidar por ello, que en estas novelas, los topónimos e itinerarios siempre exactos integran un código de reconocimiento colectivo. Se utilizan para identificar el lugar de la acción, con referencias a las arterias, plazas y edificios urbanos más destacados, citemos por ejemplo *las avenidas Corrientes, Mayo, del Libertador...*, *las Plazas San Martín, Mayo...*, *la Torre de los Ingleses, el rascacielos Kavanagh...*) como a unas calles, casas, iglesias o boliches escondidos en unos rincones porteños. Por lo tanto podemos delinear el marco espacial de la narración y comprobar que ésta se desarrolla en primer lugar en la ciudad porteña por excelencia, esa parte fundacional a partir de la cual se explayó la ciudad en abanico, volviendo la espalda al río. La elección muy frecuente de la aparición del topónimo para ubicar a los personajes se justifica según las pautas tradicionales ya que corresponde obviamente con la necesidad de situarlos en un marco real que pueda concretarlos. Incluso el lector que no conoce Buenos Aires se someterá a esa sensación de realismo que emana de la acumulación toponímica, porque sugiere la existencia de un espacio extratextual codificado. La actitud de Fernando, personaje-redactor del "Informe Sobre Ciegos" en la tercera parte de S resulta a este respecto muy reveladora. Cuando investiga sobre la Secta de los Ciegos, o Secta de las Tinieblas, su meta es escribir un informe con el rigor de la investigación policíaca o científica. Recurre pues a la inflación de detalles toponímicos ya en la etapa inicial de su búsqueda :

"Recuerdo perfectamente, en cambio, los comienzos de mi investigación sistemática (...). Fue un día de verano del año

1947, al pasar frente a la Plaza Mayo, por la calle San Martín, en la vereda de la Municipalidad.” (S, p.263)

y en la etapa final :

“Descendieron en la calle Sucre. Por Sucre siguieron hasta Obligado y por esta calle, derecho hacia el norte, hasta Juramento, por ella hasta Cuba, por Cuba nuevamente hacia el norte ; al llegar a Monroe volvieron a Obligado (...) después de aquel recorrido iterativo volvieron a la placita donde está la Iglesia de la Inmaculada Concepción.”(S, p. 331)

Ahora bien, el efecto realista podría conseguirse con cualquier topónimo y si no lo crea Sábato, en todo caso, tiene que seleccionarlo dentro de la variedad ofrecida. Cabe pues preguntarse si se escoge el lugar y se impone entonces su nombre o viceversa.

En primer término, parece obvio que al plantear la acción en un espacio ya codificado, en el que como en cualquier metrópoli impera una estructuración sociocultural del marco urbano, el autor debe tomar en cuenta la sagacidad del lector conocedor de Buenos Aires y tiene que respetar las coherencias externas. En fin, debe elegir un lugar adecuado y su nombre se impone muy naturalmente, con un mero papel de identificación. Tomemos un caso entre otros. Cuando los personajes quieren emborracharse, Sábato los ubica en los cafetines de la parte portuaria *del Bajo* y más precisamente para Castel en las calles *25 de Mayo* o *Leandro Alem* (T, p. 143). Pero lo que aquí nos importa subrayar es que esa estructuración del espacio urbano se patentiza varias veces de forma interna, con unas expresiones como “la oligarquía del Barrio Norte” o por ejemplo con ese juicio de Quique, pariente de los viejos Olmos :

“yo ADORO a los Olmos. Empezando por el solo hecho de vivir en Barracas ya hay motivo para que la haute se muera de risa. (...) me querés decir quién, pero QUIÉN vive en Barracas ? (...) Nadie, fuera de unos cuatrocientos mil grasitas” (S, p.230)

De esta forma, el autor no sólo acata la rigidez de la asociación nivel social-lugar sino que la dinamiza al plasmarla en boca de los propios personajes con un topónimo determinativo. Se indica al lector que recorrer el espacio porteño con los topónimos también significa cumplir incursiones en diferentes estratos sociales, lo que es primordial si recordamos que en estas novelas, la imagen de la

ciudad decadente estriba en una exploración de las diferentes clases sociales⁴.

También debemos señalar que en virtud de la relación estrecha que se establece entre el autor y Buenos Aires, el topónimo se impone en muchas ocasiones después de elegir un lugar, a menudo clave, en función de lo que le sugiere al autor. Nos lo confirma Sabato-personaje cuando al encontrarse en el cruce del ferrocarril de la calle Mendoza en Belgrano contempla "un sitio de ominosa melancolía : los baldíos, los árboles, el farol sacudido por el viento del sudeste, el terraplén" y opina que es "un hermoso lugar para que un chico se suicide" (A, pp. 249-250). Ahí es donde Sábato-autor ubica al joven Nacho cuando piensa en suicidarse al final de A.

Dicho esto, preciso es recordar que el topónimo a semejanza de cualquier signo lingüístico revestirá su significado pleno de identificación en la medida en que se utilice por su valor distintivo respecto a los demás elementos de su clase. Para el caso que nos preocupa, ese signo tiene normalmente un valor topográfico : por una parte permite situar un lugar dentro de una estructura llana, bidimensional y por otra parte se relaciona con un espacio tridimensional.

Empero, en las novelas de Sábato, no ocurre así. Por lo contrario, asistimos a una anulación de este tipo de estructura.

En cuanto a la estructura llana, debido a la construcción parcelaria de las narraciones en capítulos que no mantienen entre sí una continuidad espacial ni a veces cronológica, tenemos la sensación de enfrentarnos en las diversas secuencias con un nombre de calle, parque, ... o un itinerario condensado a menudo en una misma frase, sin que podamos situar ese fragmento del espacio respecto al que sigue o precede. Buenos Aires se convierte con ese empleo de los nombres de lugares en un espacio literario laberíntico que corre parejo con la imagen de la Babilonia moderna y también en conformidad con la obsesión de los personajes sabatianos, en perpetua búsqueda del Otro o de sí mismos. El espacio se hace laberinto iniciático de esta búsqueda y la toponimia se relaciona con un código de utilización del espacio. O sea en muchos casos el elemento particularizante, el nombre mismo sugiere la existencia de un referente real, mientras que el elemento genérico (calle, café, parque, puente) se asocia de forma casi sistemática con unas expresiones que definen un tipo de comportamiento dentro de esa búsqueda existencial : la calle se relaciona con "seguir" ("perseguir"), "cruzar", "la vereda de enfrente", "ver alejarse" ; el puente Belgrano o de Avellaneda con "contemplar" ; el parque con "hablar", "comunicarse", "encuentro" o con "cavilar", "meditar",

“pensar con tranquilidad”, (es lugar de extraversion o introversión); y el café situado en las esquinas es sitio predilecto para “esperar” y “observar”. Uno de los fragmentos más significativos a este respecto se halla entre las páginas 75 y 81 de T, donde Castel debe entrar en contacto con María. En este episodio se alude a un espacio de referencia, la calle San Martín, y se recurre a una sucesión de expresiones simbólicas sin nombres precisos: “verla caminar por la vereda de enfrente”, “seguir su marcha por la vereda de enfrente”, “tenía que cruzar la vereda y acercarme”, “decirme a esperar con serenidad en el café de la esquina, desde cuya vereda podía vigilar la salida de la gente”... Holgado es apuntarlo ahora, en los casos de ausencia de nombre, el parque, la calle, el café cobran en este sentido un valor cuanto más simbólico.

Por lo que se refiere ahora al segundo aspecto, la identificación de un espacio tridimensional, la actitud de Sábato es ambigua. Se notan numerosos casos en los que el autor cuenta con la complicidad de algunos lectores porteños para restituir una imagen de tipo flash ya memorizada. Citemos algunos ejemplos :

“Al entrar en la habitación del viejo, recordó una de esas casas de subastas de la calle Maipú” (S, p. 77)

“contemplaba la Torre de los Ingleses” (S, P; 240)

“cerca de la plaza Grand Bourg (...) miró la casa del general San Martín” (A, p. 77) ...

Pero se escamotea cualquier descripción mimética de los lugares. Tenemos mención escueta del topónimo y sólo se admite de vez en cuando la presencia de un árbol, un banco o algunos elementos simbólicos. Por lo tanto se identifican más bien lugares de dimensión psicológica (recuérdese el caso del cruce del ferrocarril de la calle Mendoza, aludido antes). Algunos topónimos acaban así por inscribirse en el proceso de apropiación literaria del lugar y según las motivaciones del autor, pasan a determinar un lugar simbólico de un estado de ánimo o un personaje⁵. Incluso, en dos ocasiones más extremas se opera una mitificación del lugar y el nombre real toma una nueva dimensión que sobrepasa los límites del referente espacial porteño. Así ocurre con los subsuelos de Belgrano que se convierten en S y A, en espacio fantasmagórico de *revelación* de las fuerzas de las Tinieblas. Se justifica pues el deseo legítimo de Fernando de descartar el topónimo real y de volver a bautizar el barrio que constituye la etapa final de su pesquisa :

“ya no eran los números de ómnibus que iban a Retiro y a la Facultad de Derecho, al Hospital de Clínicas o a Belgrano, sino a las puertas de lo Desconocido.” (S, p. 331).

Cuando se completa la cosmovisión vertical en A, con el cielo encima del Riachuelo, la repetición de la secuencia toponímica que elabora el trayecto de la esquina de almirante Brown y Pinzón a la esquina de Brandsen y Pedro de Mendoza, se convierte en un código interno que parece desencadenar las alucinaciones del loco Barragán, la aparición del apocalíptico “dragón con siete cabezas” encima de la desembocadura del Riachuelo (A, p. 12 y 444).

