ISSN: 2014-1130 | año 2011 | n.º 1

Mitologías hoy

revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos

Mitologías hoy 1

Helena Usandizaga
(editora)

Mitologías hoy 1

DIRECCIÓN
Helena Usandizaga Lleonart, Universitat Autònoma de Barcelona

EDITORES
Chiara Bolognese, Universitat Autònoma de Barcelona
Fernanda Bustamante, Universitat Autònoma de Barcelona
Beatriz Ferrús Antón, Universitat Autònoma de Barcelona
Mauricio Zabalgoitia Herrera, Universitat Autònoma de Barcelona

COMITÉ CIENTÍFICO/ASESOR
Manuel Asensi, Universitat de València
Gordon Brotherston, University of Manchester
Teodosio Fernández, Universidad Autónoma de Madrid
Virginia Gil Amate, Universidad de Oviedo
Martin Lienhard, Universität Zürich
Mercedes López-Baralt, Universidad de Puerto Rico
Antonio Lorente, Universidad Nacional de Educación a Distancia
Juana Martínez, Universidad Complutense de Madrid
Carmen de Mora, Universidad de Sevilla
Fernando Moreno , Université de Poitiers
Julio Ortega, Brown University
Rocío Oviedo Pérez de Tudela, Universidad Complutense de Madrid
Concepción Reverte, Universidad de Cádiz
Ileana Rodríguez, The Ohio State University
José Carlos Rovira, Universidad de Alicante
William Rowe, University of London
Carmen Ruiz Barrionuevo, Universidad de Salamanca
Stefano Tedeschi, Università di Roma La Sapienza
Paco Tovar, Universitat de Lleida

CONSEJO DE REDACCIÓN
Gema Areta Marigó, Universidad de Sevilla.
Astvaldur Astvaldsson, University of Liverpool
Irma Bañuelos, Universidad de Guadalajara
Nuria Calafell, Universitat Autònoma de Barcelona
Magdalena Chocano, Fundació Universitària Rovira i Virgili
Marcin Kazmierczak, Universitat Abat Oliba
Silvana Mandolessi, Universität Heidelberg
María José Martínez Gutiérrez, Universidad del País Vasco
Jaume Peris, Universitat de València
Agustín Prado, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima
José Ignacio Úzquiza, Universidad de Extremadura.
Eva Valero, Universidad de Alicante
Marcel Velázquez, Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima

© Fotografía de la cubierta: Cecilia Hurtado
Desvanecer lo lejano. Ensayo fotográfico sobre la extinción, México, FONCA(CONACULTA, 2009.
Edición del número: Helena Usandizaga

Esta revista ha sido publicada en el marco del proyecto del Ministerio de Ciencia e Innovación del Gobierno de España, "Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana", FFI2008(00775/ FILO, y su publicación ha contado con el apoyo económico de este proyecto.

Reservados todos lo derechos
© Inventario de mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana
Universitat Autònoma de Barcelona
Facultat de Filosofia i Lletres Departamento de Filología Española Edificio B, Campus Bellaterra, 08193

http://revistes.uab.cat/web/revista/mitologiashoy
revista.mitologiashoy@uab.cat
ISSN: 2014-1130

UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

CC BY

Presentación: *Mitologías hoy 1,* p. 5

ARTÍCULOS

BOLOGNESE, Chiara
Delamanchaliteraria.blogspot.com: propuesta de un nuevo espacio para el cuento en español". Pp. 6-21

CALAFELL SALA, Núria
Hacia una poética del palimpsesto: el "extraño" caso de la literatura uruguaya seguido de un ejemplo. Pp. 22-35

FALCONÍ TRÁVEZ., Diego
Fernando Vallejo: la (re)creación de Colombia a partir de las post-identidades. Pp. 36-49

FERRÚS ANTÓN, Beatriz
De "género" dudoso: sobre la narrativa de Marosa di Giorgio. Pp. 50-59

MANDOLESSI, Silvana
Es posnacional la literatura argentina contemporánea? Apuntes para un debate. Pp. 70-79

USANDIZAGA LLEONART, Helena
Tres lecturas paródicas de la (de) / construcción de la nación. Pp. 80-95

ZALBAGOITIA HERRERA, Mauricio
¡Mexicanos, al grito de relato! De la reescritura paródica de la nación a la negación burlesca de la patria. Pp. 96-113

RESEÑAS

MANDOLESSI, SILVANA
Gatti, Gabriel, *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad.* Montevideo: Ediciones Trilce, 2008. Pp. 114-119

ESPELETA OLIVERA, MARIANA
Marquet, Antonio, *El crepúsculo de Heterolandia, Mester de Jotería . Ensayos sobre cultura de las exhuberantes tierras de la _ación Queer*.
México, D.F.: UniversidadAutónoma Metropolitana, 2006. Pp. 120-121

CC BY

CALAFELL SALA, NÚRIA

Néspolo, Jimena y Néspolo Matías (eds.). *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009. Pp. 122-123

Guerrero, Javier y Bouzaglo, Nathalie (comp.). *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

BOLOGNESE, CHIARA

Portela, Ena Lucía. *El viejo, el asesino*, *yo y otros cuentos*, Doral, FL.: Stockcero, 2009. Pp. 124- 125

ZABALGOITIA, MAURICIO

Szurmuk, Mónica y Mckee, Robert (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, D.F.: Siglo XXI, 2009. Pp. 126-129

BAÑUELOS ÁVILA, IRMA

Vivero, Cándida Elizabeth. *Visiones contemporáneas sobre el personaje femenino en la literatura mexicana.* México: Universidad de Guadalajara, 2010. Pp. 130-131

MITOLOGÍAS HOY 1

(primavera 2011)

Este primer número de *Mitologías hoy* inaugura un espacio de intercambio y exploración en la cultura y la literatura de Latinoamérica, con nuevas lecturas que buscan ser compartidas y debatidas.

Los trabajos de este número confluyen, desde diferentes lugares teóricos, en la pregunta sobre el relato latinoamericano como lugar de manifestación de las contradicciones y las rupturas de la modernidad y la postmodernidad, y como campo de ejercicio de estrategias tales como la parodia, la ironía y el pastiche que, a la vez que discuten y deconstruyen los relatos de la identidad y de la nación, buscan nuevas preguntas a partir de las que destruir/construir el sentido.

Con este primer número de *Mitologías hoy* esperamos entrar a un terreno fértil, abierto y combativo.

CC BY

Delamanchaliteraria.blogspot.com: propuesta de un nuevo espacio para el cuento en español

CHIARA BOLOGNESE

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

El idioma es el Universo traducido a ese idioma

José Antonio Ramos Sucre

Época de fronteras líquidas, de territorios globales y de planteamientos posnacionales, la actualidad propone a la literatura nuevos retos que necesariamente deben tener en cuenta el fenómeno de la globalización. Mi ensayo muestra que el cuento halla en estos nuevos espacios un ámbito muy fecundo para su desarrollo, y reflexiona acerca de la necesidad de superar las divisiones nacionales y abrirse a un nuevo territorio –el Territorio de la Mancha, el Reino de Cervantes– en el que lo que prime sea el valor literario de la creación en español. Terminado este análisis, me centro en estudiar cómo en el blog/revista online *La Mancha*, dedicado al cuento hispanoamericano y español y creado por los escritores Juan Carlos Chirinos, Juan Carlos Méndez Guédez, Nicolás Melini y Ernesto Pérez Zúñiga, se puede ver una interesante propuesta de realización de estos planteamientos.

Present times propose new spaces and new challenges to literature: globalization, summed to postnational questions, liquid frontiers and global territories are the main themes that literature has to face with. This essay shows how the short story finds in these new spaces a very rich field for its development. It reflects also on the necessity of overcoming national divisions and opening itself to a new territory –Territorio de la Mancha, Reino de Cervantes– where the most important aspect is the literary value of Spanish writing. This essay connects also to the study of a blog/electronic review focussed in to the Spanish-American and Spanish short story called *La Mancha*, created by Juan Carlos Chirinos, Juan Carlos Méndez Guédez, Nicolás Melini and

CC BY

Ernesto Pérez Zúñiga. My intention is to show how *La Mancha* can be seen as an interesting attempt of achievement of these ideas.

Palabras clave: Méndez Guédez, Chirinos, Pérez Zúñiga, Melini, cuento, internet, globalización del español.
Key words: Guédez, Chirinos, Pérez Zúñiga, Melini, short story, internet, globalization of the Spanish language.

Reino de Cervantes, *Territorio de la Mancha* así Arturo Úslar Pietri y Carlos Fuentes definieron ese espacio lingüístico en el que se movían, y se siguen moviendo, sus creaciones. Ambas denominaciones se enlazan con un lugar de España y son pronunciadas por dos escritores e intelectuales latinoamericanos, venezolano el primero, mexicano el segundo. De eso hace ya bastante tiempo, pero nada es más actual que este tema de reflexión en nuestros días. Y es este asunto lo que da el primer empuje a la revista-blog, o tal vez el blog-revista, según cómo se lo interprete[1], titulada *La Mancha*, que, desde noviembre de 2007, cada mes podemos consultar en www.delamanchaliteraria.blogspot.com, fruto del trabajo de Juan Carlos Méndez Guédez y Juan Carlos Chirinos (venezolanos), Nicolás Melini (canario) y Ernesto Pérez Zúñiga (madrileño-granadino). Se trata de un blog, tal es su dominio en la web, que aloja una revista dedicada al relato en español y a reflexiones más específicas sobre literatura y creación. Más en detalle: la revista cuenta con veintisiete números, cada uno formado por una parte de "creación", con dos o tres relatos de escritores "invitados" españoles o hispanoamericanos[2]; y un cuento de cada uno de los creadores del blog; y la sección de "reflexión", dedicada a las observaciones sobre la escritura y la literatura más en general. Cuento y consideraciones sobre éste se hallan, pues, en un mismo espacio, siendo esta contigüidad muy significativa, ya que la parte de reflexión,

[1] En mi opinión es más una revista, de hecho tiene números y no fechas de "post". Se trata de una revista a la que, además, luego los blogueros y los lectores pueden añadir sus comentarios.
[2] El hecho de alojar a otros escritores y/o críticos en su espacio contribuye a que la revista sea más rica en opiniones y propuestas.

a veces muy lírica, otras irónica o provocadora, nos da pistas para interpretar los relatos mismos.

La Mancha, ya en su título, quiere dejar clara al lector su propuesta: ser un espacio para el cuento *en* español, ya no para el cuento español, o venezolano, o chileno, mexicano y un largo etcétera, sino para el cuento que se escribe en este idioma común para muchos millones de personas: "lengua de la migración, del mestizaje, mancha lingüística en expansión", de nuevo citando a Fuentes. Y en efecto, el de habla hispana es un "universo heterogéneo pero definido", según dice Chirinos en "La frontera líquida"[3], en el que el arte, lo escrito en nuestro caso, debería de circular sin fronteras, para favorecer la integración cultural. Se trata de "pasear las ideas", de nuevo citando a Chirinos, quien dice haberse dado cuenta de que entre hispanoamericanos y españoles "matices y tonos variaban, el paisaje podía ser distinto, pero era inescapable la unidad del clima moral, intelectual y cultural […] soy habitante de un reino en el que todas esas características no alejan sino conforman […] la frontera era lingüística"[4]. La idea de la revista es, por lo tanto, la de integrar en este sitio en castellano literaturas y áreas geográficas diferentes.

En efecto, vemos que este ámbito de la red al que queremos referirnos refleja el espacio geográfico actual, posnacional y transnacional, y que a su vez, casi de forma especular, en su espacio se tratan los temas que más preocupan actualmente a los artistas e intelectuales de distintas partes del mundo.

Hoy vivimos en un nuevo territorio –o en dos nuevos territorios—: el mundo global, globalizado, posnacional; y el universo de la web. Y son las fronteras (físicas y virtuales) líquidas, como las llamó acertadamente Bauman, y las constantes migraciones las que caracterizan estos lugares, en donde la nostalgia y el deseo de conocer lo diferente se mezclan constantemente.

Estos nuevos espacios, en nuestro caso el del español "global", dan vida, y responden, al deseo de una "literatura posnacional", cuyos objetos de estudio son el vínculo entre el arte y la globalización, así como la reflexión sobre su papel en la creación de estas nuevas identidades. En *La Mancha* se hace concreto un nuevo espacio para los autores, que engloba el de procedencia y el de llegada. A través de sus

[3] http://delamanchaliteraria06.blogspot.com/2008/06/la-frontera-lquida.html
[4] http://delamanchaliteraria06.blogspot.com/2008/06/la-frontera-lquida.html.

cuentos y reflexiones, nuestros escritores intentan hallar nuevas formas de describir la sociedad actual, meditando sobre similitudes y diferencias para que todos logren aprender de todos. La literatura en la época posnacional, pues, reclama que la moral, la estética y la cultura deben suprimir las fronteras nacionales hacia una dimensión universal. Hoy se busca hablar *a* y *de* una sociedad mundial. Y si es innegable que hasta ciertas épocas la creación literaria se leía en términos de confines nacionales, actualmente, como hemos visto, dice Chirinos, la única frontera es la lengua, que marca un espacio que participa en parte de una visión del mundo, transmitida, de hecho, a través de esa lengua en concreto: en nuestro caso, nos referimos a la lengua que se habla en el citado Reino de Cervantes. La literatura puede, y debe, contribuir a que este territorio sea cada vez más acogedor y abierto, cada vez más una forma de conocerse y enriquecerse mutuamente.

La búsqueda literaria actual se centra, entre otras cosas, en hallar nuevas maneras de retratar estas identidades nómadas que caracterizan nuestra sociedad. En la revista-blog, esta búsqueda encuentra una nueva forma de expresión porque permite la participación de los lectores de uno y del otro lado del océano, que pueden así compartir conocimientos e inquietudes. Tal vez ahora se pueda empezar a ver la relación entre España e Hispanoamérica como un encuentro y ya no un desencuentro cargado de equivocaciones. El interés por compartir y confrontarse, por lo menos en ciertos ámbitos culturales, es ahora recíproco y estimulante. Las identidades nacionales se están convirtiendo en identidades posnacionales: en la era de la falta de comunicación, por un lado, y de la comunicación global, por otro, las dos orillas del océano se quieren descubrir y tocar, se intenta que los dos mundos converjan hacia ese Territorio de la Mancha que se mencionaba al abrir estas reflexiones.

Aparte de este aspecto relacionado con la lengua, cabe subrayar que el eje de *La Mancha* está constituido por los relatos, lo que refuerza la importancia y la actualidad de esta publicación, ya que hoy el cuento es un género literario que despierta bastante interés, y sobre el cual se reflexiona con frecuencia, entre otras razones porque desde siempre es una *voz de la calle* y registra de forma casi inmediata los cambios sociales. Así, se abandonan los temas "latinoamericanos" para lograr historias más personales e íntimas que retraten nuestro mundo, como bien refiere Francisca Noguerol: "Ante un mundo plural, caótico y fragmentado, una gran parte de

cuentistas se decanta por desarrollar textos muy cuidados formalmente, reacios a ofrecer una visión maniquea de la realidad e interesados, sobre todo, por dar a conocer pequeñas experiencias cotidianas: la intimidad se encuentra en alza" (Noguerol, 2009: 39-40). Esta situación se ve claramente en los cuentos de *La Mancha*, donde el frecuente tema del viaje adquiere tonos íntimos y se fusiona con las dudas, las incomprensiones, los miedos de la vida cotidiana, la evocación de la tierra lejana, y, a veces, la sombra de la muerte[5].

Es la misma actitud de estos autores frente a la vida la que evidencia y refuerza la necesidad de trazar un espacio para el "cuento en español", ya que, empujados por su indudable espíritu viajero, ellos se reúnen en distintas ciudades del mundo, van a congresos, tienen blogs, llevan a cabo estancias de investigación en el extranjero[6] y perciben al mundo como aldea global[7].

En este panorama, y a pesar de las muchas corrientes literarias, los diferentes estilos y objetivos de escritura, entre las preocupaciones de los autores de cuentos hay que destacar la presencia fundamental del tema de la frontera (lingüística, económica, geográfica, de géneros)[8].

En *La Mancha,* el asunto de la pertenencia –visto como la otra cara del tema de la frontera– es muy relevante. Los autores se ubican justamente en este territorio supranacional del español, al tiempo que cada uno refleja su(s) lugar(es) de procedencia en lo que escribe. Para tres de ellos (Méndez Guédez, Chirinos y Melini) hay bastante dualismo entre el territorio de origen y el que los hospeda ahora. En concreto, vemos el binomio Canarias-Península en Melini, ya que muchos relatos suyos se desarrollan en una isla donde siempre el protagonista está –y quiere estarlo– de

[5] Migración, silencios y nostalgias en el relato de Méndez Guédez "Salamanca", en el que el protagonista recuerda su vida de estudiante en esa ciudad que ya ha dejado (http://delamanchaliteraria03.blogspot.com/2008/03/salamanca.html); o la escalofriante descripción de los migrantes que arriban a las costas europeas y mueren en el mar, ante la indiferencia de los bañistas, en "Bandera roja" de Pérez Zúñiga (http://delamanchaliteraria07.blogspot.com/2008/06/blog-post_7164.html). También, en la parte de reflexión, podemos leer el sugerente texto de Nicolás Melini "La ignorancia" (http://delamanchaliteraria012.blogspot.com/2009/01/la-ignorancia.html), donde el autor reflexiona sobre el origen del verbo "añorar", lo relaciona con "ignorar", para concluir que la añoranza del que deja su lugar natal deriva del ignorar "la vida no escogida". Finalmente, él también se descubre emigrante.

[6] Cfr. "Julia en Saint Nazaire", de María Fasce, del que hablaré más adelante.

[7] Cfr. Noguerol, 2009: 34.

[8] Cfr. Noguerol, 2009: 35.

paso[9]; y el de Venezuela- España en los dos venezolanos. Canarias, Venezuela, Madrid o alguna otra ciudad de la península; América y Europa están constantemente presentes. Leamos, como otros ejemplos, "Las artes marciales"[10], donde Melini retrata un momento de vida en una isla, en un clima de cerrazón y tristeza; así como en "Un montón de pequeños trozos de alga"[11], o "Los días en tregua"[12], en los que de nuevo el protagonista es originario de la isla, pero ya lleva años afincado en la Península, y va volviendo de vez en cuando, sin querer nunca quedarse definitivamente. La mirada de Melini come migrante aparece, otra vez, en "Los chinos"[13], donde retrata el universo de los vendedores nocturnos en Madrid, ellos, al igual que él, lejos de su tierra de origen. Análogamente, Méndez Guédez escribe un relato titulado "Barquisimeto"[14], la ciudad en que nació, un lugar que reconoce y no reconoce al mismo tiempo. Pocos números después, podemos leer, del mismo autor, "Corso Mazzini"[15], en donde se habla de una mujer que en los años sesenta emigra de Cosenza (Italia) a Venezuela y de una foto que el padre de ella guarda con nostalgia en un cajón. El autor medita acerca de las relaciones familiares, de cómo se "reconoce la presencia amada de alguien que vive tan lejos. Un fantasma vivo"[16]. Asimismo, entre los invitados, Jorge Eduardo Benavides, en "Lejanos"[17], habla de la imagen idealizada o/y distorsionada que en Perú se tiene de Madrid, y Carlos Franz retrata las migraciones del pasado, describiendo a los españoles que se fueron a América[18].

---

[9] En http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/11/una-superviviente-tal-vez-eso-lo.html, por ejemplo, se narra una extraña relación de amor, cariño y separación, en la cual el hecho de que el protagonista vive en Madrid permite aplazar el inevitable fracaso de la relación.
[10] http://delamanchaliteraria08.blogspot.com/2008/08/las-artes-marciales.html
[11] http://delamanchaliteraria09.blogspot.com/2008/08/un-montn-de-pequeos-trozos-de-alga.html
[12] http://delamanchaliteraria013.blogspot.com/2009/03/los-dias-en-tregua.html
[13] http://delamanchaliteraria016.blogspot.com/2009/08/los-chinos.html?zx=cc5e66b3c8a17850
[14] http://delamanchaliteraria08.blogspot.com/2008/08/barquisimeto.html
[15] http://delamanchaliteraria015.blogspot.com/2009/06/corso-mazzini.html?zx=b532ba76bc09d250.
[16] *http://delamanchaliteraria015.blogspot.com/2009/06/corso-mazzini.html?zx=b532ba76bc09d250.*
[17] Véase http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/12/lejanos.html, donde el pequeño Raúl lee las cartas de su madre y fantasea con una vida en Europa desde su condición de pobre en Lima, mientras Paco vive felizmente la navidad europea. En este texto, de un escritor peruano que desde hace años está afincado en Madrid, se muestra un conocimiento muy certero de las dos realidades, la peruana y la madrileña. Al mismo tiempo, el autor reflexiona sobre la visión muy idealizada de la situación europea, todo desde la mirada, muy bien lograda, de los niños. El interés del texto estriba precisamente en la idea de hablar del fenómeno de la migración desde el punto de vista de los más pequeños, quienes a veces transfiguran las situaciones pero siempre perciben con increíble profundidad la esencia de ellas.
[18] http://delamanchaliteraria06.blogspot.com/

En la parte de reflexión también se trata este tema. Por ejemplo, en "El olvido del agua"[19], Juan Carlos Méndez Guédez habla de su segunda vuelta a Venezuela, y medita sobre cómo la percepción del lugar de origen se modifica bajo la mirada de quien ha pasado mucho tiempo fuera de él: "Los años viviendo fuera, cambian las reacciones del cuerpo. Me quedo pensando en que la ciudad se cobra la lejanía, el posible olvido, la ciudad se cobra la traición que significa el viaje de quien emigra. «Quien se marcha merece hasta el olvido del agua», anoto en una servilleta"[20]. El autor, posteriormente, se define "autogeográfico" a la hora de escribir, queriendo enfatizar con este término que, según dice, sus personajes "comparten conmigo su arraigo múltiple a diversos espacios", unos espacios que le parecen adecuados como escenarios para que ocurra lo extraordinario[21], es decir para que surja la chispa de la inspiración. La escritura permite, además, un regreso a un mundo. Escribir, en efecto, para estos autores migrantes es también una forma de volver al lugar que han dejado, de revivir en él. Y es así como el dualismo en cierto sentido se difumina, los dos espacios se derriten el uno en el otro, pasando así a ser percibidos como un único territorio.

Queda evidente, pues, que, por un lado los autores quieren emanciparse del localismo, y por otro reflexionan sobre la pertenencia, siempre defendiendo la pluralidad. Esta situación hace que hoy nada sea estrictamente geográfico: a una nueva ubicación de los autores (el espacio global), le corresponde una nueva ubicación de la literatura (la web). La cyberliteratura, que hace posible la mezcla de lenguas y literaturas, se revela muy enriquecedora en este sentido. Además, merece la pena recordar que este tipo de creación va asociado al surgimiento del concepto de "cyber comunidad", donde lectores, escritores, y aficionados en general, pueden interactuar constantemente. "La literatura en internet se propone, pues, como la arena principal para la negociación entre identidades locales y fuerzas globales de América Latina" (Martín Barbero, 2007: 19)[22]. Y el cuento de hoy, que busca nuevos espacios dentro del

[19] http://delamanchaliteraria010.blogspot.com/2008/10/el-olvido-del-agua.html
[20] http://delamanchaliteraria010.blogspot.com/2008/10/el-olvido-del-agua.html
[21] http://delamanchaliteraria06.blogspot.com/2008/06/el-lugar-donde-ocurren-las-historias.html.
[22] Ésta y las demás traducciones de este texto son mías.

español[23], halla en el mundo virtual, al que fácilmente llegan contribuciones de ambos lados del mar, una abertura aún mayor, mostrándose así en sintonía con los nuevos tiempos, en los que ya tiene poco sentido, si es que sigue teniendo alguno, distinguir entre cuento español e hispanoamericano, como bien evidenciaron Eduardo Becerra y Francisca Noguerol, en sendos libros[24]. El blog representa uno de estos nuevos espacios y pide lecturas críticas diferentes, más abiertas, con un enfoque que englobe entre sus objetos de estudio las tecnologías[25] y los soportes más actuales. En efecto, posiblemente sea en los formatos más modernos donde el cuento se puede explayar mejor como lo que es: "libertad, organismo vivo, microcosmos autosuficiente" (Fernández Cubas, 2006: 22). La red, además, proporciona mayor libertad durante el proceso de la creación, así como en la lectura, considerado que los comentarios a los *posts* permiten el diálogo entre lectores. Y si es cierto, como dice Eloy Tizón, que "la escritura surge de la escritura" (Tizón, 2006: 106), una revista-blog, que admite e invita comentarios, es la cumbre de ese proceso: el libro nos habla, una revista-blog la hacemos hablar y nos hace hablar, posibilita el diálogo continuo. Con la escritura en la red, como dijera Martín Barbero, "leer y escribir ha pasado del ámbito de la especialización profesional a una aumentada presencia de la palabra escrita en la vida de todos los días" (Martín Barbero, 2007: XI-XII)[26].