En resumidas cuentas, en la relación lector-autor, los topónimos reales jalonan también el itinerario de un Buenos Aires esencialmente sabatiano. La toponimia se utiliza para elaborar un espacio de desplazamiento identificable pero laberíntico y simbólico. Se difumina el “color local” tridimensional, a pesar de lo que podía dejar suponer la profusión toponímica, para que se establezca otro código de reconocimiento, el de la exploración sociopsicológica de los personajes, porteños y ciudadanos.

Ahora cabe examinar la segunda alternativa en la motivación del autor para elegir el topónimo: la utilización lingüística del nombre mismo. En varios estudios de personajes sabatianos se hizo hincapié en la elección significativa del antropónimo para la connotación del personaje (María - madre, Castel y del Castillo - encierro ...). Veamos entonces si no podemos rastrear el mismo afán expresivo en la selección de algunos topónimos. Parece en efecto que Sábado le restituye al nombre su significado prístino para así connotar o dar su verdadero sentido a un episodio, pasando así francamente de novelista a poeta de la onomástica porteña.

Veamos algunos ejemplos. En S, mientras se queman las iglesias en la histórica noche del 16 de febrero de 1955, un joven, especie de Cristo moderno redime a los demás salvando del fuego una imagen de la virgen de los Desamparados y su acto reviste su real dimensión cuando la lleva por la Avenida *Santa Fe* “mientras la corona estrellada se le estaba clavando en la cara” (S, p. 253). En un registro afín, el joven Martín, en la última parte de S busca “un Dios Desconocido” (la *paz* interior), antes de encontrarlo, como en la tradición cristiana cumple largas peregrinaciones por el laberinto de la ciudad. Al final la atraviesa de par en par hasta la cintura periférica muy convenientemente llamada Avenida General *Paz* y acude finalmente al amparo de la humilde Hortensia *Paz*. El topónimo se incorpora ahora en una red de alusiones.

Volvamos al "Informe sobre Ciegos" de Fernando. Éste persigue a la Secta del *Príncipe de las Tinieblas* y vive en *Villa Devoto*⁶. Un lugar estratégico en su pesquisa es el número 57 de la calle *Paso*. Lugar de *paso* simbólico entonces hacia la meta final en la Plaza de la *Inmaculada Concepción*, debajo de la que se descubren las Fuerzas del Mal y la "innumerable Basura" de Buenos Aires. La incongruencia del nombre deja mejor constancia de la falacia e hipocresía del mundo de arriba. Además, cuando Sabato-personaje relata en A un hecho de la banda criminal de Calsen piensa en un detalle que describe "el irónico sadismo de Calsen": "el dinero debía ser entregado en el atrio de la Iglesia de la Piedad" (A, p. 36). Parece a todas luces que el autor nos invita a dibujar el paralelo con los episodios mefistofélicos de S y A, que él ubicó debajo de la Iglesia de la Inmaculada Concepción.

Otra manera de otorgarle al vocablo su cabal sentido es su empleo para sugerir la fusión de los espacios. Bruno alter ego de Sabato recuerda en S el año 1931, año en que para escapar a las represalias policíacas, se refugio en una pensión de la calle *Brasil*, en una piecita que daba a la calle *Lima*. Se sugiere pues el exilio simbólico del personaje ya en otro referente espacial. Más interesante es la dilatación del espacio porteño que se opera con los nombres de cafés, bar, boliches, restaurantes, y hoteles que constelan la narración: "el Moscova", "La Helvética", "el Zur Post", "El Rousillon", "el Ukrania", "el Warszawa"... Tienen un significado bivalente: a la par que concretan el origen de la población argentina y expresan la añoranza de la patria de los antepasados, nos invitan a ver en Buenos Aires una muestra, un conglomerado de todas las ciudades del mundo. Ilustran el juicio de Bruno que ve en Buenos Aires "La ciudad gallega más grande del mundo. La ciudad italiana más grande del mundo. Etcétera" (S, p.161).

Pero el significado al que sin duda recurre más Sábato es la fusión de tiempo y espacio. En la vieja casa destartada de Barracas, Martín oye de boca del viejo abuelo Pancho varios episodios de la historia argentina y bonaerense y al salir de esa casa:

"Empezó a reflexionar con lentitud: era imposible ir a Montes de Oca y tomar un ómnibus, parecía demasiado brutal. Decidió irse caminando pues, por Isabel la Católica hacia el lado de Martín García; la calle vieja le permitió ordenar poco a poco sus pensamientos encontrados" (S, p.95).

Notamos aquí una conformidad entre acción, potencial sugeridor del lugar (“la calle vieja”) y topónimos. Antes de enfrentarse de nuevo con el mundo moderno, va remontando los grandes acontecimientos históricos fundadores de la Argentina : Isabel la Católica y la conquista de América, Martín García y la primera expedición de Díaz de Solís por el Río de la Plata. Para confortarnos en esa opinión, no podemos sino aducir esas declaraciones muy elocuentes de Alejandra, última descendiente de los Olmos :

“Después de atravesar en silencio el parque Lezama, tomaron por Hernandarias.

(...)- Algún día te mostraré papeles que todavía quedan en aquella petaca del comandante. Papeles sobre éste.

- ¿Sobre éste? ¿Quién?

Alejandra señaló el letrero.

-Hernandarias.

- ¿En tu casa ? ¿Y cómo?

-Papeles, nombres de calles. Es lo único que nos va quedando.” (S, p.114)

A continuación, recita dos estrofas del poema de Borges cuyo título, “Noche cíclica”, acaba de convencernos acerca de la función temporal de algunos nombres de lugares en la narración :

*“Ahí está Buenos Aires. El tiempo que a los hombres
trae el amor o el oro, a mí apenas me deja
esta rosa apagada, esta vana madeja
de calles que repiten los pretéritos nombres
de mi sangre : Laprida, Cabrera, Soler, Suárez ...
Nombres en que retumban ya secretas las dianas,
las repúblicas y las mañanas,
las felices victorias, las muertes militares ...”* (S, p.115)

Recorrer la toponimia equivaldría entonces a recorrer la Historia de la ciudad y del país. Surgen en el texto unos como cuarenta personajes históricos argentinos, unas fechas conmemorativas y alusiones a acontecimientos importantes (calle 25 de Mayo, Defensa, Reconquista...). El recorrido del espacio toponímico se hace metafóricamente temporal y a despecho de la poca frecuencia de este tipo de comentario⁷, existiría pues una lectura en filigrana del topónimo por lo menos en *Sobre héroes y tumbas*, suscitada ya en el título por la ambigüedad de la palabra “sobre” (“encima” / “a propósito de”).

Empero, con las advertencias que acabamos de hacer, nos movemos en la esfera equívoca de la interpretación y connotación

antes que de la denotación. Corremos riesgo de interpretar lo puramente contingente o autobiográfico como una elección literaria voluntaria, tal la casa de Sabato-personaje en *Santos Lugares*, nombre muy connotado pero que no hace más que reproducir la realidad de Sábato-autor. Corremos pues riesgo de entrar en la categoría de esos lectores que según una formulación de Julien Gracq "creyendo poseer una llave no paran hasta que hayan dispuesto la obra en forma de cerradura"⁸. Sin embargo, en Sábato, lo especial e interesante es que el mismo nos induce, lo vemos, a creer que tenemos la llave. La ambigüedad es tanto mayor cuanto se evoca el momento de confrontación de Sabato-personaje con los letreros de las calles de forma muy desconcertante :

"tuve que iluminar con los faros para ver el nombre. Quedé sobrecogido : ALEJANDRO DANIEL. (...) Jamás podía haber imaginado, el encontrarme con aquella figura secundaria de nuestro pasado, que existiera una pequeña calle con su nombre. Y aunque lo hubiese sabido, cómo atribuir al azar que me la encontrase en una ciudad de 50 kilómetros de diámetro y justamente después de haber corregido la parte de la novela en que Alejandro Daniel descarna a Lavalle?" (A, pp.26-27).⁹

De esta forma, tenemos la impresión de que son los topónimos los que andan en busca del autor. No sabemos donde se sitúan los límites entre lo autobiográfico y lo lúdico, lo voluntario y lo incidental. El propio autor como su lector participa y se somete a este juego de interpretación consciente/inconsciente de los signos.

En suma, el topónimo es un signo lingüístico polirreferencial, idóneo para servir de bisagra entre la realidad y la ficción y para explotar la ambigua relación Uno - Universo en la que descansa la actividad literaria de Sábato desde sus principios.

En efecto, la larga selección de datos toponímicos crea un efecto realista a la par que sirve de base para la elaboración del Buenos Aires de UNO/Sábato. Al mismo tiempo, la ausencia de mimetismo espacial propicia la coexistencia o superposición de varios niveles de lectura, en función del deseo o capacidad del lector a recurrir al código extratextual. Se establece por consiguiente una relación topónimo - UNIVERSO de los lectores.

Por otra parte Buenos Aires es en estas novelas el teatro de unos dramas argentinos : desarraigo interior de unos seres lejos de la patria de los antepasados, luchas entre peronistas y antiperonistas en S, violencia del régimen militar en A. La utilización del topónimo, lo observamos, apoya esa reflexión en

torno a la psicológica del porteño y a la trayectoria histórica argentina. Sin embargo la profusión de los nombres de lugares bonaerenses no imposibilita sino que incluso integra o patentiza la conversión de Buenos Aires, teatro porteño, en TEATRO UNIVERSAL de la batalla contra las fuerzas del Mal y en LABERINTO EXISTENCIAL de la soledad ciudadana. Buenos Aires se ha convertido en ejemplificación literaria de la ciudad babilónica por excelencia. Bruno la llama "Babilonia" en S y llega hasta la anulación del topónimo en A, cuando la tacha de "ciudad anónima" (A, p. 15). No deduzcamos por ese proceso de enajenación que Sábato deja de amarla, ya que el castigo apocalíptico con el que la amenaza también es puerta abierta hacia la *aparición de la paz* que tanto anhelan sus personajes o sea es puerta abierta hacia la *Jerusalén Celeste*.

¹ De ahora en adelante, nos referiremos a las tres novelas con las abreviaturas respectivas : T, S, A ; y citaremos por la edición de Madrid, Cátedra, 1991, para *El túnel* y Barcelona, Seix Barral, 1988, para las otras dos.

² Karl Kohut : "Ernesto Sábato : novelista de la metrópoli", en *Actas del IX Congreso de la Asociación de Hispanistas*, vol II, Francfort, Karl Dieter Vervuet, 1989, pp. 609-615.

³ Nos parece importante esa dimensión personal y temporal que conlleva el empleo del topónimo porque se pone de realce en S : el abuelo Pancho encerrado en un pasado estático sigue refiriéndose a la calle de la Universidad en vez de Bolívar y Nuestra Señora del Rosario en vez de Venezuela (S, p. 79). En sus novelas Sábato alude a la Plaza *Británica* y a la Torre de los *Ingléses*, hoy convertidas en Torre y Plaza *Fuerza Aérea Argentina*.

⁴ Benito Varela Jacome afirma que encontramos una exploración de cuatro zonas distintas (la Boca, Barracas, el centro, el Barrio Norte). Véase : "Función de los modelos culturales en la novelística de Sábato", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n°391-393, enero-marzo 1983, pp. 192-201.

⁵ El caso más sintomático de la creación de parejas abstractas topónimo-personaje se produce con Tito, el Hombre de la calle Pinzón diríamos, ya que se caracteriza por las anáforas de "mirando/mirada a/hacia la calle Pinzón" (S, p. 98-105) y se subraya en el texto que "es una mirada abstracta y de cierto modo puramente simbólica".

⁶ El nombre del barrio se relaciona con Antonio Devoto, fundador y patrón del barrio aludido, pero aquí se puede utilizar con su sentido religioso.

⁷ Observamos otros cuatro en A : uno a propósito de la estatua de Pedro de Mendoza, fundador de Buenos Aires en el actual Parque Lezama (A, p. 188) dos en relación con las guerras entre unitarios y federalistas, con las calles Pedro Echagüe (A, p.24) y Alejandro Danel (A, p. 26), y por fin se alude a la Plaza Grand Bourg y el exilio de San Martín en Francia (A, p. 77) .

⁸ "Que dire à ces gens, qui croyant posséder une clef, n'ont de cesse qu'ils aient disposé votre oeuvre en forme de serrure ?", Julien Gracq, *Lettrines*,

Corti, París, 1967, p.48.

⁹ Véase también la relación que Sabato establece entre su horror a las ratas y su paso por la calle Montsouris en París (A, p. 305).

Holmberg: de vagos, mujeres y criminales

Néstor Ponce
Université d'Angers - École Polytechnique

El panorama literario argentino de finales del siglo XIX está marcado por la emergencia de fuertes tendencias: la aparición de la novela en tanto que género, la reivindicación del naturalismo como práctica corriente, la conformación de un público lector, etc. Dicho contexto coincide con la edición de los primeros textos policiales en castellano: las novelas *La huella del crimen* y *Clemencia* (1877) de Raúl Waleis, el cuento "La pesquisa" de Paul Groussac (1884), y las *nouvelles* *La bolsa de huesos* y *La casa endiablada* (1896) de Eduardo L. Holmberg.

Cuando estaba por terminar el siglo XIX, la literatura policial en su variante de narrativa de enigma había alcanzado en Europa tal nivel de desarrollo que su identificación genérica no prestaba lugar a equívocos. Su popularidad no podía dejar de despertar el interés de escritores y lectores argentinos, como testimonian las traducciones y la producción de textos genéricos. En ese marco, el aporte de Eduardo Ladislao Holmberg (1852-1937) ocupa un lugar de primera importancia y a la vez poco estudiado. Su obra oscila, como la de Edgar Allan Poe, entre el racionalismo policial y el fantástico con reminiscencias góticas, a la imagen del debate intelectual de finales del XIX que se saldó con la victoria del intransigente positivismo. Holmberg forma parte, justamente, de una generación argentina, la del 80, que, apoyándose en los principios racionalistas, se encargó de organizar no sólo el Estado moderno oligárquico, sino también de modelar la orientación de las ideas y de la cultura. Proyecto ciclópeo, elitista, construido desde arriba hacia abajo, que paulatinamente iba a ser minado por la emergencia de otros sectores sociales.

La intervención de Holmberg en tal debate nos interesa, aquí, en el terreno de lo policial. Ya hemos abordado, en otros estudios, el ejemplo de Waleis. ¿Cabe hablar de fracaso en el caso de Eduardo Ladislao Holmberg? En una segunda etapa, estudiaremos el funcionamiento de su narrativa, vinculada a un posible pacto de lectura en el que entran en funcionamiento los componentes de un código hermenéutico bien categorizado en ese entonces. O, dicho de otro modo, en momentos en que empieza a internacionalizarse la cultura, ¿cómo funciona un género? ¿cabe hablar de policial nacional? ¿cuál es en ese marco el aporte de Holmberg?

Pagés Larraya cuenta que Holmberg escribió unos doscientos artículos y monografías sobre temas científicos, se doctoró en medicina, aunque nunca ejerció la profesión, fue naturalista, viajero incansable, observador fino, profesor en las escuelas normales. Su obra de ficción reúne:

- * "Dos partidos en lucha" (1875)
- * "El maravilloso viaje de Nic-Nac" (1875)
- * "El rruiseñor y el artista" (1876)
- * "La pipa de Hoffmann" (1876)
- * "El tipo más original" (1878)
- * "Horacio Kalibang o los autómatas" (1879)
- * "Filigranas de cera" (1884)
- * "El medallón" (1889)
- * "Nelly" (1896)
- * "La casa endiablada" (1896)
- * "La bolsa de huesos" (1896)
- * Olimpio Pitango de Monalia (1915)

Los dos últimos (*La casa... está fechado el "I/95"; La bolsa... el "5/IV/95"*) presentan rasgos propios al policial. Además, el autor hace explícito en ellos su conocimiento de textos genéricos: en *La casa... el comisario* menciona directamente "Los crímenes de la calle Morgue". Ninguna alusión, en cambio, a los dos antecedentes nacionales, Raúl Waleis y Paul Groussac, aunque también es cierto que, aparte de Echeverría, raras son las citas que hace Holmberg de autores argentinos.

La lectura de los prólogos de *La huella del crimen* y de *La bolsa...*, separadas por diecinueve años, permite constatar que la expectativa que albergaba cada uno de estos pioneros de cara al policial era diferente. Ya hemos detallado en otro lugar la dimensión propedéutica que le daba Waleis (Ponce, 1996). Holmberg, mientras tanto, calificaba a su *nouvelle* de "juguete policial" (Holmberg, 1896: 3) y manifestaba su asombro ante la condena que había despertado en dos amigos (el Jefe de la Oficina de Pesquisas de la Policía de Buenos Aires y otro funcionario policial) la escritura de los dos últimos capítulos, en los cuales el investigador aficionado, en lugar de entregar al criminal a la justicia, lo instiga al suicidio para purgar su culpa. El asombro de Holmberg (Holmberg, 1896: 4)¹ contrasta con la ambición pedagógica de Waleis y destaca su afirmación de práctica lúdica de la literatura, objetivo coherente con el conjunto de su producción. No obstante, no por ello se puede inferir que el autor desechaba toda preceptiva ejemplar: se reconoce en su producción el intento por obtener formas de vulgarización literaria que le permitan

acceder a lectores de las más diferentes categorías sociales.² Además, anticipa en muchos años la reflexión de Borges acerca de la creación, por parte de la literatura policial, de un nuevo tipo de lector (lo que prueba su reflexión acerca de los alcances de la literatura popular).