Por otra parte, de forma casi especular, muchas de las razones por las que el cuento despierta interés están profundamente vinculadas con el número creciente de las publicaciones en red. En este nuevo Territorio de La Mancha hay que saberse mover rápido, y de forma volátil, tal y como lo subraya con frecuencia el sociólogo polaco Zygmunt Bauman, cuando mantiene que los individuos de la sociedad posmoderna (¿transmoderna? ¿posnacional? ¿líquida?) necesitan una vida donde la

[23] Recordemos, a propósito de esto, que las recientes antologías de relatos cuentan con textos de América y de España (véase la de Julio Ortega, *Nuevo cuento latinoamericano: antología*, por ejemplo, o el texto teórico *El arquero inmóvil*, de Eduardo Becerra).

[24] Cfr. Becerra, 2006; y Francisca Noguerol que, acerca de este tema dice lo siguiente:"comentaré los rasgos más significativos del cuento reciente sin distinguir entre España y América Latina, pues uno de los procesos más visibles e interesantes en nuestros días viene dado, precisamente, por el carácter posnacional […] de la literatura en español" (Noguerol, 2009: 31-32)

[25] Estos elementos se convierten a su vez en objetos de la ficción misma, como se puede ver en el cuento de Chirinos "Hamlet para móviles", en http://delamanchaliteraria016.blogspot.com/2009/08/hamlet-para-moviles.html?zx=46939a782707860.

[26] No hay que olvidar, por supuesto, que a veces, esto puede conllevar el riesgo de que la calidad baje.

discontinuidad y el olvido primen[27]. Y esto, en cierto sentido, lo ofrece el blog que cambia la fruición del saber y de la literatura, y la relación –también física– que se establecía con ellos.

El relato, en su brevedad, halla en la web una ubicación que se ajusta perfectamente a su maleabilidad[28]. Es un género que se acerca más a la idea de literatura *pret a porter*, como aclara Chirinos, cuando dice que "el cuento es el único género que es liviano y profundo al mismo tiempo. El único donde se puede crear un universo portátil"[29].

Se trata, hoy en día, de intentar redefinir el género o de ampliar la definición misma[30]. Debido a una nueva visión y situación del mundo, ya no podemos utilizar los postulados tradicionales[31]. El aspecto de *arte*, su valor, el valor literario es lo que más importa y más se persigue superando las divisiones geográficas. Y los blogs e internet, según mantiene Méndez Guédez, abren paso a literaturas más internacionales-transnacionales-supranacionales, en el sentido de que aspiran a hacer unas literaturas que prescindan de los territorios particulares para crear espacios para las *buenas* historias. Ésta es, creo, la dirección en la que se tiene que mover la escritura actual, sin por eso, lo que no pasa afortunadamente en los textos de *La Mancha*, perder sus particularidades y cualidades nacionales. También el venezolano Héctor Torres reflexiona con acierto sobre el tema, y saca a colación un nuevo asunto, cuando dice que

> la web ha incidido de manera notable, no en la creación literaria en sí, aunque sí en la percepción del autor con respecto a su obra como hecho comunicacional, y […] con la web, con todas las facilidades que produce hacerse de un medio de comunicación de fácil manejo, económico y que permita la interacción con los que leen, el hecho escritural dejó de ser un misterio de una sola vía, para convertirse en un diálogo con los

[27] Cfr. Bauman, 2005: 142
[28] El cuento presenta un "estatuto escurridizo y perfil maleable", en palabras de Eduardo Becerra (Becerra, 2006: 11),
[29] http://delamanchaliteraria015.blogspot.com/2009/06/cuentonario.html?zx=f778a561a734afd7
[30] Cfr. Becerra, 2006: 15.
[31] Cfr. Becerra, 2006: 15.

> lectores. Un diálogo real. Esto ha conducido al desarrollo del otro pilar que sostiene la relación entre escritura (hacer literatura) y los medios digitales: «la consciencia del lector». (Torres)

En efecto, la literatura en la red, sobre todo los cuentos, y su frecuente presencia en los blogs, hacen que se incremente el interés por la lectura, al tiempo que animan a la escritura. Claramente, también debemos tener en cuenta *qué* se lee, ya que la falta de criba y de criterios rigurosos en la web no ayudan en la tarea de aprender a distinguir entre la buena y la mala literatura, los buenos y los malos cuentos, la buena y la mala crítica.

Se asiste, por un lado, a la masificación del público lector, y por otro, a su cuasidemocratización[32]. Uno de los rasgos más interesantes del digital y de la red es, entre otros, la ubiquidad. El blog va usado más como herramienta que como fin último, para así preservar la calidad de la literatura en sí.

Hay también otra cuestión sobre la que reflexionar: la de la vinculación emocional con los cuentos publicados en internet: ¿escribir en internet nos aleja más del texto a nivel emotivo? Dice Méndez Guédez en "Palabra y tatuaje" que "Tal vez escribimos en computadoras, viendo tan sólo el reflejo de unas letras que no tienen el olor de la tinta, para salvarnos de lo que allí escribimos, para mirarlo sin que nos toque, sin que nos manche"[33], sugiriendo, quizás, un menor involucramiento en la escritura *online*, lo cual es posible desde cierto punto de vista. Sin embargo, también es correcto decir que escribir en un blog y para la red está revolucionando el concepto mismo de escritura contribuyendo a que el cuento, a través del blog y de la red, entre más en la vida cotidiana. Esto acarrea también un cambio en la "fruición", ya que muy frecuentemente, por lo menos en Europa, estamos conectados a internet. En "Crisis en

[32] Mejor decir "cuasi", puesto que queda todavía una gran parte de mundo que no tiene acceso a internet. Cfr. Alberto Chimal en http://www.ficcionbreve.org/site/contenido.php?id=790, donde dice que "la blogósfera está lejos de ser un medio perfectamente democrático, abierto por igual a todos. Pero está, junto con el resto de Internet, más cerca de ese ideal que cualquier otra invención de la especie: más cerca de ese regreso al origen mítico de las comunidades humanas, aquellas que tenían su poeta o su contador de historias. Además, la forma en la que se crean la mayoría de las bitácoras: en solitario y ante la pantalla blanca del computador, recuerda otro mito: el del trabajo solitario del escritor, quien se aparta del mundo para crear sus textos que hablan del mundo, que está y no está entre los otros".

[33] http://delamanchaliteraria014.blogspot.com/2009/06/palabras-y-tatuaje.html

una pantalla táctil"[34], Pérez Zúñiga reflexiona sobre cómo se percibe hoy en día el oficio de escritor. Se pregunta si, puesto que cambia el formato, hay que modificar la manera de escribir, y es positivo acerca de este tema, ya que concluye diciendo que nunca el tipo de formato distinto afectará a la calidad. También mantiene que la literatura es un tesoro[35] que rescata al lector, y nos recuerda que siempre debemos acudir a ella: "un libro que sea vivienda del lector; a donde éste quiera regresar siempre"[36]. Por otra parte, Pérez Zúñiga, a pesar de su visión optimista, avisa en contra de los peligros del marketing editorial.

En *La Mancha* nuestros escritores usan como temas de sus relatos, entre otros, el asunto de la creación literaria, el oficio de escritor, y apelan al rol, cada vez más activo, como ya se ha dicho, del lector. Cada uno lo hace con su estilo: Méndez Guédez lo analiza con tono lírico en "La luciérnaga"[37], que se cierra con las siguientes reflexiones: "de todo inmenso fuego […] de todo relato cargado de seducciones, engaños, y encuentros, sólo pervive, con suerte, la luz mínima, el punto casi invisible, de una luciérnaga perdida en la noche"; y en "La imposible historia de amor entre el sapo y la hormiga"[38] en el que la trama se ve afectada por la falta de conocimiento de zoología del autor mismo. Chirinos, por su parte, escribe "Envenenamiento textual"[39], relato muy agudo, en el que el negro encargado de escribir una novela para un famoso escritor lo engaña creando un texto que es un plagio de otros. Pasando a la sección de reflexión, veremos que aparecen las mismas preocupaciones, tratadas con bastante ironía. Méndez Guédez, por ejemplo, en "La novela más vendida"[40], y "Críticos que se desdoblan"[41], lleva a cabo una parodia muy fuerte del mundo del negocio de la

[34] http://delamanchaliteraria016.blogspot.com/2009/08/crisis-en-una-pantalla-tactil.html
[35] Cfr. http://delamanchaliteraria07.blogspot.com/2008/06/blog-post_3453.html
[36] http://delamanchaliteraria07.blogspot.com/2008/06/blog-post_3453.html
[37] http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/09/la-luciernaga.html

[38] http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/08/una-imposible-historia-de-amor-entre-el.html
[39] http://delamanchaliteraria09.blogspot.com/2008/08/envenenamiento-textual.html
[40] Véase http://delamanchaliteraria012.blogspot.com/2009/01/la-novela-ms-vendida.html, donde un joven escritor espera con preocupación los comentarios a su novela por parte de un renombrado crítico: "Estaba muy preocupado, envié un manuscrito a Z. este editor que desde hace años dice que sigue mi obra muy atentamente. Pasaron cuatro meses y seguía sin responderme, esperé cuatro meses más y nada, y al fin esta mañana llamé para hablar con él. «Murió de un ataque", me dijeron. "Menos mal", suspiré aliviado, "pensé que no le había gustado mi libro»".
[41] http://delamanchaliteraria013.blogspot.com/2009/03/criticos-que-se-desdoblan.html

literatura; Chirinos, con su consueto ingenio, en "Crítica literaria",[42] le da una patada al cadáver de Goytisolo; Zúñiga, como hemos dicho más arriba, habla del tema de la escritura en "Crisis en una pantalla táctil"; mientras Melini profundiza en los problemas que tienen los autores para ver publicados sus textos, y para subsistir viviendo de su trabajo[43], en varios números de *La Mancha*. También los escritores invitados participan de esa reflexión, por ejemplo, en "El hombre de las flores"[44], del venezolano Rubi Guerra, se juega con el tema de la honestidad a la hora de publicar. En otro cuento, el delicado "Julia en Saint-Nazaire"[45], de la argentina Maria Fasce, se describe la estancia breve en Francia de un escritor becado y sin inspiración. En este relato se subraya cómo siempre la creación esté vinculada a la vida real[46], ya que las desgracias de la existencia cotidiana afectan irremediablemente a la creatividad. Asimismo, podemos leer las indagaciones, entre irónicas y provocadoras, acerca de las "leyes subterráneas de la literatura" en "Novela bajando de un taxi"[47], de Pedro Sorela, una historia que es, por otra parte, un entrañable tributo a la lectura y a los buenos libros.

Se colige, pues, tanto de los textos de ficción como de las reflexiones, que la red es una nueva oportunidad para la escritura y la lectura de los relatos. El cuento, como género del margen y al margen[48], a través del blog, sale de esta situación y llega al espacio global, mientras lo marginal entra en la red.

---

[42] http://delamanchaliteraria011.blogspot.com/2008/11/crtica-literaria.html

[43] Este tema es tratado con maestría e ironía también por el canario Bruno Mesa en http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/11/cosa-nostra.html?zx=38719133e1249197. Allí, el autor compara el mundo de los escritores con Cosa Nostra, dividido entre quien pertenece y quien no pertenece al bando de los poderosos. Aquí un joven escritor independiente empieza una lucha contra el mundo de "la familia" y acabará suicida para adelantar su previsible asesinato.

[44] Léase http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/08/el-hombre-de-las-flores.html, que relata de un hombre que quiere publicar sus poemas malos en un periódico y es timado por los periodistas culturales. Es una ironía sobre la facilidad con la que se publican textos de baja calidad cuando sus autores están dispuestos a pagar. La mala escritura de un hombre bueno que viaja de Oviedo a Venezuela para seguir a su amada. Dos mundos, dos realidades que no se entienden.

[45] http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/05/julia-en-saint-nazaire.html?zx=550b97b4d57e1db5 el escritor becado no consigue escribir porque todavía no ha elaborado el luto de la pérdida de la hija de la que estaba embarazada su mujer.

[46] Cfr. también http://delamanchaliteraria010.blogspot.com/2008/10/primeras-impresiones.html, en donde vemos que el texto incluso pasa a formar parte del cuerpo de una mujer. Su autor, el peruano Ricardo Sumalavia, nos cuenta la historia de un jovencito que trabaja en un taller de impresión, y cuyo primer poema, dedicado a la mujer de su jefe, queda impreso en la espalda de ésta, durante una noche de amor clandestino.

[47] http://delamanchaliteraria014.blogspot.com/2009/06/novela-bajando-de-un-taxi.html

[48] Cfr. Zapata, 2006: 64-64.

Reflexionemos sobre algunas no casuales coincidencias: Eloy Tizón dice que escribir es "atreverse a dar el gran salto en el vacío. Y debajo de nosotros nunca hay red" (Tizón, 2006: 112), ahora, sin embargo, se escribe en la red y para la red e, incluso, por ("a través de") la red, la cual recoge los cuentos y los salva de la nada. Tizón mantiene, además, que "escribir es ganas de que haya algo donde antes no había nada, ganas de llenar un hueco. De cubrir un vacío" (Tizón, 2006: 107), y esto queda aún más claro cuando se trata de una publicación electrónica, ya que realmente va a cubrir un vacío, llena un hueco en el cybermundo.

Y si antes se hablaba del cuento como tensión entre escritura y oralidad, a eso ahora hay que añadir el blog, que está justo entre las dos. Marcelo Cohen reflexiona que "para el cuentista se trata de crear un *lugar*, compuesto y autosuficiente, pero con un lado abierto al desorden" (Cohen, 2006: 44), en el blog esto se enfatiza aún más. La bitácora se presenta como un mapa, y también como un itinerario que el lector puede recorrer a su gusto y según el orden que prefiera. Por último es de remarcar que, tal vez, la lectura de los cuentos online responde más a nuestra condición de "lectores intermitentes" (Menéndez, 2006: 141): el hilo de la lectura se interrumpe y retoma constantemente.

Algunas consideraciones finales sobre *La Mancha*

¿Por qué Chirinos, Méndez Guédez, Pérez Zúñiga y Melini deciden crear esta revista de cuentos en la web? Porque son "hijos de su tiempo", de este tiempo que hemos descrito hasta ahora. Su propuesta reúne muchas de las características de las que hemos estado hablando: interés por la escritura y difusión de los cuentos, la red, el deseo de dar vida a una literatura que supere toda frontera nacional, la convicción de la existencia de un territorio común… Su identidad se configura, en efecto, como mundial, extraterritorial, posnacional. Se proponen como "espacio en español", que aloja en el mismo lugar distintas identidades nacionales.

Esto conlleva una nueva forma de escribir y reunir sus trabajos. Además, en los textos mismos hay una cierta superación de las fronteras de género, ya que, en la mayoría de los casos, el confín entre crítica y cuento es muy sutil –otra distinción que

se esfuma y supera[49]. Muy en la línea de las nuevas teorizaciones sobre el cuento que dicen que "los escritores prefieren explicar su poética en un relato a redactar un ensayo sobre la misma" (de Chatellus, 2009: 41), en *La Mancha*, los autores hacen literatura expresando sus convicciones acerca de ella.

En numerosas ocasiones los cuatro escritores reflexionan sobre sus maestros. A veces los tienen como invitados y otras los homenajean. Esto confirma algunos rasgos que los teóricos del cuento han estimado como típicos de la escritura actual: "parodia, cita, plagio, transtextualidad [como] términos que definen nuestra época" (de Chatellus, 2009: 40-41), lo que se hace concreto "en las actuales recuperaciones acríticas de géneros olvidados, homenajes literarios, que sólo pueden ser tildados de *pastiches*" (de Chatellus, 2009: 41). Y en *La Mancha*, en particular es de mencionar a Ernesto Pérez Zúñiga, que reflexiona sobre Marsé, Valle Inclán, Onetti, Kafka[50]. Asimismo, entre los invitados del, hasta ahora, último número podemos leer el relato "El albañil cósmico", del argentino Carlos Salem, velado homenaje-parodia a Poe y a Borges[51]: en una atmósfera de degradación y lumpen, los dos protagonistas, el policía llamado Gato y su amigo, el escritor fracasado Poe, se dedican a investigar una serie de asesinatos aparentemente inexplicables. Poe, preocupado por la situación, le dice a Gato que no quiere hacerle de Isidro Parodi, refiriéndose evidentemente al Isidro Parodi de Bustos Domecq.

La reflexión sobre el vínculo con los grandes culmina, en cierto sentido, en el cuento "Imita a los grandes, le dijeron" de Chirinos[52], en el que, en pocas líneas se hace evidente referencia a Svevo, Tolstoi, Bukovski y también a Van Gogh. Este deseo de homenaje, a veces también de parodia, de los maestros es un intento, muy logrado, de reflexionar y explicar la literatura más reciente a través de la lectura de los antepasados. Así, se puede meditar y escribir sobre las deudas con la cultura nacional y también sobre cómo vincularse con alguna tradición, nacional o supranacional, en la época de los posnacionalismos. Efectivamente, hoy en día se hace muy fuerte el asunto de la inserción o *re*inserción en otra tradición nacional, lo que resulta en la

[49] En http://delamanchaliteraria08.blogspot.com/2008/08/la-generacin-que-no-acaba.html, Chirinos dice que "la literatura siempre ha sido un continuo; la clasificación entre una forma y otra no es más que la categoría necesaria para que nuestro entendimiento no se pierda".
[50] Respectivamente en los números 13, 18, 20, 24 de la revista-blog.
[51] http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/12/el-albanil-cosmico.html
[52] http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2009/07/imita-los-grandes-le-dijeron.html

nueva hibridez de la literatura actual. Los cuatro escritores de *La Mancha*, por ejemplo, son nómadas que se han mudado de los lugares da su primera formación, en particular los dos venezolanos que incluso han llegado a otro continente. Esta situación vivencial y de pertenencia geográfica "múltiple" los lleva a tener que relacionarse con la tradición de la cual proceden y con esa que encuentran en el nuevo lugar al que llegan.

¿Cómo leer hoy, entonces, esta literatura que sale de "manos viajeras"? ¿En qué contexto tenemos que ubicar muchos de los actuales cuentos en español? Dos reflexiones me resultan particularmente sugerentes. En *La Mancha* 8[53], Chirinos habla de una generación que no acaba, y que empieza con Colón y termina con los jóvenes que confían sus textos a la red. Cada lectura, según el venezolano, actualiza y reinterpreta las obras antiguas y les da nueva vida, mientras crea propuestas nuevas. Vemos, así, que desde las cartas de Colón, en cierto sentido los primeros cuentos en español que salieron de América, hasta la red de hoy, el relato no ha perdido su valor y su papel central en la difusión de la cultura y del pensamiento. Por su parte, Méndez Guédez, en su "Lista de autores"[54], reflexiona sobre la hibridez cultural del viajero. Estima que ser migrante arribado a otro país y otra cultura es una experiencia enriquecedora, que hay que leer en sentido positivo, ya que no se pierde el origen sino que se gana otro país, con todas sus tradiciones y culturas. Las distancias se hacen más cortas y las diferencias nacionales se difuminan. En la escritura ocurre lo mismo y en la literatura en los blogs eso se nota con mayor claridad: hay deseo de conocerse, de comunicarse, de descubrirse, de mezclarse.

Lamanchaliteraria, pues, una lengua e imaginación compartidas[55], unas tradiciones y formas de expresión que se alimentan y enriquecen mutuamente, donde lo que fue antes la vida de estos cuentistas viajeros (el lugar de origen, las tradiciones, la cultura nacional, los maestros literarios) se fusiona con su presente, un espacio donde es difícil, además de inútil, establecer confines, y en el que las raíces culturales, nunca perdidas ni renegadas, siguen estando presentes, como en Bararida, ese otro territorio nuevo que nació precisamente en las páginas virtuales de *La Mancha* y que

[53] http://delamanchaliteraria08.blogspot.com/2008/08/la-generacin-que-no-acaba.html
[54] http://delamanchaliteraria09.blogspot.com/2008/08/lista-de-autores.html
[55] Cfr. http://delamanchaliteraria06.blogspot.com/2008/06/el-lugar-donde-ocurren-las-historias.html

Juan Carlos Méndez Guédez retrata como "un tejido que crea una imagen que contiene todas las imágenes anteriores y (lleva) en sí mismo una imagen inédita"[56].

Bibliografía

BAUMAN, Zygmunt (2005). *Vidas desperdiciadas*. Barcelona, Paidós.
CHATELLUS (de), Adélaïde (ed.) (2009). *El cuento hispanoamericano contemporáneo*. París, Rilma 2/ Adehl.
CHIMAL, Alberto en http://www.ficcionbreve.org/site/contenido.php?id=790
COHEN, Marcelo. "Lugares". En BECERRA, Eduardo (ed.) (2006). *El arquero inmóvil*. Madrid, Páginas de Espuma, pp.39-44.
FERNÁNDEZ CUBAS, Cristina. "En China, donde viven los chinos". En BECERRA, Eduardo (ed.) (2006). *El arquero inmóvil*. Madrid, Páginas de Espuma. pp. 21-26.
MENÉNDEZ, Ronaldo. "La sorpresa íntima". En BECERRA, Eduardo (ed.) (2006). *El arquero inmóvil*. Madrid, Páginas de Espuma. pp. 139-145.
NOGUEROL, Francisca. "*Cuentarlo* todo : el texto breve como ejercicio de libertad". En CHATELLUS (de), Adélaïde (ed.) (2009). *El cuento hispanoamericano contemporáneo*. París, Rilma 2/ Adehl.
ORTEGA, Julio (pr. y sel) (2009). *Nuevo cuento latinoamericano: antología*. Madrid, Mare Nostrum.
TAYLOR, Claire, PITMAN, Thea, MARTÍN-BARBERO, Jesús (eds.) (2007). *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Liverpool, Liverpool University Press.
TIZÓN, Eloy, "Velocidad de los cuentos". En BECERRA, Eduardo (ed.) (2006). *El arquero inmóvil*. Madrid, Páginas de Espuma. pp. 105- 112.
TORRES, Héctor. "Escribiendo con tinta electrónica". *Ficción breve venezolana*. http://www.ficcionbreve.org/site/contenido.php?id=1472
ZAPATA, Ángel. "Habrá una vez (una invitación al cuento)". En BECERRA, Eduardo (ed.) (2006). *El arquero inmóvil*. Madrid, Páginas de Espuma. pp. 63-69.
VV.AA. *La Mancha*. Web.

[56] http://delamanchaliteraria.blogspot.com/2010/02/piel-y-rio.html

Hacia una poética del palimpsesto: el "extraño" caso de la literatura uruguaya seguido de un ejemplo

NÚRIA CALAFELL SALA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Este artículo busca continuar indagando en las posibilidades de una "poética del palimpsesto", expresión que quiere introducir una idea múltiple y heterogénea de la literatura uruguaya contemporánea. A tal fin, tras una primera parte de contenido teórico, en la que se buceará por los distintos procesos de lectura que, desde los años 70, han marcado un camino a seguir, en una segunda parte más ilustrativa se estudiará el ejemplo olvidado de la escritora Sylvia Lago.

This paper wants to continue searching in the possibilities of the "palimpsest poetic", an expression that wants to introduce a multiple and heterogenic idea of the contemporary literature of Uruguay. In order to get there, first of all one will study the different process of reading that, from 70's, made a road to go on. And secondly, one will illustrate it with the example of the forgotten writer Sylvia Lago.

Palabras clave: Ángel Rama; Literatura uruguaya; raros; Silvia Lago; erotismo.

Kew words: Ángel Rama; Uruguayan literatura; weirds; Silvia Lago, erotism.

1. Sobre "riesgosas invenciones literarias"[1]

> *la realidad es un palimpsesto que a veces por pereza, otras por cobardía, comodidad o torpeza hemos leído de manera superficial, conformándonos con los signos más aparentes o con los equívocos datos de los sentidos, que por otra parte, no siempre son equívocos*. (Cristina Peri Rossi: *Indicios pánicos*)

En una de las breves anotaciones que conforman los "Ejércitos de la oscuridad", Silvina Ocampo escribía: "Se remienda la memoria con la invención: resulta más pobre, pero a veces más poética y real" (Ocampo, 2008: 107). La reflexión, de gran contenido simbólico, podría leerse como una interesante introducción a todas aquellas

[1] La expresión es de Ángel Rama, quien de esta manera se refiere a las escrituras reunidas en *Aquí cien años de raros*: "intenté ofrecer el envés de las dominantes realista y racionalista de las letras uruguayas, la oscura persistencia, a través de un siglo, de riesgosas invenciones literarias" (Rama, 1972: 223).

CC BY

manifestaciones que, como ella, sin una voluntad genérica de (re)creación del yo, abren una hiancia experiencial sobre el territorio literario en la que las personas son convertidas en "casos" y sus obras en "rarezas".

Buena muestra de ello es la que ofrece la literatura uruguaya del último siglo, quizá porque, al decir de Ángel Rama, la fluctuación entre la imaginación creadora y la conciencia crítica de sus artistas ha hecho de ella "una suerte de diálogo inconexo, repentinista, alterado por la diversa energía con que avanzaban disparejamente según las circunstancias" (Rama, 1972: 15). En efecto, una rápida hojeada por los principales movimientos socioculturales, así como por las interpretaciones críticas que se han acercado a ellos, nos descubre la pesada huella de una paradoja en el seno de su formación: aquella que, partiendo de una doctrina generacional, aglutina los distintos nombres bajo un perfil generalizador que, sin embargo, los despoja de su individualidad.