A ese imaginario lector se dirige precisamente en *La casa...*, aludiendo implícitamente al pacto que los une. La narrativa policial, sabe Holmberg, es un texto sembrado de piezas de convicción, de pistas que establecen una sutil competencia en la carrera para llegar a la verdad:

“Para un lector imparcial y sereno, como el que en este instante ha llegado a esta página, es inverosímil que se haya borrado el recuerdo del número 16, el mismo en que fué instalado el vigilante herido en la cabeza, el número 539, a causa de una rodada del caballo; y así, al llegar a esta palabra, al recordar un punto tan incidental como aquel número, se pregunta: “¿no será la afirmación del cabo un simple dato, hijo de la costumbre de localizar los accidentes policiales?” El lector tiene razón. Para que un vigilante llegue a cabo, es preciso que sepa localizar. Pero las obligaciones de un cabo de comisaría no se parecen en lo mínimo a las de un narrador desapasionado...” (Holmberg, 1957: 345)

El lector, como el investigador, es pues un semiólogo, el encargado de descifrar en una lúdica competencia los cuerpos del delito, las “huellas” (un capítulo se titula justamente “La huella perdida”), dispersos en el cuerpo textual para llegar a la Verdad: del mismo modo, el oficial X descubre la participación del policía número 539 gracias a la huella dactiloscópica dejada por sus dedos tintos en sangre sobre unos libros.³ Sin embargo, todo ello no le impide a Holmberg circunscribir sus dos ficciones en la realidad, recalcando, como los grandes maestros del género, la pertenencia de lo narrado a la historia de su tiempo. Para esto echa mano a diferentes procedimientos, que se apoyan en un entramado espacio/temporal realista, en el que no faltan las alusiones a la política contemporánea (revolución de 1890 y dimisión del presidente Juárez Celman en *La casa...*), a personajes de la vida intelectual porteña (Cosme Magariño, Luis Drago) y a las preocupaciones filosóficas de su generación, por donde desfilan los inevitables recursos al positivismo (la frenología y Gall ocupan por cierto un sitio preponderante en la construcción de la intriga de *La bolsa...*), a la organización de la justicia. Esto coexiste con las prácticas irracionales como el espiritismo (Isabel, la futura esposa del protagonista, es incluso una médium prestigiosa en las logias).

La atmósfera propia a la vida de las élites se completa con el espacio narrativo elegido. Ya no estamos en el París ejemplar de Wales, sino en el universo activo y bullente de una ciudad de Buenos Aires en plena expansión: 550.000 habitantes al entrar en la última década del siglo XIX y una prensa sensacionalista que nutría el imaginario popular. Allí, los crímenes proponían una materia de primer orden.

Desde una perspectiva estructural, las nouvelles de Holmberg difieren de la práctica usual del relato de enigma, que presentan sucesivamente la historia del crimen y de la pesquisa. En *La casa...* el misterio no aparece desde el comienzo de la obra. Por el contrario, la ficción se construye como una variante del relato fantástico, en la medida en que aparece la duda en cuanto a la posibilidad o no de que, durante las noches, se oigan ruidos extraños, de proveniencia fantasmagórica, en la casa del barrio de Belgrano. Sólo la presencia del comisario de la seccional, al trabar relación con el protagonista y propietario de la casa, Luis Fernández y Obes, introduce la posibilidad del enigma policial y de la pesquisa, lo que se confirma con el uso de secuencias típicas del género. A pesar de ello, la intriga se alimenta con una serie de conflictos que poco tienen que ver con el policial. Entre ellos, la oposición entre lo Racional y lo Irracional se mantiene vigente a lo largo de todo el texto, lo que redundará en una multiplicación de digresiones y tiempos muertos, poblados de citas y de nombres, que son la consecuencia del interés del propio Holmberg por este tipo de fenómenos y por este tipo de literatura (y que desarrolla en obras como "Horacio Kalibang o los autómatas").

Mientras tanto, en *La bolsa...*, Holmberg juega con la estructura del policial, en un conciente movimiento paródico: todo el primer capítulo, que el narrador considera como una "introducción", se presenta en apariencia como una extensa digresión alrededor de una bolsa de huesos que le han regalado al médico protagonista:

"Hasta este momento, el lector no ha tenido motivo para interesarse con el desordenado prólogo que precede á (sic) esta línea, y casi se siente inclinado á (sic) abandonar una lectura que, desde el principio, le ha ofrecido un despliegue de asuntos personales, y muy poca materia de curiosidad."

Solamente en el segundo capítulo las diferentes piezas se acomodan y el enigma se plantea con nitidez al aparecer otro esqueleto al que, como al primero, le falta la cuarta costilla. El

detalle de la primera lectura cobra pues su real dimensión en el marco del pacto genérico y se transforma en una pieza de convicción. De allí en más, el médico se aventura en la realización de una pesquisa que prácticamente no conoce interferencias, al estar orquestada alrededor de un conflicto central entre el Bien y el Mal, al que se le agrega el de la Justicia/Injusticia. En resumidas cuentas, a pesar de la bifurcación del eje narrativo, encontramos en ambos relatos las acciones tipo de la narrativa policial: crimen, pesquisa, interrogatorio, revelación de la verdad, etc.

Es más, como en la obra de Conan Doyle o de Gaston Leroux (o más tarde en la del español E. C. Delmar), el periodismo ofrece una técnica narrativa de apropiación de lo real y de adscripción al mismo. Los artículos de prensa, los "suetos", proliferan e invaden el corpus textual. Se (re)transcriben y al hacerlo verifican la ficción. En *La bolsa...*, los matutinos en castellano, en alemán, en francés, en inglés y en italiano reconstruyen la trayectoria del criminal, "Antonio Lapas", y el texto de uno de ellos, ilustra la repercusión de los actos imputados al *serial killer*; en *La casa...*, esta "invasión" textual ocupa prácticamente todo un capítulo ("El reloj de la muerte").

Sin duda, esta configuración narrativa incide en el panel de personajes, en la medida en que éstos, en teoría, deberían estar perfilados por la existencia de la historia del crimen y de la pesquisa. En ese sentido, existen puntos en común entre las dos narraciones. El investigador es la encarnación de la inteligencia positivista y se vale de los recursos que la ciencia le ofrece (frenología, huellas dactiloscópicas, medicina, biología, zoología) para llevar a cabo sus pesquisas. La medicina había ejercido una auténtica fascinación en los escritores franceses de la segunda mitad del siglo XIX, empezando con Gustave Flaubert. En *La bolsa...*, el pesquisa es un médico, intrigado por la coincidencia de dos esqueletos a los que le falta la misma costilla; en *La casa...*, en tanto, se produce un original desplazamiento: todo lleva a creer que el protagonista, Luis Fernández y Obes, rico terrateniente y propietario inmobiliario porteño, que regresa de un largo viaje por el mundo, ha de ser el investigador. En realidad, se transforma en un personaje secundario cuando el enigma se define y los anónimos Comisario y el Oficial X se lanzan en la prosecución del criminal.

Los pesquisantes de Holmberg se "mueven", circulan por la ciudad, la revelan. Permiten, pues, el descubrimiento de Buenos Aires, por el singular carácter de "Paseante" del investigador: para que la ficción policial exista, es necesario que el detective lleve adelante su investigación en la gran urbe, lo que lo lleva a recorrer

diferentes barrios, a entrar en contacto con representantes de las más variadas clases, a mostrar los modos de habla y de funcionamiento de la sociedad, a hacer explícito el funcionamiento de la justicia, de la prensa, del transporte.⁴ Al desarrollar la potencialidad del carácter "Paseante" y aplicándola a Buenos Aires, Holmberg inicia la "nacionalización" del policial, a través de la unificación del mundo de la justicia con el mundo criminal, lo que permite desde entonces definir una cierta tipificación de los personajes en el ejercicio de roles prefijados. Esto se acentúa con los "llamados" al lector, lo que aparece como una necesidad virtual por parte del autor de fundar una tradición, es decir de echar los cimientos de un género.

No es éste el único rasgo del pesquisa. Todos tienen ciertamente un "don" singular para su profesión, lo que acentúa su carácter de Superhombre. Así L'Archiduc (protagonista de las novelas de Waleis) parece asumir un comportamiento "demoníaco" (algún personaje lo compara con Mefistófeles) o el "Oficial X" le recuerda al comisario que "Usted me ha dicho (...) que un buen pesquisante debe fundar sus averiguaciones no sólo en hechos, sino en simples conjeturas, y hasta en presentimientos" (p. 339). A la manera del don Isidro Parodi descrito por Umberto Eco⁵, este oficial trabaja por abducción, es decir que se vale de conjeturas para "leer" la realidad, en este caso, la posibilidad de que un loro caído en sus manos "sepa" algo sobre el crimen.

La relación estaturia de los pesquisantes varia: privada en *La bolsa...*, oficial en *La casa...*, se funda sobre todo en una contradicción que pasa por la consideración de la justicia (tema que ya había preocupado a Waleis). En la aventura del *serial killer*, se insinúa una crítica al sistema judicial basada en el carácter de maquinaria anónima e inhumana en el tratamiento de los diferentes casos:

"Adivinada desde el primer momento ¿cómo iba á (sic) permitir que la justicia ordinaria tendiera su mano severa é (sic) implacable sobre los actos de una mujer de belleza irresistible, de una pobre enferma, de una infeliz neurótica, que impulsaron á la venganza los extravíos de un amor impaciente?" (Holmberg, 1896: 113).

La crítica está atenuada, por supuesto, por la idealización de la que es objeto la figura del juez y que conduce al pesquisa de *La bolsa...* a proclamar su "esperanza (en la justicia) (que) se funda en el concepto elevadísimo que tengo del criterio de los jueces en cuyas manos me coloque la ley" (Holmberg, 1896: 112). Esto no impide,

por supuesto, que tanto en *La huella...* como en *La bolsa...*, asistamos a una pormenorizada y hasta admirada descripción de todos los procedimientos del aparato judicial, que pone en marcha el arsenal de sus pesados mecanismos en aras de la verdad: comisario, oficial, agentes, médicos, diferentes jueces, todos contribuyen en el combate contra el mal. La única mancha de la institución policial es en *La casa...* la presencia en sus filas del agente 539, un cómplice del asesinato del suizo Nicolás Leponti (pero todo es relativo, como vamos a ver más adelante).

En las dos *nouvelles* no existe, tampoco, ningún tipo de competencia entre los pesquisantes y la policía para develar el enigma. Por el contrario, Luis Fernández y Obes colabora con el comisario y da un paso atrás para dejarle el protagonismo de la investigación y por ende de la narración. En *La bolsa...*, mientras tanto, aparece otro pesquisa, pero se trata del doctor Pineal, quien interesado por el misterio realiza algunos trámites y de alguna manera instala el concepto de competencia, que se limita, por su propia naturaleza, a un carácter meramente funcional y que sirve para valorizar la capacidad deductiva del médico protagonista. En suma, se revigoriza el carácter de Superhombre, que debe cumplir una misión -restituir la verdad- más por pura y propia convicción que por imposición de alguna autoridad superior, en el marco de una armonía social ante la cual los hombres han de mostrarse vigilantes, porque reside sobre bases que la pasión y la fragilidad humana pueden volver vulnerables.

El papel del Superhéroe se ve también realzado por la presencia de un "ayudante", demasiado inteligente como para alcanzar el estatus narrativo de "confidente", el frenólogo Manuel de Oliveira César (*La bolsa...*). En el otro relato, la noción de confidente se confunde en un juego de espejos, en el que el Oficial X aparece en un primer momento como tal y como discípulo, hasta que toma la iniciativa y se transforma, por momentos, en investigador. Esta ambigüedad en cuanto al estatus de los personajes comparados con el modelo se manifiesta al final, cuando en lugar de la teatral escena consagratória en la que el investigador revela el misterio y recibe todas las loas, se observa que el éxito es el resultado de una acción colectiva (inclusive el interrogatorio para obtener la confesión del culpable es realizada por un anónimo juez) (Holmberg, 1896: 112).

La ausencia de confidente se repercute sobre todo a nivel narrativo, puesto que, en su ausencia, desaparece también un narrador posible. Se mantienen sin embargo otras características del relato de enigma, tales como el uso del diálogo (los

interrogatorios) y del diálogo-monólogo final (revelación por el detective del misterio) en *La bolsa...*

Más allá de las dudas y de los cuestionamientos de los que pueda ser objeto el aparato judicial, el investigador de la narrativa de Holmberg es un representante orgánico del sistema. El Bien está incuestionablemente de un solo lado; la razón la tiene el Estado por ser el detentor de la verdad. El Mal, mientras tanto, ocupa una franja nítida y segura.

El delito cometido es el que interpela con mayor vigor el cimiento de la sociedad: el crimen. El policial argentino hace del asesinato su principal arma para atestiguar acerca de la magnitud del desarreglo social. El agente del Mal, el delincuente, se yergue como un poderoso enemigo opuesto al Superhéroe, el investigador positivista, y pese a la diferencia ambiental entre Waleis y Holmberg, ambos coinciden en la determinación de algunos rasgos, empezando con la identidad del culpable.

¿Quién es el delincuente? ¿Quién puede estar interesado en desarmar el orden vigente? Para los hombres del 80, el "otro", es decir el que no forma parte de la élite, el excluido: el pueblo, el gaucho que se hace compadre en el traslado a la ciudad, la mujer.⁶

En *La bolsa...*, el inesperado asesino, Antonio Lapas, oculta tras el folletinesco disfraz masculino, a una mujer despechada, que mata por venganza a los hombres a quienes seduce con sus sombríos artilugios. La mujer también "delinque" en las novelas de Waleis. El tratamiento del personaje femenino de Antonio Lapas no es muy diferente. Por un lado, el recurso al disfraz nos retrotrae a los procedimientos folletinescos, por el otro, el hecho de que se trate del primer y temprano asesino serial del policial en castellano representa un anticipo real. El pesquiça desenmascara al culpable en el sentido literal de la palabra: al descubrir su identidad, Antonio Lapas debe quitarse el disfraz y presentarse ante el médico tal como es ("Yo quiero hablar con la mujer, no quiero hablar con el máscara", p. 92). La motivación de Clara T. (verdadero nombre de la asesina) es el despecho amoroso y su comportamiento traumático ("un vértigo, un ensañamiento, una neurosis") no deja de suscitar en el lector una evocación de Jack el Destripador. Como todo asesino serial que se respete, Clara procede a firmar su crimen, amputando la cuarta costilla izquierda y entregando el esqueleto de sus víctimas a estudiantes de medicina (es decir a camaradas de sus víctimas). Resulta difícil no ver en este gesto un símbolo de la castración. Sobre todo cuando sabemos que la novela naturalista argentina, como la europea (*Le ventre de Paris* de Zola, *La Regenta*

de Clarín), hace del sexo y de la sexualidad un componente central de su poética. No es casual tampoco que la descripción del encuentro entre el pesquisante y el criminal esté envuelto en una extrema sensualidad, donde abundan el "roce de sedas", los comentarios del narrador-protagonista acerca de la belleza de su interlocutora, los comportamientos ambiguos:

"- "Una inteligencia como la suya," -la dije,- "no puede pasar inadvertida la impresión que me ha causado al verla como deseaba, y debe creer que mis sentimientos me imponen la convicción de que, poseedora de una belleza semejante, no puede ser criminal.

"Mientras le decía esto, me palpé la cuarta costilla, y ella se llevó la mano á la cabeza para arreglarse alguna nada del tocado, que le hacía cosquillas en la nuca, y que disimulaba la falta de la cabellera." (Holmberg, 1896: 93).

La culpabilidad del "otro", su carácter de peligro público, se confirma en *La casa...* en la identidad de los dos criminales, un carrero y su cómplice, un agente de policía, de origen campesino, de la región de Tandil. El "otro" es aquí el "petit peuple", el incipiente proletariado o lumpen proletariado. La filiación es notoria, a tal punto que se materializa en el lenguaje: los delincuentes, a diferencia de la policía y del rico protagonista don Luis, que manejan el "usted" y el "tú" con elegancia, pasan a utilizar rápidamente el "vos", a aplicar el apócope de la preposición "para", a hacer desaparecer ciertas letras (la "d" de la contracción "del"). A diferencia de la mujer o del idealizado noble en desgracia, resabios del folletín, el delincuente de baja extracción social se halla embebido en el positivismo más cerrado y racista. El "otro" habla distinto, piensa distinto, y su aspecto exterior lleva las marcas del estigma original.

El aporte de Holmberg no se detiene aquí. Al confrontar en Buenos Aires el universo de la justicia (con sus personajes y con su burocracia) con el universo del crimen (el de los bajos fondos o el de la mujer) procede a una lectura catalizada de la sociedad y del productor del discurso (el productor del sentido) de finales del siglo XIX. La identidad nacional parece amenazada por el aluvión emigrante (la víctima de *La casa endiablada* es, no lo olvidemos, un emigrante, pero rubio y de origen suizo...), el Estado corre peligro, la ciudad es el espacio de todas las amenazas y el campo va a adquirir entonces un carácter idílico de refugio identitario y protector de los auténticos valores nacionales. La obra policial de Holmberg se inscribe en la coherencia de la literatura ochentista, y en esa original afinidad se manifiesta la particularidad del policial

argentino: una literatura elitista que a la vez que ofrece un retrato de la sociedad de fines de siglo, se retrata a sí misma.

BIBLIOGRAFIA

José María Díaz Borque. *Literatura y cultura de masas*. Madrid, Al-Borak Editor, 1972.

Jacques Dubois. *Le roman policier ou la modernité*. Paris, Nathan, 1992.

Umberto Eco. *De superman au surhomme*. Paris, Grasset, 1993 (1° ed. 1978).

Eduardo L. Holmberg. *Cuentos fantásticos*. Ed. Antonio Pagés Larraya. Bs. As., Hachette, 1957.

_____. *La bolsa de huesos*. Bs. As., Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1896.

Néstor Ponce. *Literatura y paraliteratura: la narrativa policial hispanoamericana*. Palaiseau, Ecole Polytechnique, 1996.

_____. "Giardinelli à la croisée des genres" (in: GIARDINELLI Mempo. *Lune chaude*. Paris, Alfil, 1994; pp. 7-11).

_____. "Le récit policier en Amérique-Latine" (in: DE LEON Olver ed. *Anthologie de la nouvelle noire et policière latino-américaine*. Nantes, L'Atalante, 1993; pp. 11-30).

Raúl Waleis. *La huella del crimen*. Bs. As., Imprenta y Librerías de Mayo, 1877.

_____. *Clemencia*. Bs. As., Imprenta y Librerías de Mayo, 1877.

¹ "He consignado esto porque envuelve para mí el mayor elogio: ¡insistir con enfado el Jefe de la Oficina de pesquisas de la Policía de Buenos Aires en llevar á (sic) la cárcel un fantasma de novela! Nunca soñé un éxito semejante."

² Ello explica, en parte, su inclinación por las especies fantásticas y policiales que vertebran sus escritos de ficción, salpimentados siempre con informaciones de vulgarización científica. En 1878 apuntaba: "¿Quién no conoce a Julio Verne? He oído su nombre en los dos ángulos opuestos de la República, hasta en las chozas de los pobres..."

³ En el prólogo ya citado, Pagés Larraya señala que es la primera vez que tal técnica fue empleada para desentrañar un delito en la literatura policial.

⁴ Otra tendencia se perfila en el mismo periodo que nos ocupa: la que restringe la ficción hasta transformarla en un juego mecanicista y que minimaliza el registro espacial, concentrándolo en espacios cerrados.