Apostada en este espacio contradictorio de pertenencia y exclusión, en las siguientes páginas dibujaré una breve panorámica de las propuestas más significativas del periodo, teniendo como punto de partida una serie de cuestionamientos: ¿por qué en un determinado momento el discurso analítico perfora la tela canónica para dejar entrever la existencia de voces experimentales de difícil comprensión?, ¿obedece este gesto a un deseo implícito de institucionalización y centralización de aquellos autores que de una manera u otra escapan a la lógica tradicional? Es más: ¿no hay en él una sutil tentativa por establecer dentro de la literatura uruguaya un componente de rareza que la reivindique en su originalidad?

Como muchos han sabido señalar, el devenir artístico y literario del Uruguay se ha visto siempre empañado por una serie de vacíos o dificultades: Eduardo Espina, por ejemplo, recordaba la expulsión del conde de Lautréamont, Jules Laforgue o Jules Supervielle de la comunidad letrada por el mero hecho de escribir en francés y a pesar de que, al menos el primero de ellos, "se hiciera llamar «el montevideano» y nunca sintiera por Francia una preferencia definitiva" (Espina, 1992: 934)[2]. El mismo crítico,

[2] No obstante, se pueden encontrar muestras de lo contrario en trabajos como el de Roberto Echevarren sobre la poesía de Marosa di Giorgio: en un intento por descubrir la huella lautréamontiana en los textos de la uruguaya, el crítico revaloriza las figuras del primero y el segundo de ellos: "Isidore Ducasse (Lautréamont) y Jules Laforgue, gracias al hecho de escribir en francés y de pasar una parte de sus cortas vidas en Europa, proyectaron, como fundadores de la modernidad, sus trayectorias no sólo sobre el modernismo hispanoamericano

unos años después, retomaba la vieja discusión acerca de si hubo o no vanguardias uruguayas y frente a quienes, como Hugo J. Verani, apuntaban a una particular existencia de las mismas -"En Uruguay –escribe este último-, una fértil simbiosis de Nativismo y Ultraísmo llegó a ser la tendencia estética dominante en los años veinte, produciendo *una tendencia vanguardista moderada* " (Verani, 2006: 148) [3]-, concluía: "En el Uruguay hubo vanguardistas pero no vanguardias" (Espina, 2003: 429)[4]. Quizá por esto, Pablo Rocca puede acuñar un término como "los *modernólatras*" (2003: 416), para referirse a aquellos que apostaron por una reivindicación de lo tecnológico, lo nuevo o lo diferente, en un momento en que los gustos se orientaban más hacia fórmulas de tratamiento realistas y documentales.

Ante tal disyuntiva, no sorprende la división generacional de Ángel Rama, quien de este modo se proponía indagar en las actividades culturales del Uruguay desde una perspectiva dialogante y permeable[5]: superando el prototipo numérico que hablaría de una "generación del 45" -por emulación a la "generación del 40" argentina-, impuso la idea de una "generación crítica" que acogiera a las dos promociones[6] de escritores y artistas surgidos a partir de 1938 –entre la educación liberal y la vivencia de una crisis

---

que intentó digerirlos, sino sobre el simbolismo y el surrealismo franceses y, en el caso de Laforgue, sobre el modernismo angloamericano de T.S.Eliot" (Espina, 1992: 1104).

[3] Teniendo en cuenta que el Nativismo es en sí mismo una negación de los postulados básicos de la Vanguardia –pues "constituye un movimiento cultural homogéneo que procura darle expresión artística a las modalidades del carácter y las costumbres del ambiente rural, afirmar la singularidad de un mundo nuevo" (Verani, 1992: 782)-, subrayo la expresión para que se comprenda mejor el sustrato paradójico que esta reflexión contiene.

[4] Cuestionando el papel institucional que la literatura suele ejercer en su devenir parte sociocultural de un país, en sus trabajos ha sabido reivindicar algunos de los autores menos conocidos, sin descuidar por ello el impacto disidente de sus escritos. Interesantes son, pues, sus análisis sobre Julio Herrera y Reissig; sobre Roberto de las Carreras; o sobre Selva Márquez. En otro orden, cabe matizar la fuerza de su afirmación, puesto que no tiene en cuenta la importancia de artistas como Joaquín Torres García, quien en la década de los treinta se traslada a Montevideo y abre su Taller de constructivismo (Rama, 1972: 41-42).

[5] Así lo explica él mismo cuando se refiere a su papel en la dirección de *Marcha* (a partir de 1958): "a mí me correspondió reinsertar la literatura dentro de la estructura general de la cultura, lo que fatalmente llevó a un asentamiento en lo histórico y a operar métodos sociológicos que permitieran elaborar la totalidad, reconvertir el crítico al proceso evolutivo de las letras comprometiéndolo en las demandas de una sociedad y situar el interés sobre los escritores de la comunidad latinoamericana, en sustitución de la preocupación por las letras europeas" (Rama, 1972: 89).

[6] Aunque lo más acertado sería decir tres: la que surge en 1939 y acoge a los escritores nacidos entre 1915 y 1925; la que empieza a publicar a partir de 1955 y que sitúa los nacimientos entre 1930 y 1940; y la que eclosiona en plena crisis de 1969, con un conjunto de autores de entre 1945 y 1955: "Resultan ser estos últimos quienes comienzan a actuar antes de la fecha de emergencia indicada (1969), probando diversos caminos: según sea su orientación estética definitiva, así será su incorporación al tramo final de una promoción o el tramo inicial de la otra" (Rama, 1972: 225).

económica (1955), entre la eclosión de revistas al estilo de *Marcha* (1944), *Asir* (1947) y *Número* (1949)[7] y la aparición de las editoriales Alfa (1960), Banda Oriental (1961) o Arca (1962)- y les diera un lugar de privilegio compartido:

> la cultura que fue edificada en el período de la generación crítica no puede llamarse de otro modo que "independiente". Independiente de la rectoría espiritual del gobierno, independiente hasta el puritanismo de toda conmixión con sus intereses económicos, independiente de sus concepciones básicas sobre la nacionalidad, independiente también de cualquier forma cerrada o dogmática ya que no respondió a ninguna orientación clara y sistemática sino que resultó de una conjunción muchas veces confusa de variadas alternativas, impulsos, esclarecimientos, progresos e influencias, dibujando un arco que fue del liberalismo hacia el socialismo con una previa y obligada inserción en el nacionalismo (Rama, 1972: 73)

No podía ser de otra manera en una cultura marcada por fuertes contrastes, ni para quien buscaba resumir treinta años de creación artístico-literaria en una única expresión. Y es que tanto en artes visuales como en poesía, teatro y narrativa, las ramificaciones que se suceden a partir de entonces se verán muy marcadas por esta voluntad de ruptura o, si se prefiere, de andadura al margen. Así, mientras el artista va evolucionando hacia formas de participación más cercanas a los procesos transformadores de la realidad –tras un primer momento de discrepancia absoluta con los poderes del Estado y un segundo momento de politización (Rama, 1972: 89)-, los escritores van experimentando distintas y variadas actitudes: desde los que asumen un acercamiento narrativo crítico –tal es el caso del Juan Carlos Onetti de *El pozo*-, social –Amorim y *La desembocadura*- o sociológico –Carlos Martínez Moreno y el Mario Benedetti de *Montevideanos*-, hasta los que se sirven del teatro para proponer una

[7] No quiero dejar pasar la ocasión de señalar el carácter reflectante de estas publicaciones, puesto que cada una de ellas a su manera representan las escisiones que distinguen a la literatura uruguaya del siglo XX: siendo la primera de ellas una plataforma aglutinadora gracias, en parte, al esfuerzo de Emir Rodríguez Monegal –quien favoreció el conocimiento de escritores internacionales y potenció el movimiento de renovación al estilo de *Sur* (Rama, 1972: 88)- y del ya citado Ángel Rama, las otras dos seguirán la línea bipolar que dividirá el campo literario en criollistas y cosmopolitas (Verani, 1992: 795).

mirada simbólica del universo –Jacobo Langsner y Carlos Maggi, por citar algunos- o de la poesía para trabajar sobre esferas más íntimas y desconocidas de lo real –como Beltrán Martínez, Idea Vilariño o Circe Maia-, todos ellos ponen de manifiesto la fuerte tensión que hace de las artes y de la literatura en el Uruguay un palimpsesto a descifrar[8].

No en vano, a estas corrientes se van superponiendo otros estratos "artísticos", como el que reivindica un lugar exclusivamente femenino en poesía, con la tríada casi maldita de Delmira Agustini, Juana de Ibarbourou y Eugenia Vaz Ferreyra. Y, sobre todo, en narrativa, donde los ejemplos desviados de Armonía Somers, Paulina Medeiros, María de Montserrat, Clara Silva o Sylvia Lago ya habían conducido al crítico al habitual estrechamiento de miras[9]:

> No podía ser de otro modo –afirmaba en "Mujeres, dijo el penado alto" (1966)-, aunque como es natural, lo sepamos tardíamente: los pollitos, para nacer, rompen la cáscara. ¿Qué es lo que están rompiendo las mujeres en esta segunda mitad del XX? Están desmontando los mitos de lo femenino –Beauvoir dixit- y lo hacen apelando al fuego, al barro, a la porquería […] por auténtica necesidad de actuar en guerra contra infinitos prejuicios y convenciones y sin saber siquiera qué se busca o a dónde se pretende llegar.

[8] Si bien salvando las distancias entre las hipótesis, pienso que otra lectura posible es la que permite entrever un sustrato mítico en estas prácticas, en especial de la escritural. Teniendo en cuenta que escribir es, en palabras de Michel de Certeau, "la actividad concreta que consiste en construir, sobre un espacio propio, la página, un texto que tiene poder sobre la exterioriad de la cual, previamente, ha quedado aislado" (1986: 148), se comprende mejor la primera de las citas con las que decidí encabezar este apartado, y es que, más allá de que los ejes analíticos se concentren en temáticas, géneros o posicionamientos, la literatura uruguaya ejemplifica como pocas la ambición de una sociedad por construirse a sí misma en relación al pasado y al futuro.

[9] Justo un año antes de su famosa antología sobre los "raros" uruguayos, publica *La mitad del amor contada por seis mujeres*, entre las cuales incluye a Juana de Ibarbourou, Sylvia Lago, Clara Silva, María Inés Silva Vila, Giselda Zani y Armonía Somers. Aunque el título da buena cuenta de la manipulación temática de la recopilación, es interesante observar la voluntad trasgresora que lo impulsa, definida ya en las primeras líneas del breve prólogo: "Durante siglos (¿o acaso milenios?) explicamos el amor, nosotros, y descontamos que para ellas era también así, como para nosotros, y sobre esto, como sobre tantas otras cosas, no había nada que discutir. Y sin embargo una y otra vez fuimos a reclamar su voz, su comprensión, su mirada, con la esperanza o la certidumbre de encontrar el espejo que nos reflejara y diera existencia real" (Rama, 1969: 5). La cita, sin embargo, acaba transformándose en sutil ironía: en primer lugar, porque entiende una suerte de naturalidad femenina en el sentimiento amoroso; en segundo lugar, porque lo constriñe a un único espacio de proyección, el de la palabra; en tercer lugar, porque ello lo conduce a las mismas contradicciones de siempre, como afirmar, en el caso de Armonía Somers, que "inició una literatura áspera, ardiente, una temática audaz, una visión del amor nada habitual proviniendo de una mujer" (Rama, 1969: 77).

> De ahí que lo propio, lo más espontáneo de sus obras sea el tono confesional, subjetivo y frenético (Dalmagro, 2002: 58)[10]

O el que genera un nuevo grupo de jóvenes narradores[11] con una serie de nexos en común:

> 1º, un rechazo de las formas –y por ende de la filosofía inspiradora- de la literatura recibida […]; 2º, una desconfianza generalizada por las formas recibidas que traducen el mundo real, a partir de la comprobación de que las bases de ese mundo se presentan como repentinamente inseguras, inestables, imprevisibles […]; 3º, una irrupción sobre ese magma inseguro, que remeda lo real, de un despliegue imaginativo signado por una nota de libertad irrestricta que fácilmente se confunde con la gratuidad, con el juego, con la alucinación onírica (Rama, 1972: 238)

Agrupados por este último (Rama, 1972: 100-101) bajo el simbólico rótulo de "La imaginación al poder", sus propuestas suponen la culminación de la narrativa imaginativa, o, si se prefiere, alegórica, ya que a lo largo de sus trabajos se alejarán de la toma de postura directa que había conducido a gran parte de los intelectuales a opinar sobre los procesos transformadores del país y apostarán, en cambio, por un tipo de experimentación que descubra la cara menos visible del palimpsesto uruguayo:

---

[10] Sin embargo, es remarcable que lo que en este artículo es huella femenina de creación, en "La generación crítica" (1972) es más bien la instancia temática que une a la primera de las narradoras mencionadas con algunas manifestaciones masculinas del momento: "Hubo sin embargo otro camino donde también se manifestó el espíritu crítico de la narrativa del período, aunque eludiendo las más directas transposiciones sociológicas o periodísticas, tratando más bien de captar la subyacente descomposición del sistema mediante imágenes paralelas y libres. Creo que se lo puede encontrar en los relatos iniciales de Armonía Somers, quien presenta un universo material sordo, disonante, una experiencia tensa de la crueldad y la soledad, acercándonos a las zonas del asco, a instintos devorantes, a un espectáculo feroz de descomposición. Pero también se lo puede encontrar en *Partes de naufragio* de José Pedro Díaz, quien después de recuperar la perspectiva de los orígenes uruguayos transparentes, diáfanos y misteriosos, en *Los fuegos de San Telmo*, se enfrentó en su novela mayor al proceso de la desintegración y la caducidad donde los casos individuales simplemente aluden y ejemplifican una órbita de destrucción mucho más vasta y que coincide con el espíritu de una época" (Rama, 1972: 96).

[11] Se trata, sobre todo, de los integrantes de la que ha sido conocida como la "generación de 1969", llamada así por el punto de inflexión que supone, en el ámbito político-social, la toma de la ciudad de Pando por el comando de acción directa de los tupamaros –primer paso hacia la guerra civil que sumirá el Uruguay en una barbarie cotidiana de violencia y represión-, y en el campo literario, la publicación de una serie de textos de gran relevancia: *Contramutis*, de Jorge Onetti, *El libro de mis primos* y *Los museos abandonados*, de Cristina Peri Rossi.

Teresa Porzecanski desde *El acertijo y otros cuentos*, Cristina Peri Rossi desde *Indicios pánicos*, Mercedes Rein con *Zoologismos*, Luis Campodónico con *A cada rato lunes* o Mario Levrero con *La máquina de pensar en Gladys*, todos ellos articularán el salto hacia esa nueva capa artísticoliteraria que abre la publicación de *Aquí cien años de raros* (1966)[12]: con Felisberto Hernández e Isidore Ducasse a la cabeza, se caracterizan por escapar de la contingencia generacional y por instalarse en una dinámica de alteridad que no solo los sitúa fuera de la Literatura en lengua española –la que procede de la península y que debe escribirse en mayúscula-, sino también de aquella producida en América Latina y, más concretamente, en el Uruguay:

> No se trata de una línea de literatura fantástica que oponer a la realística dominante, según el esquema que cultivó la crítica argentina de hace dos décadas bajo la influencia del grupo *Sur* […]. Con mayor rigor habría que hablar de una literatura imaginativa. Desprendiéndose de las leyes de la causalidad, trata de enriquecerse con ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, opera con provocativa libertad y, tal como sentenciara el padre del género, establece el encuentro fortuito sobre la mesa de disección del paraguas y la máquina de coser, lo que vincula esta corriente con el superrealismo y hasta con la más reciente y equívoca definición de "literatura diferente" (Rama, s.a.: 9)

Afirma Julia Kristeva que la modernidad ha traído consigo, entre otras muchas cosas, una resemantización del ejercicio escritural: entendida como el espacio apropiado para una cultura de la revuelta, su capacidad por contener aquellos elementos en tránsito –la psicosis de un lado, con su naturaleza conflictiva y el goce del otro, con su propensión al cuestionamiento absoluto- ha hecho de ella el elemento conjurador por excelencia. A su lado, Michel de Certeau plantea la posibilidad de la

[12] Treinta y un años más tarde, y casi a modo de culminación teórica, Noé Jitrik publicará una compilación de artículos titulada *Atípicos en la literatura latinoamericana* en la que, a través de siete secciones -"Anómalos", "Olvidados", "Excéntricos", "Arriesgados", "Lúcidos", "Experimentadores" y "Evocadores"- se estudiarán aquellos autores poco convencionales del campo hispanoamericano, tales como Arturo Cancela, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, Osvaldo Lamborghini, el conde de Lautréamont, Susana Thénon, Diamela Eltit, Antonio Porchia, Petrona Rosende, Martín Luis Guzmán, Juan Gelman o Giselda Zani.

latencia mítica en un oficio que debía ser releído como "un discurso fragmentado que se articula con base en las prácticas heterogéneas de una sociedad y que las articula simbólicamente" (1986: 147). Entre uno y otro, la crónica de Clarice Lispector titulada "La pesca milagrosa" ofrece una nueva mirada: "Entonces escribir es como quien usa la palabra como un cebo: la palabra que pesca lo que no es palabra. Cuando esa no palabra muerde el cebo algo se ha escrito. Cuando se ha pescado la entrelínea se puede con alivio tirar la palabra. Pero ahí acaba la analogía: la no palabra, al morder el cebo, la ha incorporado" (Lispector, 2007: 32).

En un movimiento muy característico de su quehacer –empezar con un conector que, sin embargo, no conecta con nada, pero que ejemplifica a la perfección la idea de interlinealidad aludida-, la brasileña favorece una nueva lectura –si cabe, más profunda- de la poética del palimpsesto y propone un acercamiento místico donde la palabra es el elemento que une el derecho y el revés, lo conocido y lo desconocido, la negra tinta y la oscura sangre que respira en su interior, aunque al hacerlo acabe por revelar la huella de una imposibilidad. Y es que, como bien supo aclarar Maurice Blanchot en sus reflexiones acerca de la escritura órfica –escritura de pérdida e invisibilidad, de exilio y de muerte:

> sólo en el canto Orfeo tiene poder sobre Eurídice, pero también en el canto, Eurídice ya está perdida, y Orfeo mismo es el Orfeo disperso que la fuerza del canto convierte desde ahora en el "infinitamente muerto". Pierde a Eurídice porque la desea más allá de los límites mesurados del canto, y se pierde a sí mismo, pero este deseo y Eurídice perdida y Orfeo disperso son necesarios al canto, como a la obra le es necesaria la prueba de la inacción eterna (Blanchot, 2004: 162-163)

En este contexto de vacíos y deseos que en la imposibilidad cifran la condición de posibilidad de su existencia, varias son las muestras que ofrece la literatura uruguaya, en especial dentro de esta "lista de raros de difícil acomodamiento social" (Espina, 1992: 934) que según Eduardo Espina marca cierta pauta interpretativa.

Habitantes eternos de la *otra orilla*[13], su escritura proyectará nuevas formas de desautomatización del oficio literario en las que la experiencia subjetiva entrará en irresoluble conflicto con su instrumento de trabajo y de comunicación –el lenguaje, desbordado en los márgenes de su propia corporalidad o, por el contrario, suspendido en una neutralidad vacía y anodina- y, al mismo tiempo, con un cuerpo poliédrico que ve y es visto desde múltiples perspectivas. Veamos un ejemplo.

2. Sylvia Lago y la crispación del lenguaje[14]

> *El erotismo es la dimensión humana de la sexualidad, aquello que la imaginación añade a la naturaleza* (Octavio Paz: *La llama doble. Amor y erotismo*).

En su ya comentado análisis sobre la generación crítica, Ángel Rama aludía al impacto que "Días dorados de la señora Pieldediamante" (1966) había causado en el panorama cultural de los años sesenta, y hacía responsable de ello "a la ruda franqueza del tema erótico" (1972: 198) que en el texto se desplegaba. En efecto, partiendo de la irritada voz interior de la protagonista[15], el cuento pone de manifiesto las consecuencias de un erotismo desgarrado en el que no parece posible detectar

[13] De ahí la facilidad por encontrarles denominaciones varias: así, mientras para Ángel Rama forman parte de "una línea secreta dentro de la literatura uruguaya. Esporádica, ajena, indecisa en sus comienzos" (s.a.: 8) y de una "corriente subalterna" (1972: 222), Fernando Aínsa les dedica todo un apartado titulado "Una literatura marginal, pero representativa" (2003: 27-29).

[14] Sigo siempre la edición de Cotelo, s.a., por lo que únicamente señalaré el número de página correspondiente.

[15] De una violencia poco común, Laura Pieldediamante lanzará sus ataques contra todo lo que tenga que ver con la institución, la norma o la ley: "«Simamá, simamá…» Hija de puta. Hija de tu madre, la gran mofeta carnicera, largacola –no la persigan, no, que sabe defenderse: lanza, si la acorralan, un gran chorro de orín hediondo y mediante esa táctica tan contundente ciega, sin más, al intrépido adversario y después lo devora- hija de tu madre, vas a disimularte ahora ante vos misma…«Simamá, simamá», como si ella hubiera tenido la culpa, como si ella te hubiese impuesto el matrimonio a vos, la niña-dócil; como si no supieras lo que elegías, solamente vos, mucho, mucho más puta, sí, yo, que mi madre, y todo bajo una apariencia angélica, qué postura inocente, que ojos velados por el tul de ilusión –lo llevé sobre la cara, sí, porque las vírgenes ocultaban su rostro, era la moda- y la corona de azahares naturales y los encajes suntuosos; cuánto bramó Mamá, la Granmofeta, y suspiró y dijo «los sacrificios que se hacen por los hijos», porque yo no me había casado todavía y en consecuencia escaseaba el dinero y el traje debe pagarlo la familia de la novia, es la costumbre, es lo correcto, aunque la familia de la novia viva en la más solapada miseria dignificante" (262). Por otro lado, es a partir de fragmentos como este que el ensayista uruguayo llegó a la conclusión de que el desmontaje del mito femenino en la literatura uruguaya era fruto de una apelación "al fuego, al barro, a la porquería […] por auténtica necesidad de actuar en guerra contra infinitos prejuicios y convenciones y sin saber siquiera qué se busca o a dónde se pretende llegar" (Dalmagro, 2002: 58).

huella humana ni añadidura complementaria –como aventura el crítico mexicano-, sino más bien lo contrario: hay aquí una estimulación de la sexualidad animal que se desborda en la materia lingüística y la hace chirriar con constantes silencios en suspenso, con neologismos de brutalidad extrema[16] y, muy especialmente, con la articulación de un cuerpo abierto y supurante.

Laura Pieldediamante retrocede paso a paso –amante a amante- por aquellos momentos de insatisfacción que han inscrito sobre su cuerpo sucesivas decepciones, en un viaje de (re)vuelta que, al mismo tiempo, transformará su discurso en el espacio especular donde "[e]charse fuera una misma, darse vuelta como una media, lanzar el revoltijo interior violentamente" (280). En este sentido, si la escritura funciona a modo de reflejo para un yo abierto y sangrante, la historia duplica esta imagen en una travesía que tiene como centro de acción la presencia de los espejos: "Siempre los espejos rodeándome, devolviéndome a cada instante mis posturas, mis gestos…Multiplicándome y magnificándome y recordándome mi condición de prisionera en esta jaula majestuosa" (268). Y, junto a ellos, la lectura de obras literarias con protagonistas femeninas: "Ensayé, con un vientre de seis meses, poses a lo Madame Bovary frente al espejo de óvalo dorado que presidía mi dormitorio […]: me exalté con Antígona, morí con Fedra. Fedra valiente. Fedra inconmensurable. Fedra eterna…" (277)[17].

La narración arranca con una cita de Martin Heidegger que reproduce el carácter combativo de la especie humana -"*Tras la máscara del uno para el otro, actúa un uno contra otro*" (259)- y continúa con una escena muy significativa donde Laura recuerda la tacañería de su Abuelo y las ínfulas sociales de su Mamá, y las relaciona con la cosificación de su cuerpo. No en vano, la primera imagen que rememora, siendo ya mujer, es la de una violación –del cuerpo-torre inexpugnable que, no obstante, es franqueado una y otra vez- cimentada sobre una mentira:

[16] Todos ellos afectan, en mayor medida, a la denominación de los personajes. En el ejemplo de la nota anterior se ha visto algún caso, pero sirvan otros más alusivos todavía: Aurora Grullaparda, Esteban Picorreal, Doctor Linceagudo Gerifalte, Doctora Quebrantahuesos, Ernesto el Hipogrifo o Garzomplomizo.

[17] Pienso que en la triple repetición del nombre puede verse la identificación de Laura con un personaje que es encarnación del remordimiento, la desesperación y el sentimiento de culpa por un amor prohibido.