⁵ "La différence avec les romans classiques de détection, c'est que lorsqu'on relit ceux-ci après coup, on se dit: "Bon sang, mais c'est bien sûr, comment ai-je fait pour ne pas avoir noté ce détail?" Avec les problèmes de don Isidro, on relit et on se demande, effaré: "Pourquoi aurai-je dû noter ce détail plutôt qu'un autre? Pourquoi don Isidro s'est-il arrêté sur cet événement ou cette information et a-t-il négligé les autres?" (Eco, 1993: 176-177).

⁶ Sólo falta el inmigrante (presente en Cambaceres o en Martel), pero para ello habrá que esperar los años 30 y otra lectura de las relaciones sociales, con el nacionalismo católico del padre Castellani. Del mismo modo, la reformulación de la figura del gaucho y su transformación en mito identitario, sólo se produjo a partir de comienzos del siglo XX con Leopoldo

Lugones.

La novela policial y la narrativa chilena de los noventa: Una conversación con Roberto Ampuero

Guillermo García-Corales
Baylor University (Waco, Texas)

Roberto Ampuero (Chile, 1953) se destaca en el grupo de la llamada nueva narrativa chilena que adquiere significativa resonancia a partir de los años noventa. Entre sus textos narrativos se cuenta *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* (1993), la novela policial más galardonada y leída en Chile. Este texto logró el auspicioso respaldo del Premio de Novela otorgado en 1993 por "Revista de Libros" de *El Mercurio* al ser elegido entre más de doscientas obras por un jurado en que participaron los escritores José Donoso y Jorge Edwards. Por esta novela, en 1994, Ampuero también recibió el Premio Nacional, Mención Literatura, otorgado por el Círculo de Críticos de la ciudad porteña de Valparaíso de Chile. Sus siguientes novelas, *Boleros en La Habana* (1995) y *El alemán de Atacama* (1996) reafirman la relevancia y la buena estrella con que Ampuero se instala en el escenario de la literatura chilena. En los primeros meses de 1997, *Quien mató a Cristian Kustermann* entró en su sexta edición, *Boleros en la Habana* está en la cuarta y *El alemán de Atacama* en la tercera, y se encuentra desde su lanzamiento (noviembre de 1996) entre las novelas más vendidas del país. La proyección internacional de Ampuero también comienza a mostrar signos promisorios provenientes del éxito de los lanzamientos y la crítica de sus textos narrativos en Latinoamérica y Europa.

Guillermo García-Corales: Eres conocido especialmente por tus novelas político-policiales publicadas durante los años noventa, ¿cómo surge el escritor de este tipo de literatura?

Roberto Ampuero: Antes de publicar novelas me dediqué a escribir unos cuentos que primero se publicaron en distintas revistas alemanas y luego en 1984 aparecieron como libro con el título *El cangurú de Bernau*, versión en alemán que nunca ha aparecido en español. Esos cuentos no tienen ninguna relación con la novela policial o negra; son más bien cuentos con ciertos elementos de realismo mágico que transcurren en el Norte de Chile, específicamente en el desierto de Atacama. En 1986 publiqué de nuevo en Alemania una novela para jóvenes de 12 o 13 años que también toma lugar en Chile, en la ciudad de Valparaíso durante la época del régimen militar. Se trata de unos niños que tienen un club y encuentran a un herido que

resulta ser un perseguido político a quien ellos ayudan. A la par de estos inicios literarios, durante 1982 y 1991 en Bonn, estuve dedicado en forma muy intensa al periodismo: como moderador del programa de televisión "Europa Semanal", como director de una revista llamada *Desarrollo y Cooperación*, editada por la Fundación Alemana para el Desarrollo Internacional y como corresponsal de IPS, una agencia italiana en Bonn. Esos años fueron muy intensos en términos de trabajo y no me dejaron escribir mucha ficción. Pero no me preocupaba demasiado porque sentía que me estaba alimentando muy bien con temática, personajes y circunstancias que después las podría elaborar al escribir novelas.

GG: ¿En qué circunstancias se llevó a cabo tu preparación para ejercer ese tipo de periodismo?

RA: Lo que pasa es que soy licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas y en Alemania no es necesario estudiar periodismo para ejercer esta carrera. En realidad hay una escuela en Hamburgo donde uno se puede formar como periodista, pero en Alemania el potencial periodista generalmente se prepara en cualquier disciplina y después hace su práctica periodística en un diario u otro medio tratando temas relacionados con su formación académica previa. Si, por ejemplo, la persona estudió leyes se dedicará a asuntos legales. Yo me dediqué a las relaciones Norte-Sur, sobre todo entre Latinoamérica y Europa.

GG: Y después de la creación de tus primeros textos narrativos, ¿cómo mantuviste el contacto con la literatura de ficción a pesar de estas ocupaciones periodísticas?

RA: En Alemania comencé a leer por curiosidad algunas novelas de tipo policial de autores no muy conocidos porque me interesaba estudiar un poco la estructura interna de ellas. Todo esto surgió a raíz de que había leído una entrevista a Gabriel García Márquez donde éste decía que acababa de leer la novela mejor montada en términos técnicos que conocía, refiriéndose a *El chacal* de Frederic Forsyth; una novela que no entra en el canon de la universidad. Entonces para mí fue bastante raro que uno de los grandes escritores de la literatura latinoamericana y mundial destacara este libro. Con ese antecedente me decidí a leer sin prejuicios este tipo de literatura. Luego, cuando volví a Chile en 1992, de pronto me di cuenta que quería expresar lo que yo estaba encontrando en mis lecturas y en mis experiencias anteriores a través de una estructura que tuviera elementos de novela policial (porque lo mío son novelas que tienen elementos de novela policial pero no se ajustan cien por ciento a ella). Así salió la

novela *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* La escribí muy rápido, en tres o cuatro meses.

GG: Además de esa lectura de novelas policiales y tu formación académica formal, ¿participaste posteriormente en los típicos talleres literarios en que se han formado varios de los escritores de tu generación?

RA: No, en ese sentido debo decir que yo soy bastante atípico; por el hecho de que estuve dedicado al periodismo fuera de Chile nunca pertenezco a ningún taller literario. Es más, mi contacto con los escritores chilenos de la generación del 50, como José Donoso y Jorge Edwards, fue de carácter indirecto a través del manuscrito de *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* porque ellos, junto a la periodista Ana María Larraín, eran miembros del jurado que le dio a esta obra el Premio de la "Revista de Libros" de *El Mercurio*. Esa fue mi primera conexión oficial con los escritores chilenos. Mi desarrollo literario se produjo en Cuba y en Europa, desvinculado de los que serían los escritores chilenos más destacados. En este sentido digo que mi formación es bastante atípica. No me integré como otra gente que se formó bajo el alero de escritores consagrados. Por motivos no estrictamente literarios, mientras estaba en Alemania me encontré un par de veces con Antonio Skármeta y Carlos Cerda que vivían en Berlín.

GG: ¿Cuáles serían para ti los aspectos positivos y negativos de esa desvinculación?

RA: Yo diría que mi desvinculación presentaba, como las monedas, dos caras. Una era el tener cierta ignorancia con respecto al quehacer literario nacional; pese a los medios de comunicación, la distancia siempre se impone y múltiples actividades te alejan de lo que es la literatura de tu país de origen. Había entonces un desconocimiento relativo del desarrollo de la literatura en ese momento, de lo que eran los nuevos autores que aquí en Chile se reunían y actuaban con éxito durante fines de los 80 y principios de los 90. Pero la otra cara, la positiva, era que ese desconocimiento me llevó a tener que expresarme de una forma que implicaba tener pocos amarres o vínculos con determinadas corrientes literarias chilenas o formas de escribir del momento. Donoso y Edwards decían que cuando leyeron el manuscrito de *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* estuvieron en la duda en cuanto a si el autor era un chileno o no, pues el texto no estaba escrito dentro de lo que hacían los escritores de mi generación en ese momento en cuanto a estilo. Me refiero a este lenguaje muy periodístico que está marcado

por mi trabajo en una agencia de prensa y por mi vida en Alemania; un lenguaje periodístico muy escueto, de diálogos muy breves. En términos de tema y género, este texto es también una novedad porque en este último aspecto la novela policial en Chile nunca había tenido una tradición en términos de recepción masiva. Ha habido algunos escritores chilenos que han intentado hacer una novela policial, pero no han tenido una recepción masiva como lo sucedido con *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* que va por su quinta o sexta edición, o con *Boleros en la Habana* que va en su tercera edición. Y lo otro un tanto novedoso eran esas posibilidades de la experiencia itinerante de los personajes, quienes empiezan a desplazarse por Chile, llegando a Alemania y Cuba y, como sucede en *Boleros en La Habana*, Estados Unidos. En suma veo mi desvinculación inicial más como una ventaja porque me permitió avanzar sin ningún tipo de preocupaciones excesivas de lo que se estaba haciendo en ese momento en Chile.

GG: Podrías agregar algo más sobre esa excelente recepción de *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* por parte de la crítica y el público.

RA: Lo más importante, como decía, es que la novela policial en Chile no tenía aceptación masiva. Por el contrario, se trataba de algunos experimentos o algunos intentos de hacer algo, pero no había respuesta por parte de los lectores. Y esta novela abre un espacio para la literatura de este tipo en Chile. Ahora, la gente está con un horizonte más amplio en términos de la novela policial chilena. Después de esta novela han aparecido escritores jóvenes que incursionan en la novela policial: Mauricio Electorat con *El paraíso tres veces al día* y Alberto Fuguet con *Tinta roja*. Hay otra novela policial de un escritor que también fue corresponsal de la agencia IPS, Pablo Azócar, que también aparecerá en algunos meses y que utiliza el mecanismo del desplazamiento de un detective chileno que viaja a España y de allí parte a otros lugares.