> Parecería que está pensando que soy virgen. Que necesita que sea virgen para llevarme a la cabina de su lancha a motor, arremeter contra mi cuerpo, subirse sobre él -¡oh poderosa fuerza desatada!- y consumar su acto de amor en uno, dos, tres, cinco movimientos precisos de estratego mecidos por el balanceo cómplice de la lancha que a su vez acomete contra el lecho del río. Y así sentirse todopoderoso sobre mí. Inexpugnable. Lástima que no soy virgen y él lo sabe. (260-261)

Entre la realidad y el deseo, el amante juega la ilusión de la virginidad[18] porque solo desde un cuerpo puro es posible inscribir los signos de una posesión. Convertido a partir de entonces en moneda de cambio y en mercancía identitaria, sobre él se proyectará la angustiosa confesión de esta señorita vapuleada y ultrajada por el marido -"Querías mantener hasta el fin tu papelito de novio formal. Ser novio hasta la noche de bodas en que, brutalmente, y bajo una apariencia alambicada, habrías de convertirte, por derecho y por fuerza, por obra y gracia de un solo triunfo avasallante, en Gran Marido Gerifalte" (265)-; y por los cuatro hombres que, según sus propias palabras, constituyen sus "cuatro amantes dorados, como mis días felices" (266).

A través del contacto físico con cada uno de ellos, Laura experimentará un movimiento de pérdida y recuperación: mientras su subjetividad será reterritorializada en los márgenes de una animalidad ambivalente –pues unas veces es "un armadillo que se alimenta de insectos y lombrices y que empieza a experimentar en las entrañas el principio de su descomposición definitiva" (268) y otras es mera "yegua dócil, tu yegüita sagrada, claro, yegua-del-Sol, vaca-del-Sol; quién osaría tocarla, pero no es intocable, no, dejate de engañifas; la vaca coge y coge a tus espaldas aunque cumple con vos porque *es ganado de buen pelo, de buena raza y de buen precio*" (270; el subrayado es mío)-, su lenguaje estallará en una suerte de materialidad sangrante y dolorosa, por medio de la cual será posible intercalar el deseo como resistencia al afuera: "Siempre tuve memoria. Y me interesaron los jugosos filones del lenguaje" (280), revelará casi al final de su narración. Y es que solo desde el dominio de la

[18] Teniendo en cuenta que Laura está casada y que tiene dos hijos –uno de ellos, además, de otro de sus amantes-, es fácil entrever la hipocresía de su gesto: siendo éste el estado perfecto para la mujer decente, su pérdida solo era admitida en el matrimonio con miras a la procreación (Ferrús, 2007: 61).

palabra y de lo que ésta tiene de carnalidad, Laura encontrará esa línea de fuga que le permita decidir sobre sí misma y sobre su cuerpo, aunque solo sea de manera temporal.

Es, pues, en el vacío de la página en blanco donde puede imaginarse subiendo al altar y mostrando un cuerpo en deshecho:

> y pienso, de súbito […] que podría en ese instante abrirse la puntada mágica y empezar una suave destilación sanguínea desde el himen recién renovado hasta el encaje fabuloso; un hilito de sangre corriendo por los cinco metros de satén de la cola, qué terrible, denigrante accidente hubiera sido, de súbito manantial irreverente, pobre madre, pobre mi hermana mayor Hilda Chuñazancuda envuelta en su capita de zorros nacionales porque ella "no es tan linda como Laura, paciencia; hizo apenas un matrimonio decoroso, consiguió un buen muchacho, gerente de un comercio importante, pero nada más (264-265)

Y es también aquí donde puede redefinir su maternidad en una esfera de partición que la aleja del tópico embellecedor y la vuelve a colocar en un lugar de herida y descomposición: "Yo, muda, atenta a la tarea de exprimirme las ubres para colmar la voracidad insaciable del recién nacido. Se me agrietaron los pezones… Sangré, sufrí. *No pude, no quise amamantarlo*. Lo dejé desgañitarse en la noche" (280; el subrayado es mío). En una tendencia paradójica que pretende negar el papel social de la maternidad y que, al hacerlo, atenta contra el carácter natural del acto, Laura obtura así un cuerpo que necesita salir(se), despojar(se) de aquello que ha permanecido dentro contra su propia voluntad[19]. El reconocimiento de una nueva maternidad no deseada, así como la consecuencia física de ésta –una náusea que empeora a medida que se desprende de sus obligaciones familiares-, marcarán el punto de inflexión definitivo para que la protagonista acepte la imposibilidad de

[19] Como en una reciente reflexión ha recordado Nuria Girona Fibla: "hablar de la madre o construirse como madre es una forma de figuración que se elabora en un cruce de modelos sociales y de posiciones individuales. En tanto el ejercicio de la maternidad forma parte de una construcción del cuerpo de las mujeres, significada por prácticas y discursos patriarcales, en función de un ideal, puede considerarse igualmente una tecnología" (Girona, 2008: 117).

cualquier independencia: "Ya no querías más náuseas, ni vómitos, ni hijos. Y te costó la saña de esa mano anónima revolviendo tus vísceras, el frío humedecido de tu piel de diamante, el dolor localizado […], la corriente de sangre, nueva y cálida, manando de tu sexo como si en ella, lamentable aunque piadosamente se te fuera la vida" (286-287). Y para que, además, reconozca el origen último de esta incapacidad: una infancia "recientemente revelada" (288) en la que todavía no ha tenido lugar el destete que debe conducirla a la madurez.

Bibliografía

Aínsa, Fernando (2003). *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*. Madrid, Editorial del cardo.

Blanchot, Maurice (2004). *El espacio literario*. Barcelona, Paidós.

Cotelo, Rubén (s.a.). *Narradores uruguayos. Antología*. Caracas, Monte Ávila.

Dalmagro, Mª Cristina (2002). "Mujeres en el campo intelectual uruguayo. Armonía Somers: entre la trasgresión y el pseudónimo". En: *Universum*, 17, pp. 53-64.

De Certeau, Michel (1986). *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente.

Echevarren, Roberto (1992). "Marosa di Giorgio, última poeta del Uruguay". En: *Revista Iberoamericana*, 160-161, pp. 1103-115.

Espina, Eduardo (1992). "De la jungla de Lautrémont a Selva Márquez: el (casi) inexistente surrealismo uruguayo". En: *Revista Iberoamericana*, 160-161, pp. 933-945.

Espina, Eduardo (2003). "Vanguardia en el Uruguay: la subjetividad como disdencia". En: García, C. y Reichardt, D. *Las vanguardias literarias en Argentina, Uruguay y Paraguay. Bibliografía y antología crítica*. Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, pp. 427-442.

Ferrús Antón, Beatriz (2007). *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*. Valencia, Tirant lo Blanch.

Girona Fibla, Nuria (2008). *Rituales de la verdad. Mujeres y discursos en América Latina*. México / París, Rilma 2 / ADEHL.

Kristeva, Julia (1999). *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires, FCE.

Lispector, Clarice (2007). *Para no olvidar. Crónicas y otros textos*. Barcelona, Siruela.

Ocampo, Silvina (2008). *Ejércitos de la oscuridad*. Buenos Aires, Sudamericana.

Paz, Octavio (1994). *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona, Seix Barral.

Peri Rossi, Cristina (1981): *Indicios pánicos*. Barcelona, Bruguera.

Rama, Ángel (s.a.). *Aquí cien años de raros*. Montevideo, Arca.

Rama, Ángel (1969). *La mitad del amor contada por seis mujeres*. Montevideo, Arca.

Rama, Ángel (1972). *La generación crítica (1939-1969)*. Montevideo, Arca.

Verani, Hugo J (1992). "Narrativa uruguaya contemporánea: periodización y cambio literario". En: *Revista Iberoamericana*, 160-161, pp. 777-805.

Verani, Hugo J. (2006). "La vanguardia y sus implicaciones". En González Echevarría y Pupo-Walker. *Historia de la Literatura Hispanoamericana. II: El siglo XX*. Madrid, Gredos, pp. 138-159.

Fernando Vallejo: la (re)creación de Colombia a partir de las post-identidades[1]

DIEGO FALCONÍ TRÁVEZ
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Después del sueño buscaron aquella ciudad; no la encontraron
pero se encontraron ellos; decidieron construir una ciudad
como en el sueño.

--Italo Calvino, *Las ciudades invisibles.*

Este artículo busca analizar, desde el ámbito de la Teoría de la Literatura y la Literatura Comparada, la novelística de Vallejo y su compleja creación de identidades a través del discurso. En efecto, el universo textual ideado por el autor plantea una doble relación. Por un lado, pone en diálogo a los personajes con el espacio que transitan bajo la atenta mirada del cuerpo como mediador de las acciones y, por otra, vincula su construcción autobiográfica ficcional con el deseo homoerótico como parte de su propuesta personal y política. Así, desde una Colombia imaginada y que se fragmenta –así como se fragmenta la identidad contemporánea—, y como hijo bastardo de la generación literaria de *boom,* Vallejo busca representar y transgredir tanto las identidades literarias en sus textos como el canon al que pertenece su obra, para desde esta plataforma –el texto— hablar de posibilidades nuevas del sujeto, de la Literatura y de Colombia como espacio real e imaginado.

This article seeks to analyze the novels of Vallejo and the complex creation of discursive identities, through the eyes of Comparative Literature and Literary Theory. Indeed, the textual universe conceived by the author proposes a dual relationship. On the one hand, puts the characters in dialogue with the space under the watchful eye of the body as the main mediator of their actions; and secondly, it links the autobiographical construction in his fiction with his homoerotic desire as a personal and political proposal. Thus, Vallejo from an imagined and fragmented Colombia -which is fragmented as contemporary identity is- and as a bastard descendent of the literary *boom* generation, seeks to represent and contradict both: the literary identities in his texts and the literary canon to which his work belongs opening a path, the text itself, which allows him to speak about new possibilities for subjectivity, Literature and Colombia, as both a real and imagined space.
Palabras clave: Queer; gay; Colombia; construcción autobiográfica; corporalidad.
Key words: Queer, gay, Colombia, autobiographical construction, corporality.

Una de las novelas básicas para la construcción del canon literario en América Latina es, sin duda, "Cien años de Soledad" de Gabriel García Márquez. El crítico John Barth, respecto a esta obra, ha señalado que es uno de los ejemplos primordiales de

[1] Este artículo se ha publicado gracias al proceso I3 del grupo Cuerpo y textualidad.

CC BY

postmodernidad y del nuevo planteamiento de la novela y sus lugares de construcción (Barth 1980: 68). Mucho tiempo ha pasado desde esa revelación, que nos presentaba la promesa utópica de la postmodernidad, y que ahora se ha convertido en una realidad bastante más cotidiana y mundana. Sin embargo, esta novela tiene un detalle fascinante que parece nuevamente retar lo verosímil, poniendo de manifiesto la estratagema del realismo mágico y que podría cuestionar la alianza postmoderna que Barth intentó crear con ella. Y es que, entre las ramas del tupido árbol genealógico que José Arcadio Buendía y Úrsula Iguarán hicieron florecer –o marchitar— no consta ni un solo personaje no heterosexual. Puede ser, claro, como ya lo ha señalado Kosofsky-Sedwick, que el secreto del armario (Sedgwick 1998: 13), ese secreto tan difícil de romper y que a pesar de todo habla desde el silencio, haya impedido que alguno de los diecisiete Aurelianos, hijos del Coronel Aureliano Buendía, dijese, por temor a ser fusilado frente al infame pelotón con el su padre inauguraba la novela, que era homosexual o gay (tomando el término más contemporáneo y homogenizador). O podría ser también que Remedios la Bella, que era indiferente a la seducción masculina, hubiese querido reivindicar de manera pública su orientación sexual lésbica, por ejemplo, si le hubiesen importando más las convenciones sociales que eran ajenas a ella. Sin embargo, más allá de la suposición contemporánea que ahora regresa a ver con cierto respeto y cierta extrañeza a los años 80 -los años del auge de SIDA, los años del auge de los estudios gays y lésbicos, los años del inicio de la internacionlaización del movimiento GLBTTI, además de ser los años de consagración del *boom* latinoamericano- lo que parece cierto es que en la novela fundante de varios de los imaginarios contemporáneos de Colombia y de América Latina no existió interés por parte de García Márquez de que las estirpes sodomitas, lésbicas, trans o *queer*, para darles un nombre más incluyente, que han sido condenadas a 700 años de invisibilización, tengan una segunda oportunidad sobre esta tierra.

Esta premisa -la del silencio heterosexual respecto a identidades no heterosexuales- en una de las novelas que construyen la noción nacional de Colombia, la noción regional e incluso la noción de postmodernidad según miradas como la de Barth, es fundamental para leer a Fernando Vallejo. De este modo, para leer a Vallejo, es decir, para sacar un zumo energético y sabroso de sus jugosos textos, hay que considerar precisamente la invisibilización tanto de la identidad individual como del proceso básico para entender

las repercusiones sociales de su literatura, e incluso para entender todo lo que llamamos o queremos llamar *post*.

De este modo, la identidad personal *extravagante*, fuera de la norma, como un constructo en crisis que sirve para cuestionar la identidad social y que busca que el secreto no sea secreto, es una de las pistas importantes para leer a Vallejo y replantear el significante "Colombia" desde la perspectiva del posboom. Si es que es posible dar una segunda oportunidad sobre esta tierra a los sodomitas y a Colombia, probablemente Vallejo sea una de las claves interesantes de dicha defensa.

Este artículo intenta, precisamente, escudriñar en los recovecos identitarios que Vallejo traza, buscando rastrear en los senderos que llegan a Colombia, los mecanismos idóneos que le permiten, al mismo tiempo, salir de ella, teniendo al cuerpo sexuado como motor fundamental de la propuesta literaria del escritor.

La post-identidad y el cuerpo como claves de lectura y reescritura de Colombia

Vallejo, en buena parte de su narrativa, constantemente reta su identidad como un constructo estable e intenta cuestionarla. Dentro de este marco, dos autores abordan el tema de la inestabilidad y la post-identidad de forma interesante. Bauman con su concepto de "identidad líquida", que pasa de un estado a otro por el mundo fluido, fijado por la sociedad de consumidores, (Bauman, 2001: 37) y Braidotti con el desarrollo de las identidades nómadas, que no se detenien en una identidad fija sino saltan de una a otra por su agencia (Braidotti, 2004: 67). Estos son dos de los análisis posibles de la visión postmoderna de la identidad que maneja Vallejo. En efecto, los personajes principales de sus novelas son a la vez narradores y sombras del propio autor real bajo la confusa clave autobiográfica. Estos personajes, antihéroes confundidos, llenos de amargura y que de ningún modo se muerden la lengua para decir *verdades,* construyen subjetividades inconclusas y están en constante fuga; sus existencias transitan gracias al movimiento del capitalismo globalizado y al de su inconformidad personal.

Sin embargo, pareciese a primera vista que Vallejo mantiene al menos una identidad estable, pues gran parte de su novelística maneja la clave autobiográfica. Vallejo, en su ficción, sigue el pacto autobiográfico propuesto por Lejeune, ya que autor, narrador y personaje aparecen en las cinco novelas que componen *Los Ríos del*

tiempo (libro, que además mantiene la tradición de entrega capitular de la novela francesa, como queriendo volver a los clásicos para no incomodar) y otras novelas como *La Virgen de los Sicarios* y *La Rambla Paralela*. Este sujeto autobiográfico al ser continuo en dichos textos es una identidad intertextual, familiar y estable para el lector que conoce a Vallejo. Este narrador/personaje puede definirse como intra-homodiegético, colombiano, exiliado, gay, misógino, sutil -o agresivamente- pederasta, educado, meticuloso con la gramática y poseedor de con una constante amargura, a pesar de valerse de un humor grotesco y desilusionado.

Sin embargo, en la última novela donde aparece este narrador-personaje, *La rambla Paralela,* se observa el ejemplo más claro de esta construcción post-identitaria pues el narrador Vallejo "de toda la vida", aquel que mantiene la identidad constante, se enfrenta a un *alter-narrador* que es curiosamente el propio Vallejo, pero que toma distancia de sí mismo. El relato realizado por Vallejo en *La Rambla Paralela*, así, realiza un ejercicio de confusión, de narración engañosa por medio de la cual un narrador autobiográfico número uno, identificado con el narrador *estable* y con el cual el lector se ha familiarizado en las novelas anteriores de Vallejo, dialoga desordenadamente con un narrador autobiográfico número dos, identificado como un nuevo narrador, que siendo el mismo Vallejo, cuestiona las acciones de su alterego literario. Por ello, el relato de Vallejo es un ejercicio de introspección que descoloca la identidad autobiográfica similar al que realiza Jorge Luis Borges con su archi-famoso "Borges y yo", pero de una manera mucho más esquizofrénica y descontrolada que la del prolijo argentino, pues en ella la desfachatez y la subversión son constantes en la construcción identitaria. De esta manera, la identidad, expresada en la relación personaje-narrador-autor que plantea la ficción autobiográfica de Vallejo, queda difuminada y planteada desde el conflicto, desde la imposibilidad de estabilizar y controlar la identidad que busca escapar de la sujeción de las identidades textuales tradicionales.

Otra de las cuestiones fundamentales que aparece en los textos de Vallejo, respecto a la identidad, es la concepción corporal de los relatos. San Agustín y Descartes se encargaron de implantar en Occidente la noción de que el cuerpo era un repugnante recipiente para el alma (San Agustín, 1990: 267) y una razón incorpórea (Descartes, 2002: 206), respectivamente. Sin embargo, en los textos de Vallejo el

cuerpo aparece ya no como un *artefacto* prescindible y desdeñable, sino más bien, y en palabras de Merleau Ponty, como un "medio general de tener un mundo" (Merleau-Ponty, 1965: 102). Para Vallejo, el tratamiento de sus personajes es un tratamiento corporal en donde las sensaciones vitales de nuestra experiencia son, siguiendo a Butler, actos corporales (Butler, 1999: 172). La identidad, así, se entiende solamente como una serie de actos que realiza el cuerpo movilizando una nueva manera de expresión estética, una performance gigantesca, donde el cuerpo actúa como un único modo de representar la subjetividad. Para ejemplificar esta relación triple: fragmentación, acción corporal, considero que uno de los casos más interesantes ocurre en una escena en la *Rambla Paralela,* donde el narrador, que es presumiblemente el mismo Vallejo, explica cómo el personaje Vallejo viejo se encuentra consigo mismo cuando joven.

> De muerto en muerto [el viejo Vallejo] iba retrocediendo en su pasado y cada vez se iba viendo más jovencito. Un día se encontró al jovencito en la calle Junín y lo invitó a irse a dormir con él:
>
> —A mí no me gustan los viejos –Le contestó el hijueputica–. Ni tengo sueño.
>
> Así que, con todo y lo original que era, el viejo se iba a morir sin haberse podido acostar consigo mismo. (Vallejo, 2002: 176)

Este intento de *ligarse* a sí mismo más que una prueba del narcisismo del personaje que alguna vez fue narrador (o lo sigue siendo, aunque de modo desdoblado) es esa muestra compleja de una identidad que son varias –inestables y complejas— y una muestra también de que las acciones del cuerpo, del deseo y de la sexualidad marcan nuestra propia identidad irrefutablemente. Vallejo se declara entonces un ser fragmentado, corporeizado, homosexualizado e incluso muerto. La identidad no puede verse sino como post-identidad, que supera los designios medievales y modernos.

En esta encrucijada, donde la identidad corporal e incontrolada del individuo se encuentra con el cuerpo social que es también identitario, se construye una nueva manera de leer a Colombia. En *Entre Fantasmas,* nuevamente, este narrador eternamente agonizante, enuncia a Colombia. "Colombia no, Colombia, Colombina, Colombita pobrecita, la muerte me está rondando y no te volveré a ver" (Vallejo, 1993: 17). Decía Calvino que para leer a los clásicos "Toda lectura de un clásico es en realidad una relectura." (Calvino, 1993: 125). Precisamente, la lectura de Vallejo relee y reinterpreta el imaginario de Colombia, despojándole del halo realista-mágico, que

otorga una identidad sólida al territorio exótico y paradisíaco. De hecho, si Vallejo es una identidad líquida y en fuga, Colombia también lo es, tanto que no puede mantener siquiera su significado dentro de un significante. Pareciese que Colombia no enmarca a Vallejo, como debería ser, sino que lo desenmarca. Si a través de las estrategias narrativas de la autobiografía novelada se propone a la identidad como un constructo inacabado, continuo e inestable, es decir una post-identidad, el espacio de Colombia se vuelve precisamente un territorio posnacional donde la idea del territorio explota y donde el contrato social se difumina y aparecen nuevas implicaciones dentro del imaginario que se construye.

Del paraíso macondiano al infierno contemporáneo: la sustitución de Colombia

De acuerdo a la teoría literaria sabemos que el lugar y el espacio no son lo mismo. El lugar es el sitio físico y el espacio una creación discursiva que enmarca las acciones de los personajes. Sin embargo, si es que los personajes, como he mostrado sucintamente en líneas anteriores, son un personaje complejo, el espacio, siguiendo una simple lógica, debería serlo también. Y, en efecto, Colombia, en los textos de Vallejo, opera como un cuerpo social en crisis.

Dentro de esta visión, el cuerpo es fundamental dentro de la concepción social del espacio. La percepción del cuerpo social de Mary Douglas resulta fundamental para este efecto. El cuerpo social y el individual son dos conceptos que interactúan, no solamente desde una relación en la que uno habita al otro, sino como constructos que se constituyen mutuamente. En efecto, el cuerpo social no es el espacio, ni siquiera un conjunto de cuerpos, sino una masa construida por la cultura que moldea los cuerpos biológicos (Douglas, 1966: 122)**.** Esta visión de que el cuerpo social construye el cuerpo también es una construcción fragmentada que mira al territorio no como un escenario muerto, sino como un espacio repleto de cuerpos que mutan.

Colombia, además, bajo la terminología narratológica, es un lugar conocido, es decir, un espacio que sabemos que existe –por la morfología arbitraria de los mapamundis— al sur de América. Sin embargo, la Colombia que Vallejo nos presenta es una post-Colombia, un espacio que intenta explicar las acciones de un narrador intra-homodiegético que reconstruye Colombia desde distintas instancias. La Colombia que construye Vallejo es, siguiendo a Vargas Llosa, una peligrosa mentira que crea

agitación (Vargas Llosa, 2002: 19). Este espacio que se crea, como cualquier espacio, no es un lugar neutro sino un espacio de poder, donde las luchas personales y políticas demarcan los límites y alcances del mismo, más aún si consideramos la invisibilización identitaria homoerótica de Vallejo. Como espacio de poder, entonces, la conformación del significante "Colombia" es incuestionablemente estratégica para poder contener los actos corporales de los curiosos personajes/narradores. De esta manera, Colombia se bifurca, se transforma en distintos lugares que buscan enmarcar las acciones de la identidad compleja del universo *vallejiano*. De mi análisis, detecto tres espacios fundamentales que construyen la noción de Colombia.

En primer lugar esta Santa Anita, que es el lugar de ensueño y niñez del autor/narrador/personaje, y que se convierte en un lugar reconocido, pues aparece en todas las novelas de Vallejo (al igual que Macondo). Santa Anita, una finca de la familia Vallejo a las afueras de Medellín, se presenta como el símbolo del pasado que se hace presente, aquel pretérito dorado, lleno de recuerdos, necesario para construir una propia y sólida identidad que nutre de belleza a Colombia y a los personajes de las novelas de Vallejo. Es, por poner una analogía, el Macondo que llena de esperanza y compañía al lector que busca un lugar a través del texto. Es probablemente en *Los días azules,* el libro que inicia los cinco que componen *Los ríos del tiempo*, donde se retrata de manera más idílica este espacio. La hacienda Santa Anita es un espacio natural y artificialmente bello: "Los niños de Medellín tienen que dejar la ciudad, de excursión, para conseguirlo. A nosotros nos basta salir del corredor de la casa, porque en Santa Anita hay de sobra. Con eso de que el abuelo la volvió un pantano" (Vallejo, 1985: 81). En efecto, no solamente que Santa Anita es agraciada por la naturaleza sino por la capacidad de que su gente la llene de magia desde la realidad, como es el caso del abuelo que queriendo fabricar una piscina dentro de la finca convirtió todo el lugar en un pantano.

Sin embargo, Santa Anita también funciona como un paraíso perdido irrecuperable y que aparece intermitentemente para apaciguar el horror del resto de la Colombia más sangrienta. Precisamente en *La rambla paralela* se destruye -de muchas formas, además- a Santa Anita, para poner énfasis en la pérdida de aquel espacio que sin embargo aparece como una constante. Esto se evidencia en el primer diálogo que inaugura la novela.

— ¿Estoy llamando al setenta y cinco ciento veintitrés?
— Sí pero no.
— ¡Cómo! No lo entiendo ¿Esa no es la finca de Santa Anita?
— Aquí era pero ya no es: la tumbaron.
— ¡Cómo la van a haber tumbado!
— ¿Y por qué no? Todo lo tumban, todo lo pasa, todo se acaba. Y no sólo tumbaron la casa ¿sabe? ¡Hasta la barranca donde se alzaba! La volaron con dinamita y únicamente dejaron el hueco. Un hueco vacío lleno de aire.
(Vallejo, 2002: 9)

Esta conversación telefónica, delirante y dolorosa, similar a la que tiene el personaje del cuento *Larga distancia* de Mario Benedetti, sospechosamente, muestra un emisor que sabe más sobre el mensaje que el receptor y que parece un producto de la imaginación de autor, o peor aún, de la imaginación de un Estado que lo conoce todo, incluso el fuero interno de sus ciudadanos. Este terrorismo de Estado que interfiere en la vida de sus ciudadanos es bastante más cotejable con la realidad colombiana, que por ejemplo el que podría tener la novela *1984* de Orwell con la situación inglesa de la época. En todo caso, este juego interesante a partir del teléfono permite una doble interpretación que deambula entre una conversación fantástica y una conversación crudamente real, que de todas formas busca enfrentar lo onírico con lo histórico a partir de la dicotomía tranquilidad/angustia. Resumiendo, se enfrenta a través del espacio lo que existía con lo que ya no existe. Al igual que Macondo, Santa Anita, como espacio de ensueño y como realidad física, desaparece y no a través de un impetuoso vuelo huracanado como sucede con el espacio de García Márquez, sino de forma menos poética, con dinamita, el arma sueca que luego permitió la constitución del premio Nobel, y que deja un espacio lleno de vacío. Esta dualidad de ser y no ser, de sueño y pesadilla, de lleno y vacío, permite al lector ampliar el significante Santa Anita –y por consecuencia el significante Colombia— buscando así encontrar un desequilibrio identitario en las identidades que rondan los textos *vallejianos*.

El segundo espacio que propone Vallejo en esta estrategia de bifurcación espacial es Medellín, como ciudad que es accesoria a Colombia. Medellín se plantea, así, como el espacio urbano, el referente citadino del autor y de crecimiento paralelo, como si, siguiendo a Douglas, el cuerpo de la ciudad y su propio cuerpo fueran de la mano. En *Los días azules* menciona esta cuestión: “De tanto que creció, de tanto que cambió, un día no la reconocí. ¿Pero es que me reconocía yo? Crecimos juntos,

cambiamos juntos, yo había cambiado también. El niño se hizo joven y el joven viejo, y el pueblo una gran ciudad" (Vallejo, 1985: 131).

Al mismo tiempo, Medellín es descrita como un sitio de extrema violencia, especialmente en *La virgen de los sicarios* donde se fragmenta entre Medellín (la ciudad burguesa) y Medallo (la ciudad violenta) demostrando como el nombre de la ciudad, una seña identitaria fundamental, es indefinible en la unidad. Medellín es una ciudad que se describe en relación al cuerpo y, sobre todo, en la violencia que se ejerce sobre él.

El Medellín de Vallejo es un Medellín donde confluyen varios tiempos y que denotan que la identidad es cambio constante. El narrador bifurcado de Vallejo le dirá: "Lo más parecido al Medellín de tu infancia –le dije— es el de ahora por más que haya cambiado. Del mismo modo que lo más parecido al niño que fuiste eres tú, el viejo que tengo enfrente" (Vallejo, 2002: 42). Sin embargo, parecerse no ser, es decir que el que fui no soy yo aunque sea yo mismo. Esta identidad fragmentada, al igual que la ciudad que se divide y que se parece a lo que fue, se percibe nuevamente como un síntoma claro de post-identidad, de posnacionalidad.

Colombia, como espacio textual, es el imaginario final de la trilogía Santa Anita/Medellín/Colombia que precisamente construye el significante Colombia. La construcción de Colombia es violenta y se hace, a menudo, a posteriori y desde fuera de sus líneas demarcatorias. Incluso cuando se hace desde adentro del país como en *La virgen de los sicarios*, pareciese que busca abstraerse de ella, tomar un paso atrás para moldearla de modo diferente. El significante "Colombia" es tan repetitivo en la Literatura de Vallejo que molesta, pues saca aquel nacionalismo incómodo, que intentando desacreditar al país, refuerza la idea de lo nacional al hacer tanto énfasis en él. De hecho, la utilización de Colombia hasta el cansancio denota el profundo interés y la fe, a pesar de todo lo que se ha dicho después de Vallejo,[2] en el ideal nacional que no se desmonta pero si se tergiversa, se supera.

[2] Respecto a su desprecio por Colombia.

Es en esta espiral donde se pierde la utopía, donde el cuerpo se visibiliza a través del espacio en una simbiótica fragmentación y donde la violencia marca las relaciones de poder entre cuerpo social y cuerpo individual; el alejamiento de este espacio la única salida posible. En la novela *Los caminos van a Roma* Vallejo imaginará de manera sublime la película que retrata a Colombia, a Santa Anita, a Medellín, a través de los imaginarios matanza, cuerpo y fragmentación:

> Vi a Colombia. El genocidio del Dovio, el genocidio del Fresno, el genocidio del Líbano, el genocidio del Águila, el genocidio de Tuluá, el genocidio de Supía, el genocidio de Riosuelo, el genocidio de Cajamarca, el genocidio de Sevilla, el genocidio de Anserma, el genocidio de Génova, el genocidio de Icononzo, el genocidio de Salento, el genocidio de Armero, el genocidio de Irra, el genocidio de Falán… Vi los decapitados. Decenas, centenas de cuerpos sin cabeza, descalzos, camisas de manga corta y pantalones de dril. Y las cabezas, acomodadas a la buena de Dios, como un piadoso ejercicio, como un monstruo acertijo, intento de adivinar cuál correspondía a quién. (Vallejo, 2004: 123)

.

Resulta interesante, además, la reflexión que realiza Vallejo respecto a Colombia como espacio difuso a partir de la migración. Si, en efecto, la migración de los últimos diez años de los países de los Andes a Europa ha modificado la estructura de las ciudades y los países, Vallejo se encarga de utilizar, con humor negro y peyorativo, a los colombianos que han migrado a España, uno de los principales destinos de acogida, para recrear otra Colombia llena de injusticia y dominación postcolonial.

> Los colombianos de Barcelona hablaban todos con la zeta, como españoles. No acababan de llegar a lavar inodoros e ipso facto estaban hispanizados. Los que llegan a Madrid en cambio no: siguen colombianizados. ¿Por qué? Fenómenos del lenguaje que el viejo no entendía. Ni entendía tampoco la luz, ni la gravedad, y se iba a morir sin entenderlas (Vallejo, 2002: 33).

Y a la par de este proceso de exclusión de las clases menos adineradas, fuera de su país, que construyen una nueva idea del mismo, aparece la visión de la clase media/alta colombiana, aquella que ha migrado y se ha quedado fuera, y que mira desde el exotismo al país construido gracias al realismo mágico: “Colombia para esos niños colombianos nacidos en el extranjero se reducía a unas vacas”. (2002: 69) En

resumen, Colombia es también un imaginario que se gesta a partir de las diferencias de clase, que construyen en la contemporaneidad el Estado fuera del Estado.

Es probablemente esta reflexión la que mejor permite dilucidar a la creación del espacio colombiano en Vallejo. Como autoexiliado, la creación de Colombia como un espacio de violencia, invisibilización, corporalidad y tergiversación se recicla constantemente. A veces la odia, a veces la extraña. Su yo literario es un yo mutilado, que no se rearma, y tampoco rearma a Colombia, la pobre Colombia, Colombina, Colombita que de tanto repetirse se ha vuelto cansina, un fetiche, acaso un *souvenir* de venta para el lector.

Leer a Vallejo desde lo queer

Vallejo, sin duda, reacciona contra el *boom* latinoamericano y contra su figura elemental, García Márquez. Cuando no a través de la novela, a partir del ensayo periodístico; lo llama "primer lambeculos de tiranos y granujas con poder que hoy tiene América" (Vallejo, 2004: 33). , entonces, que la postmodernidad que Barth otorga a *Cien años de soledad* no le es suficiente a Vallejo y quizás, siguiendo a Epstein, la postmodernidad es un concepto que no llega siquiera a entender lo postmoderno, lo postnacional, lo postidentitario (Epstein 1998: 34).

Sin embargo, el trabajo de *dinamitar* la construcción literaria nacional de Colombia como fuente de orgullo nacional se efectiviza en la narrativa de Vallejo con más intensidad que en un ensayo. Nuevamente en *La rambla paralela* performa un boicot desde el humor, cuando una joven compatriota suya le informa el número de libros que lleva vendido en una feria del libro llevaba a cabo en Barcelona -la capital del boom latinoamericano- a la que ha sido designado como invitado de honor.

> Al caer el sol pasó por el pabellón de Colombia a informarse por las ventas, a ver cómo habían estado.
>
> — Muy bien maestro. Treinta y cinco ejemplares suyos. Sigue a la cabeza de los escritores colombianos.
>
> — ¡Valiente gracia niña! -replicó-. Eso es como ganar una carrera de minusválidos.
>
> (Vallejo, 2002: 101).

Esta búsqueda de la subversión a la literatura colombiana, esta propuesta silenciosa en temática, me atrevo a pensar, es también una reacción silenciosa a su invisibilización como sujeto sexuado, como persona corporal que escribe de otras temáticas y que no se identifica con el modelo exotista y comercial del *boom* y de la postmodernidad, que a él no le alcanza, así como no le alcanza la modernidad. Es interesante, en este contexto, cómo Vallejo saca a la luz, sus identificaciones sexuales que desidentifican y descontextualizan la literatura vista como un constructo naturalmente heteronormativo, cuestionando constantemente al lector.

> Y a todas éstas preguntará usted: ¿quién fue Cuervo? Hombre, Cuervo (Don Rufino José) fue el más grande gramático de Colombia. Lo cual es mucho si se mira desde adentro de Colombia y de la gramática pero si se mira desde fuera muy poquito. Cuervo no es nada, por ejemplo, en el dark room de un bar gay. (Vallejo 2002: 45)

La contaminación *gay* a la Gramática (con mayúscula) no deja de ser una herramienta interesante. Si en *Cien años de soledad* no existen identidades homosexuales, lésbicas o *raras*, sexualmente hablando, pareciese que el propósito de Vallejo es (re)llenar sus textos con su propia identidad sexual y sus acciones corporales, aunque éstos no pertenezcan a un movimiento tan notorio como el del *boom*.

Sin embargo, leer a Vallejo desde la subversión de roles sexuales, desde el posicionamiento político contemporáneo, desde el cuestionamiento a las etiquetas sexuales, es decir, desde la teoría *queer*, resulta bastante complicado. Siguiendo a Butler, sus actuaciones corporales pueden ser subversivas pero quizá no respecto al sistema sexo/género. Si bien en sus novelas la identidad *vallejiana* no se define bajo la etiqueta gay, muy relacionada con el mercado en nuestros días, (no utiliza esta denominación casi nunca), el narrador reivindica su cuerpo sexuado desde un deseo tradicional. La violencia como propiedad del macho hetero u homosexual, el sexismo exacerbado contra las mujeres y el racismo contra negros e indígenas hacen que la visibilización como cuerpo sexuado y como sujeto político que pide otra Colombia se vuelva tibia y de ninguna forma contundente respecto a otras identidades diferentes no incluidas en el proyecto nacional. A menudo el narrador se refiere a ciertos caracteres de modo peyorativo como "lesbianoide vieja y fea" para describir a una mujer que no cumple los estereotipos de feminidad (Vallejo, 2002: 59) y de "mariquita" al ex presidente Gaviria que tampoco cumple los estereotipos de

masculinidad (Vallejo, 2002: 71). De este modo, la identidad *homosexual*, bastante socrática, además, que mira la juventud del hombre como la fuente única de erotismo y la vejez como la fuente mercantil del deseo, es la única que rescata y que puede negociar su existencia con Colombia, aquel significante mayor que continúa siendo un espacio canónico y excepcional. En esa búsqueda de fragmentar el espacio colombiano y la identidad sólida, continua y heterosexual, Vallejo cae en su propia trampa y regresa al dominio blanco, masculino, de clase alta. En *La Virgen de los sicarios* describirá uno de los pocos momentos de amor con Alexis, su novio, un adolescente sicario de los barrios marginales de Medellín, de la siguiente forma: "Nuestras noches encendidas de pasión, yo abrazado a mi ángel de la guarda y el a mí con su amor que me tuvo, porque debo consignar aquí, sin jactancias ni presunción, lo mucho que me quería" (Vallejo, 1994: 33). Así, Vallejo, describe la felicidad en función del mercado, en la capacidad de comprar cuerpos y vender ilusiones, encontrando el espacio de paz, el espacio íntimo, en la Colombia burguesa, eurocentrista y patriarcal.

Si bien Vallejo renuncia al modelo exotista y comercial del *boom*, cambia ése por el modelo de consumo de cuerpos y de violencia masculinista. Siguiendo a Stoltenberg, podría decirse que Vallejo considera que la gente que no nace con pene no tiene derecho al poder pues en el patriarcado este órgano del cuerpo fragmentado marca el concepto de dominación hegemónica masculina y blanca (Stoltenberg 1990: 50).

De este modo, si bien las estirpes sodomitas (entendiendo la sodomía como el pecado *nephando* de penetración) pueden salvarse de los 700 años de invisibilización, habría que esperar a que los indios, los cholos, las mujeres y los seres *queer*, con distintos deseos sexuales y cuerpos, puedan hacerlo también, pero eso no sucede en los textos de Vallejo, donde si bien la post-identidad presenta nuevas posibilidades a lo postnacional, el contrato social no se expande y continúa de manera injusta.

¿Llega entonces Vallejo a lo postnacional, a lo post-identitario, a lo post-postmoderno (por darle un nombre), si consideramos que las identidades que presenta permanecen bajo los discursos eurocentristas y heteropatriarcales? Pareciese que no, pero al menos, a través de sus personajes esquizofrénicos y autobiográficos (que seguro no serán tan recordados como Remedios la bella o alguno de los Aurelianos Buendía), el autor se atreve a responder al silencio, a reestructurar el

espacio y a hablar constantemente, de lo que fuese, a través de aquellos complejos y cambiantes cuerpos.

BIBILOGRAFÍA

BAUMAN, Zysgmunt (2001). *La postmodernidad y sus descontentos.* AICAL, Madrid.

BARTH, John (1980). "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction". The Atlantic Monthly, 245, pp. 65-71.

BUTLER, Judith. (1999). *El género en disputa.* México, Paidós.

BRAIDOTTI, Rosi (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Gedisa, Barcelona.

CALVINO, Italo (1983) *Las ciudades invisibles.* Barcelona, Minotauro.

CALVINO, Italo (1993) *Por qué leer a los clásicos.* Barcelona, Tusquets.

DESCARTES, René (2002). *Meditaciones.* Madrid, Tecnos.

DOUGLAS, Mary (1966). *Purity and Danger*. London, Routledge & Kegan Paul.

EPSTEIN, Mikhail (1998). "The Place of Postmodernismo un Postmodernity". Atlanta, Emory University.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1965). *Fenomenología de la percepción.* Barcelona, Ed. Península.

SAN AGUSTÍN.(1990) *Confesiones.* Madrid, Alianza.

SEDGWICK, Eve K. (2007). *Epistemología del armario.* Trad. Teresa Bladé. Barcelona, Ediciones Tempestad.

VARGAS LLOSA, Mario (2002). *La verdad de las mentiras. Madrid,* Santillana.

VALLEJO, Fernando (1985). *Los días azules.* Bogotá, Alfaguara.

---. (1993). *Los caminos van a Roma.* Bogotá, Alfaguara.

---. (1985). *Los días azules. Bogotá,* Alfaguara.

---. (1994). *La virgen de los sicarios.* Bogotá, Alfaguara.

---. (2005). "Por el desafuero". Revista SOHO 58. Semana S.A.

De "género" dudoso: sobre la narrativa de Marosa di Giorgio

BEATRIZ FERRÚS ANTÓN
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

La escritura de Marosa di Giorgio construye un mundo propio, con sus reglas y modos de funcionamiento particulares. Leerla es aceptar un desafío, plagado de preguntas, que golpean el inconsciente y nos invitan a descubrir un 'yo' mucho más inestable de lo deseado. La identidad y el vínculo entre yo y cuerpo se ponen en entredicho, el sentido de la femineidad se revisa. Este artículo trata de deslindar las claves del universo marosiano, tanto a nivel ideológico como estético.

Marosa di Giorgio's writing creates an own world, with its rules and particular ways. Reading hers supposes accepted a challenge, plagued of questions, that strike the unconscious and they invite to discover an unstable "I". This article tries to define the ideological and aesthetic keys of Marosa di Giorgio's universe.

Palabras clave: Marosa di Giorgio, mujer, identidad, cuerpo.

Key words: Marosa di Giorgio, woman, identity, body.

1. ¿Quién de nosotras escribirá el *Facundo?*

"¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?" La pregunta de Ricardo Piglia esconde tres presuposiciones: la existencia de una literatura nacional, la formación de un canon que la sustenta y del cual *Facundo* es el centro, y un indiscutido masculino "nosotros" desde el que se arman ambas existencias. Pero, ¿qué pasaría si formuláramos en femenino este mismo interrogante, ¿añadiría la *–a* del pronombre un simple matiz, una variante, o estaría trastocando completamente el sentido?: ¿Quién de nosotras escribirá el *Facundo*?

Si hablar de literatura postnacional supone recuperar la concepción literaria romántica, que alinea lengua-nación-literatura-canon, para darle la vuelta, para perforarla, ¿dónde queda en esta transformación la literatura de mujeres? Mujer y nación son dos conceptos profundamente trabados en el XIX, sus vínculos son carnales y simbólicos: la madre de la nación pare a los hijos de ésta y la representa en tanto maternidad sin tacha, donde la escritura está ausente. La mujer que escribe es la

CC BY

"letraherida", que es lo mismo que decir mujer del margen, extraña, excéntrica, sin posibilidad de escribir el *Facundo*.

En este contexto, mis intenciones al hablar hoy de Marosa di Giorgio pueden parecer "dudosas", "raras", calificativos que se han empleado para juzgar la obra de esta autora, y, en parte, lo son, pues reconozco haber aprovechado este encuentro para leer a una autora que, precisamente, por su condición excéntrica despertaba mi curiosidad, pero también hay algo político en mi gesto, pues me sobreviene la preocupación de que en este tiempo de los pos-: postnacional, postmoderno, postestructural, incluso y preocupantemente "post- feminista", la literatura y la crítica *de* mujeres y *sobre* mujeres siguen siendo, o son, más que nunca *para* mujeres.

Por eso, el objetivo de esta intervención es doble: tratar de explicar la compleja y singular apuesta narrativa de la escritora uruguaya; al tiempo que la interrogo en el marco del concepto "postnacional". O lo que es lo mismo: ¿dónde queda la mujer en el pensamiento postnacional? Y ¿qué aporta la propuesta de di Giorgio a esta cuestión?

2.La Señora, entre lo humano y lo animal

El programa narrativo de Marosa di Giorgio gira en torno a una presencia femenina. Una, la Señora, mujer sin nombre o de nombres plurales (Griselda, Dinorah, Giulietta…), que, aunque presentada de mil formas dispares, es siempre una sola. Lo que interesa a la autora no es lograr encarnar una protagonista, sino explorar la Femineidad como construcción social, hacer frente desde la transformación, la metamorfosis, al discurso de la Ley:

> Esas alteraciones, esas transformaciones o combinaciones de Señora se despliegan en los relatos de Marosa en una alteridad que rumorea y vacila los linderos de lo femenino, lo nutricio y de lo sexual vigorizado como bestiario, como escenificación de pavores y deseos ancestrales. (Vasquez, 2008: 268)

Por eso la Señora ha dejado de ser una madre y esposa convencional, pero también un cuerpo delineado desde la mirada masculina, para sorprendernos a través de una existencia surrealista e hiperbólica, pero cargada de simbolismo trasgresor:

Él tironeaba con la enagua en flor advirtiendo con espanto que la enagua procedía de ella; estaba hecha de su misma leve carne, sujeta con pedúnculos vivos a todo el cuerpo. Era una gran enagua sexual, todo de ovarios, todo clítoris recios, como pimpollos de rosas rojas en hilera. (di Giorgio, 2005: 25)

Una mujer que es toda clítoris elude el veto al goce femenino para transformarse en puro goce. Ni los límites de edad, ni las convenciones sociales la confinan. La Señora puede ser una anciana o una niña: "Soy viejísima. Creo que noventa. Mis padres murieron ayer. (Se equivocaba con el tiempo)" (di Giorgio, 2005:26)"Su edad era la que, justamente, atraía a los monstruos, según decían siempre. Escribió con un palo en la arena de la vid, salpicada de uva, su edad, «Trece»" (di Giorgio, 2005: 26), pero nunca le faltan "novios", transformados en meras prótesis que cumplen la función de dar placer y que se desgastan con el uso.

De esta forma, también se subvierte la idea de mujer-cosmética, que deja de gozar cuando deja de ser bella. La viuda cubierta de mantos de la pintura renacentista, se transforma en una vieja a la que sólo queda un pecho, pero que no duda en ofrecerlo para que se goce de él.

Tampoco se ponen límites al disfrute sexual de las niñas, que, tras el miedo inicial, descubren la fuerza del instinto y se dejan llevar: "Estaba asada. Le habían sacado su gema de señorita. Daba un olor de ámbar, por el sacro orificio salía canela. La luna con una nube brillaba en la ventana. Recordó la vibración inaudita. ¿Cómo no lo había explicado la maestra?" (Di Giorgio, 2005: 62). La niña no se siente asombrada porque la maestra no le haya advertido, sino que la recrimina por el placer desconocido con el que se acaba de encontrar.

Así, no resulta casual que, bajo el término "novios," se esconda una relación de puro uso sexual, pues el cuerpo femenino en Marosa di Giorgio alcanza una libertad más allá de los condicionamientos de una vida en común, de un matrimonio. Una de las escenificaciones de la Señora pide a un ángel el día de su boda "Sálveme de este casamiento y de otros posibles" y el ángel la guarda matando al marido. La mujer acaba casada con el ángel, porque casarse con el ángel representa casarse consigo misma:

-Ya lo aniquilé, y ya.

> Todo quedó oscuro y quedó diferente. Y todo se alumbró.
>
> Ella miró.
>
> Vio la figura alta y vaporosa del ángel, que había venido en la rueda (y que parecía su propia cola de novia) (di Giorgio, 2005:26)

El juego fonético con "cazar" y "casar": "La cazo yo, la caso yo" (di Giorgio, 2005: 29) revela el desdibujado de la institución y el triunfo del cuerpo. Algo semejante sucede con la maternidad:

MISAL DE LA VIRGEN

-Usted nunca tuvo hijos.

-No. Aunque, un día, cuando era chica, surgieron de mí, de mi pelvis, tres lagartos. En cartílago hueso y anillado. Tres.

-Eh.

-Sí. Iban por la hierba. Al parecer tenían ojos, pero no puedo saberlo. Se hundieron en el piso.

-Pero, antes, oí un alarido, como si dijesen: ¡Mamá! ¡Ay, madre! ¡Ay!

-Oh.

-No volvieron nunca. En el momento de la parición salían de mis pechos (del izquierdo y del derecho), una gotita de sangre y una gotita de leche. (di Giorgio, 2005:26)

La mujer que procrea lagartos, pero también que pone huevos o pare liebres, transforma la función maternal en un acto puramente carnal, que trasciende cualquier destino social para volverse puramente una función del cuerpo. Si la sangre y la leche son las metáforas tradicionales desde las que se piensa el cuerpo femenino, cuerpo-madre, reducirlos a una gota, representa un juego irónico, que los minimiza y los extingue. Cuando esas gotas han caído, como pequeñas lágrimas que marcan un adiós, la mujer se despide de la carga maternal y se entrega al solipsismo del cuerpo.

Horadar la Femineidad, trazada desde el espacio de la Ley, no es sólo una manera de recuperar este espacio para la mujer, en tanto categoría que se re-significa, sino de dinamitar la barra que separa el binomio hombre/mujer y poner en juego una identidad porosa, queer, que también enfrenta otras oposiciones niño/viejo humano/animal, cazador/cazado, normal/anormal. Veamos cómo.

3.Variaciones sobre el éxtasis, entre lo humano y lo animal

La escritura de Marosa di Giorgio construye un mundo propio, con sus reglas y modos de funcionamiento particulares. Leerla es aceptar el desafío que representa transitar por un "camino de pedrerías", plagado de preguntas que golpean el inconsciente y nos invitan a descubrir un 'yo' mucho más inestable de lo deseado. Las presencias y estados de deseo arrastran irremediablemente a vírgenes, señoras y niñas, derrotan la identidad de los cuerpos y la hacen mutar.

Si la categoría mujer se reconstruye desde la reapropiación del deseo como fuerza productora de identidad, los limites entre yo/otro, hombre/animal también están sujetos a la desestabilización y la metamorfosis:

Marosa di Giorgio subvierte la cosificación del mundo y pone en escena la plenitud de lo salvaje que socava tabúes, prohibiciones y dogmas en un destierro de toda lógica, de toda racionalidad. Alimenta un despliegue, una reiteración metamorfoseada de identidades sexuales, corporales, de sus prácticas y de sus ritos insospechados, creando así una suerte de *continuun* que ya no responde a las exigencias certeras del cuerpo sexual sustanciado y único. (Vásquez, 2008: 265)

Desde aquí, la Señora no duda en gozar con animales de diferentes formas y maneras: "El murciélago chupó un poco, se quedó. Lo toleraron. Era bueno que participara un animal. Lo había deseado sin que se les presentase claro. No sabía por qué, pero la trabajaba mejor al ver que el otro también estaba prendido a la piel de ella". La separación entre lo humano y lo animal desaparece: "Yendo por el bosque, por el maizal, por las fresas, pasaban bellos machos de distintas especies que la miraban con ganas. (Misales, 63)".