GG: ¿No te parece que se puede hablar de una brecha o tradición creativa en cuanto a la novela policial chilena al considerar el caso de Ramón Díaz Eterovic?

RA: A eso iba. Ramón Díaz Eterovic es varios años anterior a mí con sus novelas *La ciudad está triste*, *Solo en la oscuridad* y *Nadie sabe más que los muertos*, por ejemplo. Son novelas que el hizo con este detective Heredia que a mí me gusta mucho. Sin embargo, ateniéndonos a los datos estrictamente cuantitativos, ese tipo de novela nunca generó una reacción masiva como la

que han generado mis historias protagonizadas por el detective privado llamado Cayetano Brulé. Las causas no las sé, habría que investigar muy bien. Además estas cosas se van modificando, que Heredia no haya alcanzado difusión masiva no significa que eso va a permanecer así, o que si Cayetano Brulé tiene hoy una difusión bastante aceptable no significa que siempre vaya a ser de este modo. Pero lo relevante es que de pronto se abrió un amplio espacio para este tipo de narrativa.

GG: ¿Qué características de Cayetano Brulé permiten abrir o ampliar ese espacio para la novela policial chilena?

RA: Creo que lo importante de esto es que Cayetano Brulé gana terreno en el centro de la crítica y la recepción de la literatura chilena por lo siguiente. Lo único que no podía tener una novela policial chilena era un detective a lo James Bond. Tenía que ser un detective como somos ahora nosotros en Chile o en América Latina. Cayetano Brulé es un cubano cincuentón, gordo, pelado, desordenado, estafalario y simpático que vive en un sector popular de Valparaíso a costa de café y cigarrillos. Perteneció al ejército norteamericano y se considera chileno aunque mantiene una nostalgia por su patria. En lugar de mucho conocimiento, tiene sentido común, trabaja por olfato; todavía no sabe nada de karate y no utiliza bien su arma, pero es un tipo de mucho corazón que quiere investigar y lograr las cosas. Este personaje, al tener esas características, podría ser encarnado por cualquiera de nosotros; dicho de otro modo, muchos nos podemos ver reflejados en ese personaje. Si uno observa bien el caso de *¿Quién mató a Cristián Kustermann?*, de *Boleros en La Habana* y de mi tercera novela, *El alemán de Atacama*, se da cuenta que cualquiera de nosotros, sin ninguna formación policial, podría haber llegado a las mismas conclusiones y haber pasado más o menos por las mismas peripecias que han ocupado a Cayetano Brulé. No se está, por lo tanto, ofreciendo un personaje irreal. Cervantes afirmaba que lo importante al escribir ficción es la imitación y no hay que recurrir a lo inusual porque lo inusual es poco creíble para la gente; en la medida que uno escribe sobre cosas, acontecimientos o personajes usuales eso es creíble, convincente. Me interesa el lenguaje de una novela que se deje leer sola, como decía José Donoso. Es muy importante que los personajes que uno va a presentar sean verídicos, convincentes, que la gente los pueda imaginar, que pueda sufrir un poco y sentir simpatía por ellos. Busco que las atmósferas o ambientaciones sean reales, mensurables, como la realidad de cualquier reportaje o testimonio que conformen la

base dentro de la cual se muevan estos personajes de ficción. Tanto es así que descubro en las conversaciones con mis lectores que no están seguros si Cayetano Brulé existe o no.

GG: Además de estas conexiones de empatía entre personaje y lector, ¿puedes elaborar algo sobre las condiciones socio-políticas que ayudan a que el lector se sienta atraído e interpretado por tu protagonista?

RA: Por ese lado hay una crítica en la línea de que Cayetano Brulé iba viendo las cosas de acuerdo a su circunstancia y la narración nunca intentaba imponerle determinadas visiones al lector, sino que más bien le entregaba una realidad y a partir de ella el lector mismo podía sacar sus conclusiones en términos políticos y sociales. Así estas novelas no intentan vender una interpretación ya tejida por todas partes. Creo que esto es muy importante en un país como Chile en estos momentos porque la gente está saturada de interpretaciones que vienen fabricadas ya sea de la izquierda, del centro o de la derecha. La gente no quiere recetas pues lo que desea es poder decidir por ella y ver las cosas para sacar conclusiones. Esta actitud está también vinculada con la desconfianza que hay hacia los políticos de cualquier color. Por otro lado en Chile estamos viviendo hace algunos años una especie de euforia y de autocomplacencia que llama mucho la atención en especial si se ha estado afuera y se retorna abruptamente. En términos macroeconómicos el país tiene motivos para sentirse orgulloso, pero creo que hay una tendencia eufórica hacia el nacionalismo exacerbado y nos está faltando un poco de modestia en muchos aspectos. La información que recibimos es demasiado apologética en términos de lo que es la economía chilena, lo que es el país y su desarrollo, y ahí nos falta una dosis de modestia y realismo. Entonces un detective extranjero que se siente chileno (con su corazón partido en dos) tiene la posibilidad de apuntar mejor a estos aspectos negativos del país, y eso lo hace, por ejemplo, a través de observaciones humorísticas que me permiten enfrentar en forma crítica el alma nacional. Además eso me permite vincular dos extremos que constituyen América Latina y que yo también los llevo dentro como todo latinoamericano. En nuestro país hay una temperatura, una naturaleza y un carácter muy diferentes a la temperatura, naturaleza y el carácter que tiene la gente del Caribe. Por ser cubano y por su experiencia en Chile, Cayetano Brulé integra estas dos experiencias y sensibilidades latinoamericanas. Esa alma de la sensualidad plena que existe en el Caribe con esta alma que es más severa, más fría, que es el

alma chilena determinada por el clima, por ese cielo que por muchas semanas parece cerrado, nublado. Muy distinta es la experiencia de alguien que vive en el Caribe, donde las lluvias son distintas, donde hay esas grandes tormentas eléctricas, donde hay una mezcla de razas que va desde la europea a la africana, cosa que en Chile no tenemos. Bueno, todos son elementos enriquecedores del alma latinoamericana que se dan en Cayetano Brulé. Este detective privado puede entender a Chile pese a ser caribeño porque tiene años en este país y nos conoce. Al mismo tiempo puede ir al Caribe y ser feliz en el calor, en la humedad, en la improvisación absoluta porque es de esa zona. Cayetano Brulé recoge un poco esas características.

GG: ¿Qué aspectos de la crítica especializada con respecto a *¿Quién mató a Cristián Kustermann?* consideras más relevantes?

RA: He leído muchas críticas, quizás las que más me han sorprendido son las provenientes de críticos extranjeros y en especial de publicaciones en alemán. Algunas de las cosas que destacan estas críticas son parecidas a las que decía acá José Donoso que comentamos. A Heberto Padilla, por ejemplo, le parecían muy interesantes dos elementos. Por un lado la capacidad que tenía esta novela para presentar los asuntos primordiales de lo que son la realidad y los temas actuales en Chile, Cuba y Alemania. Por otro lado, se sentía muy a gusto con esta novela por ser él un enemigo de todo barroco. Aplaudía mucho que alguien en Chile optara por un estilo absolutamente escueto al servicio de la historia que se narraba como elemento central. Cuando uno examina un relato, es muy difícil, en aras de la brevedad y la exactitud, renunciar a una serie de recursos que pudiera utilizar. Pero eso es una opción personal que me interesa porque para mí lo central es que no haya elementos que estorben la presentación de la ficción.

GG: ¿Cumple *Boleros en La Habana* con esta estrategia narrativa?

RA: No, porque allí me falló la disciplina. En algunos pasajes de *Boleros en La Habana* me dejé llevar por un lenguaje más florido que me abrió espacios distintos para describir ambientes y personajes de La Habana. Curiosamente algunas personas me decían que en ciertos pasajes de esa novela aparecían descripciones muy literarias que les gustaban mucho y a mí me gustaban menos porque estaba intentando avanzar en el camino inverso. Si llueve, para mí lo ideal sería decir llueve, aunque sé que hay otras formas maravillosas de decir que está lloviendo.

Boleros en La Habana me alejó un poquito en la dirección contraria quizás por un exceso de entusiasmo, en unas páginas me dejé entusiasmar por el mismo desarrollo de la trama y no mantuve la postura fría del periodista. Después no tuve la valentía para decir “esto lo voy a tachar aunque suene inspirador”. Creo que con mi última novela, *El alemán de Atacama*, intento volver a la disciplina de eliminar lo superfluo al punto de que si se saca una palabra se pierde el sentido.

GG: Si mantienes a Cayetano Brulé como protagonista, ¿observas algún desarrollo o cambio de éste entre una novela y otra?

RA: Sí, hay cambios, aunque se mantienen ciertas características básicas. Cuando salen las novelas de Cayetano Brulé yo recibo muchas cartas y llamadas telefónicas en que me dicen cosas como “a mí me gusta mucho su novela, pero no resisto como sufre ese pobre tipo, que le den tantas palizas, ¿por qué no hace que tenga un cliente que le pague bien?” Otras personas de la construcción me han dicho cosas como “es común que a nosotros, los pobres, nos vaya mal, pero ¿cómo es posible que este tipo que trabaja con gente de dinero no se quede con nada?” En el caso de *Boleros en La Habana* este detective se convierte en un personaje más tropical, más cubano en su expresión, en su forma de ver las cosas y disfrutar la vida. A su vez resulta ser más crítico en especial con respecto al clima de Chile y algunos aspectos de sus relaciones personales. Pero eso está marcado por el hecho de que el hombre vuelve para estar un tiempo en La Habana y eso gatilla una nostalgia por la historia, la gente y el alma de Cuba, aunque no así por el sistema cubano. Cayetano Brulé sigue siendo un tipo escéptico en términos políticos, tiene su dosis de incertidumbre y desencanto pues se da cuenta de lo que pasa en Cuba, se encuentra, por ejemplo, con un político que está metido en la corrupción.