La Señora habita un cosmos pansexual, de tatús e insectos que hacen de su cuerpo un destino:

Cuando el Gran Tatú nació era grande. Tenía costras, bigotes y un miembro enorme que llevaba escondido y que cuidaba mucho. Era su joya. Se daba cuenta. Sus vecinos

quisieron ponerle un pantalón, lentes, y él se negó. Darle un trago de anís que no quiso.
Lo sensato era buscar mujer. Eso sí que sí (di Giorgio, 2005: 27)

Hay un vuelo y como si buscaran flores entran de golpe, insectos sexuales, gloriosos y temibles.
Ansían oídos, ojos, nariz, toda clase de bocas.
Las primas y las amigas corren inútilmente a ocultarse debajo de las camas; se enredan en las colchas.
Yo, por milagro, hallo las salidas.
Corro.
Ingreso en el peral.
Y ya vienen los grandes gritos de lujuria. Prosigo huyendo de aquí para allá.
Hasta que se pone el sol.
Los árboles están fijos.
Y en la casa
Ya ha pasado todo y nada. (di Giorgio, 2005: 60)

Este encuentro entre el mundo humano y el mundo animal cumple con diversas funciones narrativas y nos ayuda a situar algunas de las claves de la poética de di Giorgio:
a) En primer lugar aceptar el goce que proviene del animal supone mirar hacia un interior que se re-descubre, aceptar al otro instalado en mi yo: "La escritura de Marosa di Giorgio invita a dejar las identificaciones tranquilas que permiten mirarse en el espejo y decirse: «ese/a soy yo», para dar paso a la inseguridad que brota de la promoción erotizada de la imagen de una animal o de una parte del cuerpo y que plantea la cuestión que nos retorna entonces con un: esa, ese, eso ¿soy yo? ¿es él? ¿es ella?" (Capurro, 2010). La propuesta de la escritora uruguaya anticipa la identidad cyborg de la que habla Dona Haraway:

un organismo cibernético, un híbrido de máquina y de organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. Un mundo cyborg podría tratarse de realidades

sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con los animales y máquinas ni de realidades permanentemente parciales, ni de puntos de vista contradictorios. (Haraway, 1991: 253 y 263)

Dejar de tener miedo del parentesco con los animales o con las máquinas significa abandonar los relatos consoladores de la identidad para explorar el fragmento, la contracción, el retroceso o la fisura y de éstos están llenos *Misales* y *Camino de pedrerías.* No es sencillo abandonar este miedo, que asoma continuamente en el relato, pues aceptar una identidad cyborg implica asumir lo que en nosotros hay de siniestro, mirarlo directamente, sin bajar los ojos.

b) Por eso, para lograr este efecto, en segundo lugar, con la presencia de los animales los textos de di Giorgio se abren hacia el espacio de la fábula y del cuento infantil, hiperbolizando aquellos mecanismos inconscientes que el psicoanálisis leyó en ellos, explicitándolos en exceso para lograr su parodia:

> Iba por la orilla del bosque y apareció un zorro.
> Hizo un leve saludo
> Y yo contesté: -Buen día, don Juan, señor don Zorro, buen día.
> Pero quedaban los últimos reflejos, una luz ardiente, y así pude ver lo que él ostentaba, las orejas enhiestas, titilando como si guardaran varios oídos, oídos varios; la boca en punta un poco seca, un poco goteante; los ojos ribeteados por una línea oscura, una mascarilla; el sexo salido, tal un cirio en flor. Andaba en celo, levantado, alzado, dispuesto a todo, por Dios. (di Giorgio, 2005:26)

Como dice Juan Carlos Puedo el valor de la parodia en la posmodernidad radica en: "no en su capacidad para rebajar cómicamente las obras parodiadas; sino en su capacidad de reacción frente a modelos estéticos anquilosados y/o discursos unilaterales" (Pueo, 2002: 144). Cuando Marosa di Giorgio convierte el mensaje oculto del cuento en desvergonzada afirmación erótica está proponiendo otro relato de la categoría mujer, que no nace de la Ley, sino del margen. Este gesto no es inusual, pues otras muchas autoras han recuperado el cuento de hadas para convertirlo en cuento de Hades, tal es

el caso, por ejemplo de Luisa Valenzuela. Lo que sí resulta original es el modo en que se aplica el mecanismo de la parodia, puesto que:

c) el mundo narrativo de Marosa di Giorgio, sólo puede entenderse como una alegoría paródica de la permanente animalidad humana, entendida ésta, no sólo como herencia animal que hay en el hombre, sino como la incapacidad de éste para aceptarse en estos términos. Significante y significado participan del mismo estado de desestabilización. La "rara" escritura de la uruguaya es el único camino que ésta encuentra para hablar de una identidad rara, "queer":

Guiletta señora. La encontraron debajo de un limonero, todo blanco por la prematura primavera.

-Vinieron primicias para usted, rara señora Giulietta rara.

Era la época en que elegían las damas: Las relevantes chacras. Ésa era la época.

-Hay muchas nominadas. Pero es usted. Pasa a ser Importante. En san Antonio de las Chacras.

-Yo. ¿Por qué? Yo no.

Decía como un biscuit al que le avisaron que lo van a romper.

-Es de usted… la magia

4. De género dudoso

Si el género es la escenificación social, cultural del sexo, Marosa di Giorgio pone en escena un género que sólo puede ser dudoso, pues sus relatos desafían las convenciones sociales, la Normalidad, para demostrar que ésta es sólo una construcción, una versión de las muchas posibles. La textualidad se contagia de la apuesta ideológica y el género literario también deviene dudoso, puesto que poesía y narrativa aniquilan sus fronteras. Ironía y parodia, sobre todo parodia, se convierten en el camino para reaccionar contra modelos ético- estéticos "unilaterales o anquilosados", que decía Pueo.

¿Pero, qué aporta este programa al concepto de postnacional que dirige nuestra reunión de hoy? En *América y sus mujeres*, Emilia Serrano, baronesa de Wilson, escritora española del siglo XIX, da cuenta de las extensas redes de mujeres que se forman en este siglo coincidiendo con los procesos de independencia. Escritoras,

maestras, editoras, feministas establecen conexiones a lo largo de todo el mundo para dar apoyo a las iniciativas literarias de sus congéneres. Clorinda Matto de Turner en sus diarios de viajes también se hace eco de un fenómeno semejante. El feminismo deviene global desde sus mismos orígenes. El vínculo mujer/nación (madre del estado) se desestabiliza en este contexto.

Si el postnacionalismo incluye entre sus interrogantes aquel que atañe al significado de una identidad globalizada, los estudios y la literatura de mujeres tienen mucho que decir sobre la encrucijada que define esta identidad. Puesto que al abordar directamente la estabilidad del binomio hombre/mujer, aún más yo/otro están superando cualquier limitación nacional para adentrarse en una indagación que sólo puede ser postnacional (Por supuesto feminismos hay muchos, algunos de carácter marcadamente nacionalista, pero aún en el caso de éstos la reflexión teórica de partida apunta a un marco filosófico mucho más amplio).

El universo marosiano con sus propias reglas y sus fronteras difuminadas deviene el espacio perfecto para indagar la identidad contemporánea como encrucijada, donde el género, la identificación nacional, la raza o la clase social han dejado de ser compartimentos estancos para hacer de la mutación y la duda su condición de existencia.

AMÍCOLA, José (2006). “Otras voces, otros cánones”. En *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria,* nº12.

BRUÑA, María José (2006). “Maneras trágicas de despertar a una mujer. El matriarcado mítico de Marosa di Giorgio”. En: *Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España: XII Encuentro de Latino Americanistas españoles,* Madrid, Consejo Español de Estudios Iberoamericanos.

CAPURRO, Raquel: “La magia de Marosa di Giorgio”, www.mecayoelveinte.com, última consulta 3/04/2010.

DI GIORGIO, Marosa (2006). *El camino de las pedrerías. Relatos eróticos.* Ed. El cuenco de plata. Buenos Aires, Argentina.

DI GIORGIO, Marosa (2005). *Misales. Relatos eróticos*. Ed. El cuenco de plata. Buenos Aires, Argentina.

ECHAVARREN, Roberto (2005). *Marosa di Giorgio*. En *La palabra entre nosotras.* Ed de la Banda Oriental. Montevideo, Uruguay, pp 315-327.

ESTEBAN, Patricia (2009). "Otras voces en la voz: indefiniciones de lo poético en la obra de Marosa di Giorgio". En: *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 38, pp.55-71.

GARBATZKY, Irina (2008). "Un cuerpo poético para Marosa di Giorgio" En: *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria,* nº 15, pp.23-38.

HARAWAY, Donna (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres,* Madrid, Cátedra.

PUEO, Juan Carlos (2002). *Los reflejos en juego. Una teoría de la parodia.* Valencia, Tirant lo Blanch.

VAZQUEZ RODRIGUEZ, Gilberto (2008). "El esplendor de las metamorfosis: el erotismo fantástico en la literatura de Marosa di Giorgio". En: *Lo fantástico: Norte y Sur*. Revista *Anales*. Instituto Iberoamericano. N° 11, pp 261-282.

¿Es posnacional la literatura argentina contemporánea? Apuntes para un debate

SILVANA MANDOLESSI

UNIVERSITÄT HEIDELBERG

Since Habermas's book *Die Postnationale Konstellation* (1998), « the postnational » seems to have become a new paradigm in the literary field, although it is far from having achieved a clear-cut definition. Firstly, this article discusses the concept of the postnational, focusing mainly on the works of Ulrich Beck, *The Cosmopolitan Vision* (2006) and Castany Prado, *Literatura posnacional* (2007). Drawing on this debate, the paper then analyses three contemporary Argentine novels — *Promesas naturales* (2006) de Oliverio Coelho, *Los incompletos* (2004) de Sergio Chejfec y *La grande* (2005) de Juan José Saer—, particularly the ways in which the novels could be said to illustrate the dialectic between the national and the posnational previously discussed.

A partir del libro de Habermas, *Die Postnationale Konstellation* (1998), lo "posnacional" parece haberse convertido en un nuevo paradigma en el campo literario, aunque está lejos de haber alcanzado una definición. En primer lugar, este artículo discute el concepto de lo posnacional, focalizándose especialmente en las obras de Ulrich Beck, *The Cosmopolitan Vision* (2006) y Bernat Castany Prado, *Literatura posnacional* (2007). Teniendo en cuenta este debate, el artículo analiza luego tres novelas argentinas contemporáneas —*Promesas naturales* (2006) de Oliverio Coelho, *Los incompletos* (2004) de Sergio Chejfec y *La grande* (2005) de Juan José Saer—, especialmente el modo en que puede decirse que estas novelas ilustran la dialéctica entre lo nacional y lo posnacional discutida previamente.

Palabras claves : literatura argentina ; literatura posnacional; cosmopolitismo.

Keywords : Argentine literature; postnational literature; cosmopolitanism.

En un pasaje de *Los incompletos* (2004) Félix, un personaje errante que ha decidido pasar el resto de su vida vagando por el mundo, reflexiona sobre el país dejado atrás, con estas palabras:

> Para él, pensar en la infancia era pensar en el país donde había crecido. Hasta cierto momento había supuesto que su país era una escena eterna: hábitos, situaciones, formas y lugares prometían seguir sin cambios hasta el fin de los tiempos; pero ahora, digamos, daba una mirada hacia atrás y

CC BY

> todo aquel cuadro le parecía bien superado y perdido. […] A Félix le parecía imposible que sus compatriotas se preguntaran siempre por el significado de su nacionalidad; y esta vaga premisa, absolutamente sensata pero probablemente extensiva a todas las nacionalidades, le servía sin embargo para intuir que pertenecía a un país cada vez más incierto. […] Según Félix, por eso era el país del futuro —y en cierto modo el país ideal (Chejfec, 2004: 102).

La cita me parece relevante porque manifiesta elementos recurrentes en la literatura contemporánea: un personaje errante que migra a través de diversos territorios, la pertenencia a un país de origen como un dato que, alguna vez sentido como sólido, se desdibuja, volviéndose incierto. Y, además, la mención enigmática de Félix sobre que ese país "cada vez más incierto", es, por eso, el país del futuro, y en cierto modo, el "país ideal".

En efecto, estos motivos son recurrentes en la literatura actual. Diversos críticos, entre ellos Habermas en *Die Postnationale Konstellation* (1998), Said en *Culture and Imperialism* (1993), Ulrich Beck en *The Cosmopolitan Vision* (2006) o Bernat Castany en *Literatura posnacional* (2007) han argumentado que estos rasgos responden a una nueva configuración, a la que caracterizan como "posnacional", y de la que la literatura se haría eco como discurso social privilegiado para dar cuenta de los cambios que se producen en la escena política, económica y socio-cultural. Centro de un debate aún en curso, lo posnacional está lejos de haber alcanzado una definición. En el caso específico de lo literario, el debate se interseca con otras discusiones, tales como el alcance y el significado de "world literature" (Damrosch), que hereda la discusión de una "weltliteratur" ya planteada por Goethe, o el conocido ensayo de Casanova "*La république mondiale des lettres*" (1999). Todos ellos tienen en común la intención de describir un estado del campo literario en el que la unión, antes en apariencia indisoluble, entre nación y literatura, se ha fracturado: ya no es posible pensar ni la producción ni la circulación de lo literario en el estrecho marco de lo nacional, sino que ahora se vuelve necesario una topografía diferente, más amplia, transnacional, globalizada o "mundial". ¿En qué consiste ese nuevo territorio? ¿Quién detenta el poder de definir, y de acuerdo a qué criterios, los límites de un concepto tan

inabarcable como "literatura mundial"? ¿Repondrá este nuevo escenario las antiguas desigualdades que Casanova señalaba en la nada democrática "república de las Letras"? Similares interrogantes, más allá del campo específico de lo literario pero con la misma carga política, resuenan en el debate sobre lo posnacional.

En lo que sigue quisiera presentar, brevemente, algunas de las hipótesis que Bernat Castany sostiene en *Literatura posnacional* (2007), un libro que integra los argumentos más relevantes de este debate, y que, por lo tanto, es útil como un mapa para orientarse en los textos que propongo analizar, junto a algunas reflexiones que Beck expone en *The Cosmopolitan Vision* (2006). Siguiendo a Castany, y a algunos postulados de Butler/Spivak, me concentraré en tres textos recientes, de autores argentinos: *Promesas naturales* (2006) de Oliverio Coelho, *Los incompletos* (2004) de Sergio Chejfec y *La grande* (2005) de Juan José Saer.

Literatura posnacional

La hipótesis central de Castany es que la intensificación de las interrelaciones e interdependencias entre las diversas partes del mundo, conocida como mundialización o *globalización,* ha provocado la erosión del estado-nación, que hasta entonces fuera la principal unidad política, social, cultural e identitaria.

Aunque muchos sostienen que la globalización es un fenómeno antiguo, que se remonta a los orígenes de la humanidad, existe cierto consenso en que en la década del 70 se produce un salto cualitativo, a partir del cual se iniciaría lo que hoy denominamos específicamente como "globalización". A pesar de que su motor sea principalmente tecno-económico, no se trata de un fenómeno unidimensional sino de un conjunto de procesos sociales que crean, multiplican e intensifican los intercambios e interdependencias a nivel mundial. La globalización ha provocado una crisis generalizada que tiende a afectar las creencias, prácticas y conocimientos de todas las culturas existentes. Particularmente, la globalización ha impuesto, como lo mencionamos anteriormente, una enorme erosión de lo que se considera la unidad política básica de la modernidad: el estado-nación. Aunque se le concede haber cumplido una función importante, por ejemplo, en la sustitución de la monarquía, el imperio o la teocracia, así como el hecho de haber sido un modelo social

estrechamente asociado con el desarrollo económico y la democracia liberal, hoy muchos autores lo consideran obsoleto. Sin embargo, la crisis del estado-nación no se trata tanto, por lo menos hasta ahora, de un proceso subjetivo de crítica posnacional como de un proceso objetivo de pérdida de competencias en aras de esferas supranacionales (organizaciones internacionales, asociaciones regionales de países, multinacionales) así como intranacionales o subestatales (descentralización, autonomización, secesión, liberalización) (Castany, 2007: 26-27). Así, lo obsoleto del estado-nación en tanto unidad política efectiva, no encuentra un correlato exacto en la perspectiva subjetiva de los individuos. En efecto, el nacionalismo está tan profundamente arraigado en la psicología individual y colectiva, así como en los mismos procesos de producción y conocimiento de la realidad —compartimentación nacional de las disciplinas humanísticas, consideración de la nación como unidad básica de estudio para las ciencias sociales—, que las identidades individuales y colectivas siguen construyéndose fundamentalmente sobre modelos nacionales, aunque estos resulten cada vez más caducos. Es importante recordar que el estado-nación no es sólo un concepto político. Castany advierte que la erosión del estado-nación o del nacionalismo supone la crisis de todo el sistema moderno: una crisis del concepto de ciudadanía,[1] una crisis cultural e identitaria[2] y en un sentido amplio, una

[1] La globalización neoliberal ha supuesto la depauperización de sociedades de países ricos y pobres y el subsiguiente desgaste de la cohesión social. La teoría de la ciudadanía social afirma que para ser ciudadano se debe gozar tanto de derechos civiles (libertades individuales) y políticos (participación política) como de derechos sociales (trabajo, educación, vivienda, prestaciones sociales). Es normal, pues, que hayan aparecido grandes bolsas de población que no se sienten ciudadanos de los países en cuyo territorio habitan porque sólo puede sentirse parte de una sociedad quien sabe que esa sociedad se preocupa activamente por su supervivencia, y por su supervivencia digna (cfr. Cortina: 66). A esta situación originada por el empobrecimiento hay que agregar el fenómeno de la migración, que, yuxtaponiendo poblaciones muy diferentes, provoca una pérdida de adscripción social, la toma de conciencia de riesgos globales, tales como el cambio climático, a los que ningún país puede enfrentarse solo o la acción de las ONG y los movimientos de alter y antiglobalización que están creando una suerte de sociedad civil mundial (Castany, 2007: 36).

[2] La crisis cultural e identitaria surge del desfazaje entre las antiguas definiciones de identidad nacional y la actual pérdida de legitimidad de dicha definición. Frente a esta crisis, existen dos reacciones antitéticas, que básicamente consisten en un repliegue o reactivación de la literatura nacionalista, sea nacional, cultural o religiosa y, por otro lado, una reacción posnacional que busca nuevas fórmulas culturales e identitarias que respondan mejor a la nueva realidad y que sean más respetuosas con la libertad individual y artística (Castany, 2007: 41).

crisis epistémica,[3] crisis que permiten asociar la posnacionalidad estrechamente con la posmodernidad. Para Castany, ambos son nombres para describir la misma situación, la configuración que experimentarían las sociedades occidentales a partir de los años 70.[4] Según Castany, la crisis de la política nacional es uno de los puntos centrales de la crisis de la modernidad, y de allí que "el 'posnacionalismo' debería ser considerado como un subconjunto e, incluso, como un cuasi-sinónimo de la posmodernidad entendida en sentido lato" (Castany, 2007: 77). Sin embargo, argumenta que es útil mantener la distinción ya que existen otros aspectos, tales como el de la racionalidad instrumental, que si bien resultan centrales para la definición de la posmodernidad, no serían tan relevantes en el caso de lo posnacional.

En este escenario, argumenta Castany, la literatura aparece como un actor privilegiado en el debate entre las antiguas fórmulas nacionalistas, las propuestas identitarias posnacionales y las transformaciones que se han producido. En su argumentación, la literatura posnacional no se refiere a un nuevo género, sino más bien "al hecho de que en la literatura actual el componente posnacional ha ganado presencia y ha entrado en tensión con el componente nacional, que no ha desaparecido sino que se está redefiniendo" (Castany, 2007: 167). Desde este punto de vista, toda literatura es hoy día nacional y posnacional a la vez y la posibilidad de distinguir entre ambos atañe a la *cosmovisión* subyacente a la obra. Castany define la *literatura nacional* como aquella en la que subyace una cosmovisión nacional, esto es, obras cuyo objeto de representación primordial sea una única sociedad nacional y que circunscriben su universo de referencias culturales y literarias a una nación. La *literatura posnacional* tiende a dar cuenta, en cambio, no tanto de una sociedad nacional como de una sociedad mundial.

---

[3] Con crisis epistémica Castany se refiere a una posición nihilista o, mejor, escéptica frente a las posibilidades del conocimiento que ya ha sido ampliamente tratada en la bibliografía sobre la posmodernidad.

[4] Siguiendo a Lyotard (1987: 18), Küng y Toynbee, quienes argumentan que la posmodernidad se origina hacia finales del siglo XIX, Castany postula la existencia de dos etapas posmodernas (o un mismo fenómeno que se vio interrumpido por las dos guerras mundiales y la posterior guerra fría): una primera posmodernidad que habría tenido lugar en la última década del XIX y la primera del XX; y una segunda desde los años 70 hasta nuestros días. Esta cronología explicaría la afinidad existente entre la literatura posnacional, que podría llamarse también tardo-posmoderna, y la literatura del "modernism", que podría llamarse "posmodernismo temprano" (53).

Existe un presupuesto que subyace en el pensamiento de Castany: en su exposición, la literatura nacional, que jugó un papel fundamental en los dos últimos siglos, aparece ahora como una literatura obsoleta. Quienes siguen escribiendo para un exclusivo lector nacional, encerrados en ese único universo de referencia, no sólo se aferran a un paradigma caduco, sino que, en la visión de Castany, adscriben a un paradigma cultural erróneo. En su obra, "nacional" y "nacionalismo" aparecen prácticamente como sinónimos: toda ideología nacional tiende peligrosamente hacia un extremo nacionalista que revela el sustrato totalitario de la concepción nacional: la identidad concebida como *esencia,* la inmutabilidad de las fronteras sociales y culturales, la sujeción del individuo a las necesidades de un poder superior, la nación. De allí que un componente esencial de la literatura posnacional, o lo que Castany llama un "momento destructivo" dentro de la misma, sea el intento de desmantelar el esencialismo nacionalista, mostrando sus inconsistencias, su negatividad, su inadecuación. El segundo momento, o "momento constructivo" de la literatura posnacional, consistiría en proponer — o construir — una visión alternativa a la asociada al estado-nación, que intentaría elaborar una mirada cosmopolita secularizada de todo tipo de esencialismo nacional o religioso y una serie de fórmulas identitarias más fluidas y flexibles que las impuestas por el nacionalismo (2007: 203). En esta elaboración, el *escepticismo* — que consiste en negarse a definir la propia identidad nacional, racial, sexual o cultural para aceptar la ambigüedad y la pluralidad inherentes al mundo — aparece como uno de los ejes centrales. La literatura de Borges, más allá de sus iniciales coqueteos nacionalistas, sería un ejemplo paradigmático. Así, para Castany, el posnacionalismo no es tanto una forma literaria nueva, sino ante todo una opción *ética y política* que la literatura contribuiría hoy a construir, tal como en el pasado desempeñó un papel fundamental en la construcción de comunidades nacionales.

Un planteo muy similar al de Castany aparece en el libro de Ulrich Beck *The Cosmopolitan Vision* (2006). Aunque en la formulación de Beck el término *posnacional* es reemplazado por *cosmopolitismo,* la descripción que hace del escenario contemporáneo aparece también dominada por la dialéctica entre la visión nacional y

la cosmopolita. El cosmopolitismo es una tradición extensa y fecunda, alrededor de la cual se han tejido innumerables debates; en este sentido, la *idea* no es nueva. Lo que sí es nuevo, argumenta Beck, es que mientras en otra época el cosmopolitismo podía ser catalogado como una mera idea o aspiración deseable, sin sustento en lo real, hoy "it has left the realm of philosophical castles in the air and has entered reality" (Beck, 2006: 2). "Indeed —enfatiza Beck—, it has become the defining feature of a new era of reflexive modernity, in which national borders and differences are dissolving and must be renegotiated in accordance with the logic of a 'politics of politics' (Beck, 2006: 2).

Al igual que Castany, Beck también opone una cosmovisión nacional — o "the national outlook", esto es, pensar *desde* y *en* el marco de la nación— a una cosmovisión posnacional — "the cosmpolitan outlook"—, que se caracteriza por "a sense of boundarylessness", "a reflexive awareness of ambivalences in a milieu of blurring differentiations and cultural contradictions", y significativamente coincide en definir esta mirada cosmopolita como "a sceptical, disillusioned, self-critical outlook" (Beck, 2006: 3). También señala como relevante una diferente concepción identitaria. Tanto en la sociología clásica como en la antropología, la biología o la teoría política, ha prevalecido una noción de la identidad basada sobre el esquema amigo/enemigo. Según esta concepción, denominada 'territorial either/or' (Beck, 2006: 5), la identidad siempre se construye de manera dualista y opositiva, en relación a un *otro.* Sin embargo, según Beck

> "this metatheory of identity, society and politics is empirically false. It arose in the context of the mutually delimiting territorial societies and states of the first modernity and generalizes this historical experience, in the shape of methodological nationalism, into the 'logic' of the social and the political" (Beck, 2006: 5).

En contraposición, en el escenario posnacional se advierte un paradigma diferente de la identidad, que, reemplazando al modelo 'either/or' se asienta sobre una lógica de diferenciación inclusiva, esto es, la posibilidad de sumar diferentes identidades sin que estas sean necesariamente percibidas como incongruentes o en conflicto. Beck denomina a esta lógica "both/and logic of inclusive differentiation" (Beck, 2006: 5). En definitiva, Beck, de manera similar a Castany, define el cosmpolitismo no como una

superación de la nación sino como la compleja convivencia de dos paradigmas que se intersectan en la actualidad, intersección en que ambos están obligados a redefinirse:

> It would be a fatal error to conclude that cosmopolitan empathy is replacing national empathy. Instead, they permeate, enhance, transform and colour each other. A false opposition between the national and the transnational would generate an endless chain of misunderstandings. In fact, the transnational and the cosmopolitan should be understood as the summation of the redefinition of the national and the local (Beck, 2006: 6).

A la luz de esta breve exposición, me concentraré ahora en tres novelas argentinas recientes para observar si estas hipótesis encuentran un correlato, ya sea en su "momento destructivo" de crítica al estado-nación o en su "momento constructivo": la propuesta de una visión alternativa a la del estado nación.

Promesas naturales y *la ambigüedad genérica*

Promesas naturales (2006) de Oliverio Coelho, es la última obra de una trilogía futurista integrada por *Los invertebrales* (2003) y *Borneo* (2004). En un escenario post-apocalíptico, con una atmósfera onírica, *Promesas naturales* narra la huida de Bernina desde los "territorios paralelos" al "otro lado", el centro de la ciudad. En su reseña, Quintín resume así el argumento:

> Bernina, en busca del amor, se enfrenta con las tribus desesperadas y deformes que pululan en las calles y afronta todo tipo de peligros. Es capturada dos veces por el gobierno –una por un sátiro que aprende a violarla engrillada en una camilla de ginecólogo cronenbergiano (siguiendo las instrucciones del *Manual de la buena cabriola*, suplemento cultural de la Enciclopedia de Usos Terrestre), enviada como espía, introducida en los ritos de extraños sacerdotes, recluida en un reservorio de mujeres zoomórficas hasta que finalmente encuentra la compañía de un mago rengo que la emplea como asistente (Quintín).

Inscribiéndose en el modelo de la ciencia ficción, el viaje sirve para describir el funcionamiento, o mejor, el *disfuncionamiento* de una ciudad pesadillesca, controlada obsesivamente por un Estado que ha crecido hasta dimensiones monstruosas. Ese

estado ha organizado la ciudad en torno a un centro y una serie de periferias concéntricas: en el centro habitan los seres normales y sanos, representantes de la burocracia estatal y encargados de administrar la estructura, mientras que en las sucesivas periferias se amontonan individuos que conforman un catálogo de monstruosidades. Un mapa en la primera página del libro muestra la distribución de estas castas inferiores, mutantes. A veces la mutación se da entre lo animal y lo humano, pero otras veces se trata de especies en estados larvarios, seres de una evolución detenida o incompleta, o de la yuxtaposición de edades contradictorias, como la categoría de los "ñatitos" o *niños viejos*, un ejemplar que Bernina observa en su huida y a quien describe así:

> Colgaba de una rama, boca abajo, los párpados apretados formando bolsas de arrugas, la nariz apiñada, las orejas apantalladas, los brazos sueltos […] los pies, enfundados en lacónicos soquetes y escarpines renegridos, vibraban levemente, como si adentro los deditos ensayaran ejercicios de piano. Más abajo —o más arriba, teniendo en cuenta que el ñatito dormía en postura alironada— una papada acuosa parecía centellear y fluir hacia una superficie escamada: la santa transparencia senil (Coelho, 2006: 21).

Es posible reconocer en la novela varios de los motivos característicos de la ciencia ficción, y especialmente de las ficciones que imaginan una futura sociedad *distópica.* La mutación, la amenaza de la degeneración de la raza, son no tanto administrados por el estado como producidos por él. En *Who sings the Nation- State?* (2007) Butler observa cómo el estado, al que habitualmente se le asigna la función de proteger a los ciudadanos, es también quien los desprotege. Es el estado el que crea un estado de *statelessness,* expulsando a los individuos de su seno. Sin embargo, como señala Butler, cuando un individuo es expulsado no retorna a un estado natural. "No one is ever returned — afirma Butler — to bare life, no matter how destitute the situation becomes, because there are a set of powers that produce and maintain this situation of destitution, dispossession, and displacements" (Butler 2007: 10). Lo *natural,* en *Promesas naturales,* coincide con la descripción de Butler, ya que no equivale a la no-intervención del estado, sino que es, al contrario, resultado del ejercicio de su poder. Gran parte de la novela gira, de hecho, en torno la obsesión y

manipulación del estado respecto a la reproducción: evitar la mezcla, la hibridación es el motivo fundamental que protegería a la pureza de la raza. La mutación es el máximo ejemplo de hibridación. De allí que la obsesión central y última del estado totalitario sea el sueño de una raza única y *pura*. Además del control de la reproducción, el establecimiento de fronteras rígidas, que impiden a los ciudadanos desplazarse, y en consecuencia, impiden la hibridización, es también central en la novela.

Teniendo en cuenta la tradición de novelas distópicas, tales como *1984,* de Orwell, o *Un mundo feliz,* de Huxley, en la que *Promesas naturales* parece inscribirse, el texto de Coelho podría ser leído como una crítica del estado-nación. Pertenecería, en este sentido, a lo que Castany considera el "momento destructivo" de la literatura posnacional. Sin embargo, si bien muchos motivos acercan la novela de Coelho a la tradición del futurismo distópico, existen también diferencias significativas. El viaje que Bernina, la protagonista, emprende, no es un viaje épico en el que un individuo se enfrenta a las arbitrariedades de la organización estatal. Al contrario, el desplazamiento de Bernina es un viaje fascinado y fascinante por ese escenario, en el que tampoco hay verdadera oposición a ningún mecanismo o enemigo reconocible, y un viaje, además, que no se resuelve, ya que Bernina no llega a ninguna parte. Es el placer del desplazamiento mismo, de la errancia, el que estructura el texto. Además, pese a que el estado parece asentarse sobre una rígida delimitación de las fronteras, como lo sugiere el mapa en la primera hoja, estas fronteras resultan finalmente fáciles de atravesar. Por último, la obsesión por el control de la reproducción y por la hibridez aparece de manera significativa en el embarazo de Bernina, en el que el feto crece pero también involuciona:

> Según teorías médicas de procedencia indefinida, se había extendido el mito popular de que a partir de los nueve meses de gestación el embarazo era regresivo, y la turgencia del vientre se reabsorbía hacia la plagada particularidad del espécimen y alcanzaba un punto de indiferencia material cuyo ciclo, en el ámbito microscópico ya no podía predecirse… (Coelho, 2006: 25).

El embarazo de Bernina podría servir de metáfora de la ambigua relación que *Promesas naturales* mantiene con el género de las ficciones distópicas. Si, por una parte, la obra toca constantemente la opresión del individuo por el Estado, por el otro

socava esa representación con un estilo barroco, oscuro, con un "lenguaje atmosférico y corrompido que sólo podía descender, purificarse en la oralidad, si se lo encorsetaba y domaba como a un león". La novela está dominada también por un humor sutil, una ironía leve que mina los cimientos de cualquier crítica seria respecto al funcionamiento del estado. En este sentido la novela de Coelho puede ser leída en el paradigma de una literatura posnacional: recupera un género que puede ser considerado anacrónico e indirectamente recupera sus premisas, pero lo pervierte volviendo lo monstruoso, lo híbrido objeto de fascinación y de goce, no de terror o de asco. No es tanto entonces esa crítica a la racionalización del estado, típica de la ficción distópica, lo que hace de este un texto posnacional, sino precisamente la combinación de anacronismo y actualidad, la perversión de un género clásico de crítica al estado junto a las estrategias narrativas de la novela, que impiden una interpretación unívoca lo que agrega el componente *posnacional.*

Postales del porvenir

En *Los incompletos* (2004) de Sergio Chejfec, Félix, quien ha decidido abandonar su país y viajar por el mundo sin rumbo fijo, envía postales a un amigo en Argentina de los lugares que visita. En lugar de mostrar, esas postales carecen siempre de la información suficiente. "Una vez me mandó cierta postal de la mismísima Buenos Aires: vista incompleta del mudo edificio de la Terminal de ómnibus mientras un coche policial atraviesa en primer plano la avenida". Como las otras, esa postal "parecía una mirada al sesgo, lanzada por alguien entre las miles de personas que andan siempre por allí sin pretensión de ver nada en particular (Chejfec, 2004: 12).

A diferencia de las postales turísticas, en los que lo *típico* de un lugar aparece en primer plano, las fotos de Félix traducen la ausencia de tipicidad: todos los lugares son indiferentes, carecen de rasgos propios. Al abandonar el país, dice el narrador al principio de la novela, Félix "quiso alejarse de los lazos propios de la nacionalidad y asumir otros más fluctuantes que lo protegieran, ilusoriamente, de las decisiones de un único Estado y, también ilusoriamente, de los efectos emocionales de lo que allí ocurriera" (Chejfec, 2004: 11). Félix busca ser ciudadano del mundo, y "como buen ciudadano del mundo Félix tiende a diluir sus rasgos más propios en una serie de

convenciones" que deben "asimilarse a lo indiferenciado" (Chejfec, 2004: 11). Como se predica de Masha, *Los incompletos* es "algo parecido a un relato de navegación, pero sin viajero ni travesía". La trama, casi inexistente, se concentra en detalles insignificantes de los cuartos de hotel, de la luz que entra por las ventanas, de un pequeño papel olvidado por un huésped. Si bien la novela se encuadra en un relato de viajes, lo que prima es la sensación de inmovilidad. Esta sensación de inmovilidad se acentúa porque luego de un breve recorrido, toda la novela transcurre en un hotel de Rusia, el "Hotel Salgado". El hotel es una enorme construcción encallada en la periferia de Moscú, que presenta una arquitectura particular, oscura, sórdida, laberíntica y casi deshabitada excepto por la presencia de Félix y la de Masha, una mujer joven encargada del hotel. El hotel adquiere una relevancia tal, que pasa a ocupar el centro de la narración. Tanto Félix como Masha, por distintos motivos, establecen con el hotel una relación singular, en la que éste parece imponerles un encierro que restringe su vida a la monotonía de esas paredes. Esto evoca en el narrador algunos viejos libros en los que "la historia es una proyección del lugar", es decir, libros en los que el relato funciona como metáfora territorial: los personajes pasan a ser rehenes del espacio que habitan, en la medida en que deben cumplir un papel ejemplarizante. Pero la metáfora se vuelve explícita, cuando el narrador afirma:

> cuando observé lo poco o mucho que hacían y sus variadas o escasas reacciones [Félix y Masha] y cómo convivían con ese edificio tan singular asignándole una vida propia y autónoma frente a cualquier voluntad conocida; cuando los vi actuar en aquel escenario ello me pareció la *ilustración más adecuada; y también para mi la más accesible, de la forma como algunas personas habitan un determinado país* (110).

Sin embargo, la descripción que Félix hace de su propio país, Argentina, contradice en cierta manera lo anterior. Si bien Félix ha decidido liberarse de los límites que impone a la identidad el país de origen, la descripción que hace de Argentina es paradójica. Retomando el tópico del "vacío" —que, desde Sarmiento se vuelve el rasgo por excelencia para definir la identidad argentina— Félix afirma que el vacío del territorio contagia al carácter de los habitantes: "los compatriotas eran seres metafísicos, incompletos o invisibles en tanto procedían de una tierra sin rastros, como si uno dijera individuos 'no marcados', capaces de permanecer en el limbo de la geografía

mientras nada los despertara" (Chejfec, 2004: 103). Félix "no estaba demasiado seguro de la existencia del país de donde provenía", y no porque el espacio hubiese desaparecido o porque los habitantes abandonaran su lengua, sino porque "nada preciso los congregaba, como esas reuniones sociales que por un hecho imprevisto pierden su sentido y deben efectuarse de todos modos" (113). Así, aunque Félix "sabía que tenía una adscripción nacional, similar a una cédula civil, o sea el pasaporte, cada vez le parecía más misterioso el significado y el efecto concreto que ello podía tener sobre su propio carácter" (175).

Castany señala que uno de los temas centrales de la narrativa posnacional es el viaje de la emigración.[5] A diferencia de Odiseo, en la literatura posnacional nos hallamos no tanto con viajes de regreso como de huida, de fuga. El héroe —o anti-héroe— es un hombre desterrado, desubicado, perdido. De hecho, afirma Castany, "el desubicado o desarraigado es el personaje más habitual de la literatura posnacional" (Castany, 2007: 218). Félix es un ejemplo, también de lo que Castany denomina "escepticismo identitario", que consiste "no en una imposible definición total sino en una definición abierta, flexible y consciente de sus limitaciones" (Castany, 2007: 211). Un eco de las complejidades identitarias de los personajes, suele hallarse con frecuencia, señala Castany, en la referencia a los nombres propios. En este caso, no es el nombre de Félix el que evoca esa complejidad, sino la reflexión que hace el narrador sobre los seres "incompletos". Masha y Félix son un ejemplo, para el narrador, de un

[5] Este tópico relaciona estrechamente la literatura posnacional con la literatura *migrante*, literatura en la que la experiencia del desplazamiento cobra un papel fundamental. La crítica reciente se ha explayado en catalogar las distintas formas que esta experiencia puede asumir, y así, distingue entre las figuras del migrante, exiliado, migrado, expatriado, viajero, extranjero. Juan Gabriel Vázquez agregó a estos, en un ensayo reciente, el término "literatura de inquilinos". Sin duda, la experiencia del desplazamiento, ya sea autobiográfica, o como propone Bammer (1994): condición "ontológica" del siglo XX, resulta un componente esencial de la literatura posnacional. Sobre literatura del desplazamiento ver, entre otros: Angélika Bammer (ed.) *Displacements. Cultural Identities in Question* (Bloomington: Indiana UP, 1994); Karine Mardorossian, "From Literature of Exile to Migrant Literature" (*Modern Language Studies,* Vol. 32, N°2, Autumn, 2002); Caren Kaplan*, Questions of Travel. Postmodern discourses of displacement* (Durham en London: Duke UP, 1996); Walkowitz "The Location of Literature: The Transnational Book and the Migrant writer" (*Contemporary Literature* (2006) 57.4); Juana Martínez (ed.) *Exilios y residencias. Escrituras de España y América* (Madrid: Iberoamericana: 2007).

tipo de individuo particular, que da nombre al libro. Se trata de "seres artificiales, personajes enteramente disponibles" (Chejfec, 2004: 148). De acuerdo al narrador, "Félix tenía los atributos de un ser construido… que se movía a partir de reflejos y arranques parciales, siempre sin conseguir componer una totalidad, una personalidad entera" (Chejfec, 2004: 149). Los atributos de *construido* e *incompleto,* con que se describe la personalidad de Félix, contradicen una concepción esencialista de la identidad, caracterizada por los rasgos de la naturalidad y la totalidad. Así, la insistencia del narrador sobre los seres *incompletos* —que en la novela no sólo representan Félix y Masha, sino también otros personajes y espacios— evoca uno de los rasgos principales de la literatura posnacional: la crítica a una concepción esencialista de la identidad nacional en la figura de personajes "indecidibles", cuya identidad es imposible de definir, inacabada.

La identidad de Félix, "desarraigada" o "desubicada", no parece plantear dudas como característica de lo posnacional. Sin embargo, es menos claro si existe lo que Castany denomina una "propuesta constructiva", es decir, una alternativa viable a la cosmovisión nacional que apuesta por definir y difundir un ideal cosmopolita. El narrador dice en un pasaje de la novela que frente a la "permanente locura y la eterna crueldad del 'mundo actual'" la única alternativa sería confiar en estos seres incompletos. Aunque no espera que ellos impartan ningún tipo de justicia, los imagina como "una opción, una forma de anunciar que otro mundo, también incompleto, hubiese sido posible" un mundo que, "en tanto acotación y comentario, resultaría infinitamente más justo" (Chejfec, 2004: 152). Aunque esto aparece en palabras del narrador como una alternativa viable, la caracterización de Félix como "ciudadano del mundo" es mucho más ambigua en cuanto ideal deseable o modelo a seguir. La desolación y la indiferencia dominan a Félix luego de su errancia: "el mundo le pareció aplanado, extinguido y hueco como el mar vacío que ahora miraba" (Chejfec, 2004: 144). Y más drásticamente, retomando lo que ya dictaminara Benjamin, la posibilidad de la experiencia ha desaparecido. "Habiendo dedicado buena parte de su vida a andar por el mundo, con la esperanza de superar la provincia mental a la que se creía condenado, Félix supo en Moscú que *la misma idea de experiencia se había convertido en otra cosa".* Lejos de encarnar el ideal cosmopolita de los Cínicos o la Ilustración, con sus valores de apertura, relativización, humanismo, Félix se desplaza por un mundo

críptico en el que los hechos no dejan ninguna huella y los países son todos iguales a sí mismos. Ese carácter "incompleto", entonces, se parece más a una pérdida o una falta, remite a la incomunicación y al solipsismo —frecuentemente aludido, además, en la novela a través de la imposibilidad de decodificar los mensajes— más que a la propuesta de una subjetividad alternativa. En otras palabras, en lugar de ser un "ciudadano del mundo" que se siente en casa en todas partes, aquí la sensación es inversa: la de no estar en casa en ningún lugar. Si el ideal del cosmopolitismo es también aquel sujeto que domina varias lenguas y que puede comunicarse entonces con cualquier otro hombre, en *Los incompletos* abundan los mensajes crípticos, insuficientes o imposibles de descifrar, más allá del idioma en que hayan sido escritos. El narrador dice en un momento de la novela que resulta extraño que, en la era de los e-mail, Félix se empeñe en escribir cartas. Pero ese esfuerzo por recuperar un medio menos fugaz tampoco resulta en una narración más detenida o más comprensible de la experiencia. No es entonces un problema de lenguajes, sino de la pérdida de un código común, o más drásticamente, de la pérdida de un contenido, de algo que comunicar.

"Como decía el viejo siciliano, quien ha cometido el error de irse no puede cometer el error de volver", dice el narrador de *Los incompletos.* El protagonista de *La grande,* novela póstuma e inacabada de Juan José Saer, comete ese error. Gutiérrez regresa a Argentina luego de 30 años de ausencia en Europa. Se había ido en la juventud, repentinamente, por motivos amorosos. A Gutiérrez podría aplicarse lo que dice Pichón Garay en "En el extranjero": "… dichosos los que se quedan, Tomatis, dichosos los que se quedan. De tanto viajar las huellas se entrecruzan, los rastros se sumergen o se aniquilan y si se vuelve alguna vez, no va que viene con uno, inasible, el extranjero, y se instala en la casa natal" (Saer, 2008: 206).

Un análisis detallado de *La grande* sería imposible aquí. Sólo quisiera señalar que, pese a que la novela trata la historia de un regreso tras una prolongada residencia en el extranjero, ese regreso, lejos de ocupar el centro de la narración, es relegado o diferido a la sombra. La novela se detiene en la cotidianeidad del resto de los personajes, relacionados directa o indirectamente con Gutiérrez. Recupera las historias del pasado, como en el caso de *Nula,* repasa sus sentimientos — hacia los hombres, las

mujeres, los hijos—, sus deseos sexuales, o morosamente se demora tres páginas en un hecho tan simple como coser un botón. Esto nada nos dice sobre qué ha sentido Gutiérrez al regresar, ni siquiera, claramente, por qué lo hizo; sus razones y sus sensaciones permanecen veladas tras la sonrisa amable y en parte enigmática del personaje. Es como si *La grande,* voluntariamente, se negara a narrar algunas variantes posibles del regreso: el balance de la ausencia, la reconciliación con el lugar de origen, la recuperación de lo interrumpido. En cambio, tanto la prosa de Saer como el personaje mismo de Gutiérrez, parecen optar por la incertidumbre respecto al sentido de ese regreso, algo que se manifiesta en la negativa del protagonista a cerciorarse si Lucía es, efectivamente, tal como afirma su antigua amante, su hija. La indolencia sobre ese saber, que podría transformar ciertos hechos del pasado otorgándoles una trascendencia de la que aparentemente carecían, es, por contraposición, una pura afirmación del presente. Al mismo tiempo, el presente es un tiempo *múltiple*, denso, en el que el pasado se convoca de maneras extrañas, pero que en cada caso sugieren lo irrevocable de su distancia. Más que tematizar el espacio, la novela se focaliza en el tiempo y sugiere su paso irreversible. Cuando se narra durante más de tres páginas la costura de un botón, o cuando se describe la extensa caminata que abre el primer capítulo, el tiempo se materializa en su lentitud, se vuelve tangible y parece devolvernos la ilusión de que no transcurre. Pero la descripción de la vejez de la madre de Lucía, antigua amante de Gutiérrez y sus patéticos esfuerzos por parecer joven, resultan incontestables como huella del transcurso del tiempo. Son las *huellas,* precisamente, lo que buscan los personajes, que, como afirma Sarlo, "persiguen una franja de pasado e intentan fijarla en un relato… Todos recuerdan o escuchan recuerdos, en ellos, los sucesos despliegan infinitas variaciones: siempre se agrega un detalle nuevo, algo que no se había escrito, ni recordado antes" (Sarlo, 2005). El paso del tiempo es crucial en el caso del extranjero, o en el motivo del viaje, ya que el regreso hace patente el cambio experimentado por el país natal, o más específicamente, el cambio del vínculo entre el sujeto y el país de origen: lo que antes fue familiar aparece ahora como extraño, revelando el vínculo frágil que existe con el territorio.

En este sentido, *La grande* es la última versión de la tensión región-extranjero que estructura toda la obra de Saer. La experiencia del regreso es análoga a otras,

como por ejemplo, la de Pichón narrada en *La pesquisa,* la del doctor Real frente a su ciudad natal en *Las nubes,* o la que le ocurre al mismo Saer que, en *El río sin orillas,* ante la proximidad del Río de la Plata escribe "me resigné a comprobar que el paisaje seguía mudo y cerrado y refractario a toda evocación". Como subrayan Foffani y Mancini, "es la misma experiencia que hace del sujeto un extranjero, como si lo real fuera una exterioridad inasible, adelgazada, vacilante y refractaria a ser captada" (Foffani/Mancini, 2000: 272). En Saer, el extranjero adquiere un estatuto ontológico: más allá de los desplazamientos, el extranjero encarna la metáfora de nuestro estar en el mundo, ya que el mundo es, en la literatura de Saer, un objeto opaco que se resiste a la percepción y no aparece nunca, por lo tanto, accesible a una mirada familiar. La experiencia concreta de extranjería no hace sino poner de relieve esta condición ontológica. No es sorprendente, por lo tanto, que cuando Saer escriba *El río sin orillas* –un tratado "imaginario" sobre la Argentina— argumente que la cultura del Río de la Plata, construida por extranjeros, funciona como anticipación y paradigma de nuestra vivencia contemporánea de la identidad:

> Esa imposibilidad de reconocerse en una tradición única, ese desgarramiento entre un pasado ajeno y un presente inabarcable, ese sentimiento de estar en medio de una multitud sin raíces […] esa vaguedad del propio ser tan propia de nuestro tiempo, floreció tal vez antes que en ninguna parte en las inmediaciones del río sin orillas… El primer paso para penetrar en nuestra verdadera identidad consiste justamente en admitir que, a la luz de la reflexión y, por qué no, también de la piedad, ninguna identidad afirmativa ya es posible" (Saer 1991: 203-204).

A modo de conclusión

Estas tres novelas representan un (muy) breve recorrido por el panorama de la literatura argentina contemporánea. Pero creo que son representativas de un movimiento amplio, que toma formas muy diversas, pero donde claramente se manifiesta una dialéctica entre lo nacional y lo posnacional, tal como argumentan Castany, Habermas o Beck. Así, creo que la respuesta a ¿es posnacional la literatura argentina? debería ser, aunque más no sea provisoriamente, sí. Lo que se observa, más allá de las diferentes poéticas de los autores o los distintos géneros, es que, de

acuerdo a la definición de Castany o Beck, se trata de una tensión sin resolución, en la que "lo nacional", confrontado a lo cosmopolita, debe reconfigurar sus límites y sus premisas, aunque se siga escribiendo, en cada caso, desde un lugar *situado.* Es visible como las obras critican la nación y abjuran de una identidad esencialista, pero sin embargo, no abandonan una relación con Argentina que, aunque extrañada o indefinible, persiste como sustrato existencial. El "ingrediente metafísico" de pertenecer a un país, como dice Félix, es la infancia. También para Saer, quien afirma:

> … el escritor escribe siempre *desde* un lugar, y al escribir, escribe al mismo tiempo ese lugar, porque no se trata de un simple lugar que el escritor ocupa con su cuerpo, un fragmento del espacio exterior desde cuyo centro el escritor está contemplándolo, sino de un lugar que está más bien dentro del sujeto, que se ha vuelto paradigma del mundo y que impregna, voluntaria o involuntariamente, con su sabor peculiar, lo escrito […] Dondequiera que esté, el escritor escribe siempre desde ese lugar que lo impregna y que es el lugar de la infancia (Saer, 1993: 8).

En Saer, el país de origen, aunque desdibujado o "inquietante", persiste como huella, y gran parte de la escritura es la obsesiva vuelta sobre estas huellas en la memoria heredada de la lengua.