GG: ¿Qué dificultades has enfrentado en la mantención de una saga con respecto a tu detective privado?

RA: Esto de desarrollar una saga es muy difícil. Cuando tú desarrollas una novela con un personaje y éste termina con la novela, puedes recargarlo al máximo con elementos descriptivos de tal forma que sea una figura palpable para el lector. Si hay una segunda o tercera novela con ese mismo personaje, uno se ve obligado a plantearse con fuerza la pregunta acerca de la audiencia: ¿para quién escribo? En mi caso tengo que pensar entonces en el lector que no ha leído o no va a leer otras novelas de Cayetano Brulé y también en el tipo que es lector de estas

novelas y recurre a ellas de nuevo. Por lo tanto, el problema es cómo describir a este personaje y cómo mantener sus características propias por medio de esas descripciones. Con mayor razón uno se plantea estos problemas en una tercera novela porque si tienes que describir a un personaje del cual ya se ha dicho lo esencial, en la próxima descripción puedes repetirlo fácilmente. Entonces te repites o das por sentado que el lector ya maneja eso. Con la primera opción puedes hacer algo redundante, con lo cual obviamente se empobrece el texto.

GG: Y con respecto a las variaciones o nuevos problemas, ¿qué puede decir de tu tercera novela policial?

RA: Esa novela se trata de una periodista alemana que hace una investigación en el norte de Chile, San Pedro de Atacama y le encarga al detective privado que investigue, pero ella quiere estar más o menos cerca para escribir al final un reportaje interesante. Allí comienza esta investigación que lleva a Cayetano Brulé a San Pedro de Atacama, un pueblo ubicado en pleno desierto. Lo interesante y difícil en términos técnicos es que la novela policial es tradicionalmente urbana y de gran ritmo. Con esta variación de llevar una novela policial a San Pedro de Atacama, con sus 900 habitantes y una calma inmensa, el problema que te golpea cada capítulo es cómo hacer andar y fluir la acción. Es necesario ir viendo cómo manejas eso para que las cuestiones concluyan con una buena coincidencia entre ritmo y desarrollo.

GG: Aunque--como decías-- te has insertado en el mundo literario de una manera atípica, se te ubica como uno de los líderes del grupo de la llamada nueva narrativa chilena.

RA: Una cosa general primero es que este grupo de la nueva narrativa, la generación NN, o del 80, lo que tiene de común es su heterogeneidad. Se podría decir, por ejemplo, que Alberto Fuguet, Sergio Gómez y Pablo Azócar están desarrollando una temática de corte juvenil cuyo escenario es de Providencia para arriba, es decir, una zona de altos recursos, con personajes que en términos generacionales y no sociales tienen una actitud de rebeldía hacia el orden establecido. En el grupo de autoras, Marcela Serrano, Ana María del Río, Pía Barros, Diamela Eltit, entre otras. Surge preponderantemente una temática donde las percepciones de la mujer como protagonista de la sociedad se ubica en el centro, en contraste con la gran parte de nuestra literatura que se ha desarrollado desde la perspectiva del hombre, con lo cual la mujer aparecía como un ser otro descrito desde la perspectiva del yo masculino. El grupo de la nueva

narrativa trae una literatura escrita por mujeres que tiene una sensibilidad distinta sobre todo en términos de la relación con lo que es la historia personal y de la familia. En las novelas de mujeres hay siempre una sucesión que me imagino está determinada por la conciencia de que a partir de ellas se sigue reproduciendo el género humano. En términos generales hay mucha amplitud, no se puede encajonar la nueva narrativa en un par de tendencias. Sus integrantes tienen entre 35 y 45 años y en su mayor parte comenzaron a publicar prácticamente con el advenimiento de la democracia en Chile, es decir a principios de los noventa. A la vez comienzan a publicar en un momento en que el público chileno está interesado en saber qué hacen los escritores nacionales. Creo que nunca antes en la historia de Chile los escritores chilenos habían sido tan leídos como ahora. No es extraño encontrar a estos autores en los primeros lugares de los rankings de venta. Entre estos elementos relacionados con la heterogeneidad del grupo y el momento auspicioso va tomando forma mi literatura por el lado de la novela político-policial y también la novela del mismo género de Ramón Díaz Eterovic. Ambas aportan otras voces o ángulos que confirman y enriquecen los elementos señalados.

GG: En cuanto a tus planes actuales, ¿buscarás consolidar las vertientes creativas que has trazado?

RA: Claro, para estos años me he propuesto entregar un pequeño aporte dentro del género de corte político-policial en el sentido de dejar por lo menos un par de historias que trasciendan mucho más allá de la mera investigación, de las huellas dactilares y de las conclusiones; espero que vayan hacia un espacio social del Chile de hoy y Latinoamérica y entreguen un personaje perdurable que para mi alegría y de mucha gente ya existe y se consolida. Es decir me gustaría mucho seguir desarrollando las historias de Cayetano Brulé (aunque también siento atracción por otro tipo de novela). Sería feliz si en el futuro, al escarbar en lo que fue la literatura de la década del noventa, la gente tomara en cuenta a Cayetano Brulé como un personaje e hito importante en esa literatura. Porque al final hay que decirlo muy claro, una cosa es la dinámica interna de uno que tiende a la escritura sin cálculo de ningún tipo y la otra es la necesidad de tener una audiencia tanto nacional como internacional que complete la alegría de escribir. Eso significa que en algún momento estás sintonizado con la sensibilidad y las preocupaciones de mucha gente, porque en el fondo la literatura

es comunicación, es un intento para convencer a otros de que el mundo que tú desarrollas existe o tiene validez.

**Activités effectuées dans le cadre de la convention signée entre
l'Université d'Angers et la Universidad Nacional de La Plata**

Année 1996

Janvier

Séminaire du Licenciado Sergio Pastormerlo (UNLP) à Angers

Mars

Deux étudiants d'Angers (LEA et Espagnol) poursuivent leurs études à La Plata pendant l'année 1996.

Octobre

Soutenance des mémoires de maîtrise (LEA et Espagnol), concernant des sujets du Río de la Plata présentés par des étudiants ayant effectué des séjours de longue durée à La Plata.

Novembre

Publication du premier numéro de *Cahiers Angers-La Plata*, recueil d'articles sur la littérature et la civilisation d'enseignants des deux universités.

Année 1997

Janvier

Séminaire du Dr. José Amícola à Angers (CAPES d'Espagnol).

Mars

Un séjour de longue durée et plusieurs séjours de courte durée d'étudiants angevins à La Plata.

Août

Le Dr. Néstor Ponce (Université d'Angers) séjourne à La Plata et participe au colloque autour de Manuel Puig.

Décembre

Publication du deuxième numéro de *Cahiers Angers-La Plata*, qui accueille désormais des articles des universitaires en provenance d'autres universités.

Année 1998

Février

Séminaire de la Licenciada Carolina Sancholuz (UNLP) à Angers (CAPES d'Espagnol).

Mars

Séjour de longue durée de deux étudiantes angevines (LEA) à La Plata.

ÍNDICE

Prólogo para la compilación hecha en la Universidad Nacional de La Plata.....	3
Roxana PÁEZ <i>Gualeguay</i> de Juan L. Ortiz.....	5
Anahí Diana MALLOL Una mirada desde la alcantarilla puede ser una visión del mundo. Los textos del grotesco lingüístico de Alejandra Pizarnik.....	23
Silvia Elena LOUSTALET y María Eugenia STRACCALI <u>La infinita presencia de la República</u> . Notas sobre Enumeración de la patria de Silvina Ocampo.....	39
Teresa BASILE Aproximaciones al "testimonio sobre la desaparición de personas" durante la dictadura y la democracia argentinas.....	45
Carolina SANCHOLUZ Del neobarroco al plato de ajiaco: una lectura sobre <i>De donde son los cantantes</i> de Severo Sarduy.....	65
Prólogo para la compilación hecha en la Université de Angers.....	79
Fernando CASANUEVA Jerónimo de Quiroga, militar y cronista. Visión de una sociedad colonial señorial. Chile en el siglo XVII.....	81
Catherine PERGOUX-BAEZA Variaciones poéticas sobre un emblema en <i>La Bandera de Chile</i> de Elvira Hernández.....	93
Myriam LEFORT La toponimia porteña en las novelas de Ernesto Sábato.....	105
Néstor PONCE <i>Holmberg</i> : de vagos, mujeres y criminales.....	117
Guillermo GARCÍA-CORALES La novela policial y la narrativa chilena de los noventa: una conversación con Roberto Ampuero.....	129
Actividades en el marco del convenio.....	141

**Achevé d'imprimer en Février 1998
à l'Atelier de Reprographie
de l'Université d'Angers**

ufr. de lettres, langues et sciences humaines
université d'**angers - francia**
facultad de humanidades y ciencias de la educación
universidad nacional de la plata - argentina