En el ensayo ya mencionado, Beck propone como metáfora de lo posnacional la curiosa imagen de "a glass world": "The world of the cosmopolitan outlook is in a certain sense a glass world…The boundaries separating us from others are no longer blocked and obscured by ontological difference but have become transparent" (Beck, 2006: 8). Beck parece sugerir que ante el derrumbamiento de las certezas sobre la identidad nacional es ahora posible percibir al otro directamente, sin los velos falsos de una supuesta diferencia ontológica provista por el país de origen. Sin embargo, al observar al protagonista de *La Grande,* o de *Los incompletos,* lo que se manifiesta es más bien lo contrario, el mundo como algo opaco, "una sustancia última y sin significado" en el que los personajes se reconocen, para retomar palabras de Saer, como "nada, como menos que nada, fruto misterioso de la contingencia, producto de combinaciones inextricables que igualan a todo lo viviente en la misma presencia fugitiva y azarosa" (Saer, 1991: 203-204). Y entonces es cierto que la relación con la

identidad nacional se reconfigura, como sugerían Beck y Castany. Atendiendo a los autores analizados, esta reconfiguración parece centrarse en una retirada de lo nacional hacia una esfera privada. Si la identidad nacional es, por definición, una identidad colectiva, su redefinición como algo íntimo, no compartido, la invalida en su concepción. Tal como afirma Saer –o Félix en *Los incompletos—,* la infancia es la única "patria" cierta de un individuo, y, en este sentido, la infancia es un tiempo íntimo por excelencia que siempre permanece en una dimensión hasta cierto punto incomunicable. Así, "lo nacional" no existe separado de la existencia individual, no existe como absoluto, como serie de atributos compartidos, como abstracción. En el panorama posnacional, lo nacional parece adquirir un significado cada vez más difuso, porque, apartándose de las definiciones colectivas y cristalizadas que pierden valor, se seculariza tornándose un territorio privado e intransferible.

Bibliografía

BECK, Ulrich (2006). *The Cosmopolitan Vision.* Trans. By Ciaran Cronin. Cambridge, Polity Press.

BUTLER, Judith; SPIVAK, Gayatri Ch. (2007). *Who Sings the Nation-State? Language, Politics, Belonging.* London, New York, Calcutta, Seagull Books.

CASTANY PRADO, Bernat (2007). *Literatura posnacional.* Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia.

CHEJFEC, Sergio (2004). *Los incompletos.* Buenos Aires, Alfaguara.

COELHO, Oliverio (2006). *Promesas naturales.* Buenos Aires, Norma.

FOFFANI, Enrique; MANCINI, Adriana (2000). "Más allá del regionalismo: la transformación del paisaje". En Drucaroff Elsa (ed): *La narración gana la partida* Tomo 11 *Historia crítica de la literatura argentina.* Buenos Aires, Emecé.

QUINTÍN. "20 x 35: modelo para desarmar (VI)". *Los trabajos prácticos.* 2006, http://www.bonk.com.ar/tp/archive/870/20-x-35-modelo-para-desarmar-vi.

SAER, Juan José (2008) [1969 – 1975] «En el extranjero». *La mayor.* En *Obras completas.* Buenos Aires, Seix Barral.

---.*La grande.* Buenos Aires, Seix Barral.

---.«Literatura y crisis argentina». En KOHUT, K. y PAGNI, A. (eds.). *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia.* Frankfurt am Main, Vervuert.

---.*El río sin orillas. Tratado imaginario.* Buenos Aires, Alianza Editorial.

SARLO, Beatriz (2005). «El tiempo inagotable». *La nación* *http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=743591*

Tres lecturas paródicas de la (de) / construcción de la nación

HELENA USANDIZAGA

UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

En este trabajo, el examen somero de tres relatos que tienen que ver con la relectura de acontecimientos "nacionales" o "paranacionales" o hasta "contranacionales" apunta al objetivo de observar el doble valor de la lectura paródica, de acuerdo a las distintas funciones que se le adjudican, como algo que despolitiza las lecturas (Jameson), o que por el contrario, puede en ciertos casos politizar la representación (Hutcheon). Los relatos analizados son, en primer lugar, "La soberanía nacional", dentro de *Historia Argentina (1991), de* Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963), que narra desde tres puntos de vista –con su correspondiente narrador homodiegético- un episodio de la guerra de las Malvinas. En segundo lugar, se analiza el cuento "Coyote" (de *La casa pierde*, 1998), de Juan Villoro (México, D.F., 1956), en donde el rito iniciático de los protagonistas, un grupo de amigos que viaja al desierto para buscar peyote, se pone en relación con el viaje iniciático y místico que los huicholes hacen cada año por el desierto con el mismo fin. Y en tercer lugar, Fernando Iwasaki (Lima, 1961), relee en "Taqui Ongoy", un cuento de *Un milagro informal* (2003), un acontecimiento marginal de la historia de Perú, muy discutido históricamente pero cargado de valor simbólico resistente, que apelaba a la resurrección de todas las *huacas* (las deidades andinas), para oponerse a la dominación española; en el relato, mediante un paralelismo con otro movimiento mesiánico actual, se parodia y desactiva el mesianismo resistente. Así, las conclusiones quedan abiertas a la reflexión, pero podría decirse que el primer relato pone en juego una desactivación paródica de la lógica de las guerras nacionales, mientras que el segundo es un cuestionamiento de la convivencia idealizada como imagen de la nación; el tercero, finalmente, asimila la imagen marginal de "otra" nación posible con la irracionalidad de los fanatismos.

Palabras clave: relato hispanoamericano; lectura paródica; deconstrucción de la nación.

Key words: Latin American short stories. Parodic lecture. National deconstruction.

En estas páginas, el examen somero de tres relatos que tienen que ver con la relectura de acontecimientos "nacionales" o "paranacionales" o hasta "contranacionales" apunta al objetivo de observar el valor de la lectura paródica. En la reflexión sobre su valor, Jameson critica la parodia, y en especial su sustituto postmoderno, el pastiche, como algo que corta la conexión con el pasado y despolitiza las lecturas, mientras que Hutcheon piensa que la instancia irónica de representación, género e ideología sirve para politizar la representación. No pretendo zanjar esta cuestión, entre otras cosas

CC BY

porque sería casi imposible generalizar a partir de los usos muy diferentes de la parodia en los relatos, pero sí plantear el valor de la lectura paródica en cuanto a la visibilidad de ciertos nudos o contradicciones y en cuanto al valor de esta interacción, que va desde la neutralización de cualquier idea crítica hasta un sesgo de subversión o reflexión.

Hutcheon, en realidad, hace notar ese doble filo de la parodia: problematiza valores, dice, pero al tiempo puede ser una falsa manera de resolver conflictos; aunque H se inclina a pensar que la parodia postmoderna pone en primer plano las contradicciones y no las resuelve falsamente, porque no hay ningún modelo totalizador que se erija en solución del nudo. La pregunta es entonces sobre este doble filo y cómo se manifiesta en los relatos.

En este análisis se mezclan parodia de convenciones y hasta obras artísticas concretas y parodias de relatos sociales estereotipados, así como de relatos de los media o de la cultura pop, a la espera de una mayor distinción metodológica. El intento es ver cómo la parodia inscribe las contradicciones en el texto, y si las subvierte o no, o incluso si las legitima; si hay referencia a un tácito sistema totalizador y cuál es el resultado de la lectura. No se trabaja desde una teorización firme de lo postnacional, pero sí que se trata de releer acontecimientos "patrióticos" o imágenes nacionales, más o menos centrales o marginales, que sugieren en todos los relatos una revisión de los mismos.

El primero de los relatos está dentro de *Historia Argentina*, Rodrigo Fresán (Buenos Aires, 1963), una obra publicada por primera vez en 1991, que es un conjunto de relatos, y a la vez un libro que tiene una cierta unidad novelística por sus personajes y situaciones. Fresán forma parte de esa generación que se autodefinió frente a la tradición latinoamericana marcada por los textos totalizadores y por referencias que podían leerse como exotismo. Algunos de estos autores, y sería el caso de Fresán, no se desvinculan totalmente de su tradición literaria ni de su propio contexto, pero se conectan a ellos de modo heterodoxo y a la vez se declaran en contacto con todo tipo de referentes de otras tradiciones, incluida la contemporaneidad global. Fresán dice

practicar el "irrealismo lógico", frente al manido realismo mágico, y en su obra se mezclan las referencias "globales" con una localización en escenarios "argentinos", al menos en algunas de sus obras, y a veces con una presencia peculiar de lo prehispánico mexicano.

En relación con un discurso estereotipado de lo nacional, *Historia argentina* (un libro de 1991 publicado en España en 1993) desmitifica la historia yendo más allá del imaginario del triunfalismo, pero también del fracaso y la nostalgia. En lo literario, su relectura de figuras y textos fundacionales parodia el fantasma del padre literario en el episodio en que un joven escritor atropella a Borges y casi lo mata en un acto de "justicia poética" (Fresán, 1993: 85), y relee los textos de la fundación de la Colonia en un episodio en que parodia el encuentro entre Cortés y Moctezuma, porque el protagonista del relato llega 10 años antes que Cortés y su amistad con Moctezuma convierte a éste en un hispanohablante con una serie de datos sobre España que, sin embargo, utiliza torpemente y hace enfurecer a Cortés, quien quema sus naves y destruye el imperio azteca. El título del libro remite en el texto al hallazgo de un archivo informático con todas las historias -que son la Historia- y al hecho de pulsar la tecla de Delete (borrar) sobre la palabra Argentina: el escritor se ha permitido un gesto divino y afirma con contundencia que "Así es la historia argentina y el dueño de la historia argentina soy yo" (Fresán, 1993: 207). Tal vez, como en su novela *Esperanto* (1995), el valor de la escritura radica en superar el absurdo y reconstruir o destruir el mundo.

Según Becerra, no se trata de una concepción mesiánica de la escritura (Becerra, 1996: 118), sino de negar la historia teniéndola presente, de apretar una tecla y borrar los grandes relatos pretéritos, desmentir el pasado y el futuro e inventarse otros ni mejores ni peores, sólo diferentes. Si la Historia, así, en mayúsculas, se revela como la más falaz de las ficciones, entonces, como se nos dice en el final del libro "el lugar más seguro del mundo es adentro de una historia [ahora en minúsculas] o, ya que estamos en esto, de varias (Fresán 225)" (Becerra, 1996: 118).

Según Becerra, en esta narrativa que elude la grandilocuencia de los escritores del boom, el discurso literario "pretende ser un lugar donde permanecer, y nada más; pero también nada menos" (Becerra, 1996: 120). Esto podría equivaler a una neutralidad total, pero al leer el texto no es tan evidente, y a esto colabora el uso de la parodia que hace que Fresán nos muestre una discusión de los valores militaristas y nacionalistas, y que ponga de relieve lo absurdo y lo siniestro de la violencia como exaltación de la identidad nacional. Hacia el final de *Historia Argentina*, Rodrigo Fresán relee su obra a la luz de estas contradicciones:

> Comencé retomando el galope desesperado de dos gauchos perseguidos por una maldición india; gauchos minimalistas que, ahora lo comprendo, eran transparentes metáforas, obvias mutaciones que se habían desprendido de un funambulesco dúo de desaparecedores profesionales de personas. Peleé en el Atlántico Sur, morí en Nueva York, cociné en Londres, contemplé la más fría y definitiva de las bellezas patrias y fui portador de la peor de las suertes posibles. Fui hombre de ciencia y hombre de acción. Traicioné y me traicionaron (Fresán, 1993: 225-226).

He seleccionado un relato –o capítulo- de esta obra, titulado "La soberanía nacional", que narra desde tres puntos de vista -con su correspondiente narrador homodiegético- un episodio de la guerra de las Malvinas, que fue la lucha por la soberanía de estas islas entre la República Argentina y el Reino Unido, entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982, fecha de la rendición argentina. El relato aludido por el texto es la narración heroica de los hechos de guerra y en concreto de esta guerra; el primer narrador, Alejo, un soldado del ejército argentino, relata su encuentro con un gurkha (los gurkhas son un batallón de origen nepalés que lucharon en las Malvinas y que según ellos aceleraron la victoria inglesa por el temor que producían en el enemigo sus técnicas guerreras como cortarles la cabeza con el cuchillo curvo para desmoralizarlos, y que hace poco protestaban frente a Gordon Brown porque, pese a haber combatido como soldados de primera clase, eran tratados como ciudadanos de segunda y jubilados de tercera), al término del cual se le dispara accidentalmente el fusil; el segundo narrador, otro soldado argentino fan de los Rolling Stones, nos revela que el gurkha murió; y finalmente, el tercer narrador, otro soldado argentino del mismo batallón que los anteriores, revela que el segundo, el fan de los Rollings, fue encerrado durante una noche por robar chocolate, que se la pasó cantando a gritos y que

amaneció desorientado y amoratado y que tal vez le tuvieron que amputar los pies aunque "A mí no me consta" (Fresán, 1993: 99). Como guinda nos revela que él mismo, el tercer narrador, ha matado a su propia novia y a un amante de ella. Éste, por cierto, es el único de los soldados realmente partidario de la guerra.

Evidentemente es una parodia porque la narración comienza con una escena en que los soldados se leen unos a otros las cartas a novias, familias y amigos, porque saben que nunca llegarán a su destino; y la mayor paradoja es que el argentino Alejo, el primer narrador, escribe a Londres, a su hermano mayor (luego nos dice que parte de su familia es inglesa). El primer narrador cuenta el encuentro con el gurkha en clave deliberadamente cómica: lo primero que piensa el narrador cuando lo ve es en pedirle un autógrafo, pero se acuerda de que "los gurkas cortaban orejas, o al menos eso dicen" (Fresán, 1993: 92); el gurkha abre la boca para hablar como Bugs Bunny; lo cual pone de relieve el absurdo de la escena y de su génesis; los dos forcejean para ser el prisionero del otro: Alejo, el narrador, deja caer el fusil y se lleva las manos a la cabeza, y el gurkha se parte de la risa porque dice que hay una confusión, que el prisionero es él. Pero Alejo reivindica su condición de prisionero, pues, piensa, en realidad quiere que le encierren en una habitación hermética de acorazado o en el Queen Elizabeth, porque él necesita ese lugar para poder pensar tranquilo; ambos se dan argumentos delirantes para que él otro les haga prisioneros: Alejo habla de la convención de Ginebra a su favor, pero el gurkha protesta que él no es supersticioso, que deje eso para los adoradores de la diosa Khali; el gurkha intenta ser entendido hablando "en mayúsculas" o invirtiendo el orden de las palabras: "prisionero yo soy" (Fresán, 1993: 94); pero en realidad la confusión no se debe a a lengua sino a un desfase en el código: el gurkha habla inglés y el protagonista también, y además escribe cartas a Inglaterra; al final, desafortunadamente, el fusil se dispara y mata al gurkha para no contradecir la fama de gafe del narrador.

El segundo narrador se ha hecho soldado para que le hagan prisionero e ir a Londres y conocer a los Stones, sobre todo a Mic y a Keit, tal como se escribe en el relato; cuando traen al gurkha muerto le da mucha pena y dice "pobre flaco", "Venir a morirse tan lejos" (Fresán, 1993: 95). A pesar de eso, se quiere hacer una foto con él

para mandársela a la novia; habla activando las referencias rock y pop: "Es sólo rocanrol, pero me gusta" (Fresán, 1993: 94-95), "peint it blac", "I can get nou –tananán-, I can get nou –tananán- satisfacshon, nou satisfacshon" (Fresán, 1993: 95); lo más significativo es que cuando se entregue piensa primero hacerse el herido, irse para un lado y decir "meic lov not uar": llevará esto a las últimas consecuencias, "Porque la idea es que me lleven prisionero a Londres, esperar que se acabe el tema éste de la uar, y entonces sí, pase para el concierto de los Rollings y la gloria, man" (Fresán, 1993: 95-96); pero por el momento sabe que no puede decirlo "Tengo que jugarla viva la patria, alta en el cielo, tras su manto de neblina, se entiende, ¿no?" (Fresán, 1993: 95), palabras que aluden a dos himnos de la patria argentina: "Aurora" (el himno a la bandera) y el "Himno de las Malvinas argentinas". Para coronar el absurdo de este batallón con héroes rendidos de antemano, el sargento que lo comanda es el sargento Rendido.

En cuanto al tercer narrador, quiere ser un héroe y tiene un discurso paródico de los relatos heroicos pero que él toma en serio, al contrario de los otros: "Nuestra bandera jamás ha sido atada al carro del enemigo" (Fresán, 1993: 96), adora el uniforme que cuida amorosamente, "el uniforme es la piel del soldado" (Fresán, 1993: 97); tiene una estrategia para la guerra al contrario de los oficiales: "un auténtico guerrero siempre debe pensar que va a perder" (Fresán, 1993: 97). Critica a los otros y cómo tratan el uniforme, sueña con la Gran Batalla y la victoria definitiva tras todo lo que ha hecho "por la patria querida, por la madre patria" (Fresán, 1993: 97). Pero este narrador introduce en el relato un corte en el contenido que es también un corte en el tono: cuando llegamos al tercer narrador se nos hiela la risa, porque paralelamente a sus sueños heroicos él se va preguntando si habrán encontrado a la pareja que ha asesinado en un departamento: se trata de su novia y del muchacho con el que la ha encontrado. El sueño de la Gran Batalla, que dice tener desde los cinco años, se contamina siniestramente en su relato con la presencia de los otros dos narradores, sobre todo el segundo, y de la pareja asesinada. Aunque Rendido lo despierta para anunciar una victoria que contraviene la historia oficial y el final del cuento es una irrisoria exultación del narrador siniestro: "La venganza es mía, dijo el Señor" (Fresán, 1993: 100).

Con la contraposición de los tres relatos, el texto señala la globalización creciente ya en la fecha de escritura: las referencias de los paródicos soldados argentinos son inglesas, mientras que los que luchan en el bando inglés no son ingleses. Esto desarticula y subvierte aún más el discurso paródico del verdadero soldado argentino, y lo inscribe en un eje de maldad absurdo, como si el único que pudiera creerse la guerra fuera un enfermo. Si los soldados argentinos son más ingleses que el soldado inglés, que es nepalí, es que algo falla, y, como dice Alejo: "todo esto era una pesadilla […] porque la existencia de un gurkha que imite a Bugs Bunny era aún más imposible y ridícula que toda esta guerra junta" (Fresán, 1993: 92).

La eficacia del cuento radica justamente en presentar el absurdo de la guerra a través de la conexión entre los tres relatos. El discurso oficial de la nación, aludido en los himnos, propone una verdad que no encarna ni siquiera en los desorientados y asustados oficiales, aún menos en el sargento Rendido, sino en un enfermo.

El siguiente relato es *Coyote*, de Juan Villoro (México, D.F., 1956), que empezó su escritura con cierta conexión con el movimiento mexicano de "la onda", con sus visos contraculturales y rockeros, aunque Villoro es más joven que sus componentes; luego siempre ha combinado en su literatura una cierta obsesión, a menudo ligada a imágenes prehispánicas, por releer los estereotipos de la mexicanidad de manera irónica, con temas existenciales, éticos, y hasta metafísicos. Él mismo se confiesa irónicamente una especie de mexicano profesional, desde que en el Colegio alemán era el único mexicano obligado a explicar a sus compañeros alemanes la cosmovisión prehispánica, incluidos los sacrificios. En "La frontera de los ilegales" (1995), Villoro reconoce un cambio en las referencias identitarias, que se fragmentan y se hacen provisionales, de manera que es imposible crear una imagen nítida de lo mexicano.

El cuento "Coyote" (de *La casa pierde*, 1998), relee en primera instancia un relato de iniciación, en el que un grupo de amigos viaja al desierto para buscar peyote, el cactus alucinógeno. En el relato, narrado en tercera persona por un narrador heterodiegético, para el protagonista, Pedro, se trata de la repetición imposible de un

pasado rito iniciático, cuando se amaron con Clara en el "alto desierto", y se pregunta a través de la voz del narrador "¿adónde se fugó la energía que compartieron, la desnuda plenitud de esas horas, acaso las únicas en que existieron sin consecuencias, sin otros lazos que ellos mismos?" (Villoro, 1998: 65); la repetición también, quizás, de la sensación de complementariedad que les ha proporcionado en otra ocasión el peyote. Pero la rutina y la ciudad los han vencido y Clara cree que la única manera de volver a la plenitud compartida es volver al valle, donde transcurre el relato. En realidad, el único de los dos que vuelve con todas las consecuencias es Pedro, puesto que se adentra en territorio desconocido y pasa por una verdadera iniciación. La historia narra cómo los seis amigos viajan en tren al desierto –ni en el tren bala que hubieran deseado tomar dada la lentitud del normal, sino en uno lento, ni a pie como los auténticos peregrinos del peyote-, cómo encuentran en el tren a unos cazadores lugareños que les muestran a la vez curiosidad y desconfianza, y cómo, inesperadamente, al bajar, uno de ellos regala un cuchillo a Pedro, y cómo se dispersan los seis amigos pues "cada quien tenía que encontrar su propio peyote" (Villoro, 1998: 70). Pedro entonces se adentra en el tórrido y calcinado desierto y se pierde. Cree ver a los huicholes, los indígenas que hacen su peregrinación ritual hacia el peyote, pero a quien ve en realidad es a los depredadores de plantas del desierto y se encuentra en medio de un fuego cruzado; llega a desarrollar estrategias de supervivencia (come tunas, se cura con sábila) y en un momento sorprendente se encuentra cara a cara con un coyote cojo (víctima de un tiro de los depredadores) que le ataca. Pedro entonces recuerda inconscientemente el cuchillo, lo empuña y mata al coyote, después de lo cual lo despelleja trabajosamente y emprende el camino con la piel a sus espaldas. Consigue volver pero es recibido con susto, reproche, frialdad y asco por sus amigos, y en especial por Clara. Uno de ellos, el encargado de cuidar a la expedición porque no toma peyote, le aconseja que entierre al coyote y después de hacerlo Pedro se duerme, con la única satisfacción de haber vuelto y estar vivo.

El relato alude paródicamente a otro relato de iniciación, el del viaje que los huicholes hacen cada año por el desierto para encontrar peyote. Esta peregrinación tiene connotaciones míticas e iniciáticas, pues, según Rajsbaum Gorodezki, "Los mitos hablan de cómo los antepasados huicholes eran atacados por águilas y jaguares en sus

peregrinaciones a la tierra del peyote" (Huicholes / Wirraritari o Wirrárika). En su mitología, "El maíz y el venado representan el sustento vital, en tanto que el peyote es el medio más importante para trascender el mundo profano y la manifestación material más obvia de lo sagrado" (Huicholes / Wirraritari o Wirrárika). En este sentido, la peregrinación conecta con lo numinoso: "Durante la temporada de sequía se realiza la peregrinación a Wirikuta, la tierra del peyote, considerada como un lugar sagrado donde moran los dioses. El objetivo de la peregrinación es doble: recolectar peyote para las ceremonias y hallar a los dioses para "encontrar la vida" (Huicholes / Wirraritari o Wirrárika).

Según Aguilar, los peregrinos se acercan en la noche a Kallumari, el venado que se convertirá en el peyote, y al amanecer se pintan ritualmente para ser reconocidos por los dioses y acceder a lo sagrado con el consumo del cactus. Rompen el ayuno en el que están sólo con el peyote repartido por el maracame, quien ha sido capaz de de "ver" la transformación en divinidad luminosa y de "cazar" a ese venado convertido en peyote, de sacrificarlo y absorberlo en su materialidad sagrada. "Regresan después al hogar, junto a sus hijos y esposas. Llevan consigo al divino luminoso, cargan, para la última y quizá más significativa fiesta del período de luz, el peyote que será entregado a la comunidad" (Aguilar). Esta vuelta a la comunidad implica también compartir, en un ritual frente al fuego, lo ocurrido durante la peregrinación, mojar sus ofrendas y sus rostros con la sangre de un animal sacrificado, y consumir todo el peyote, articulando así la dimensión divina y la humana.

Esta épica y mística peregrinación es aludida varias veces en el relato como algo lejano y fugaz: los cazadores que encuentran en el tren les dicen con tácito reproche que "los huicholes no viajan en tren. Caminan desde la costa" (Villoro, 1998: 67), como alusión irónica al turismo espiritual de esta comitiva ciudadana; se contrapone la dura realidad sin esperanza de las gentes que encuentran en el tren con la mención banalizada al realismo mágico que hace Julieta –"Pedro se preguntó en qué momento aquella imbécil se había convertido en una gran amiga", (Villoro, 1998: 63)—, luego se apunta la relación de despojo, "la idea del desierto saqueado le daba vueltas en la mente" (Villoro, 1998: 70) a Pedro, aunque piensa en el tráfico de animales y en el

saqueo de plantas y no tan conscientemente en su propio saqueo de cactus iniciáticos. Cuando Pedro se pierde, ve lejanas procesiones –"Huicholes siguiendo a su maracame, tal vez", (Villoro, 1998: 72)—, e imagina que "de noche celebrarían el rito del fuego donde se queman las palabras" (Villoro, 1998: 72), y más tarde el sitio por donde avanzarían los huicholes, pero nunca los encuentra, ni siquiera sus huellas en el altar de piedra, donde se tiende Pedro en una postura que evoca el sacrificio. En cambio, ve a los saqueadores de plantas con sus máquinas. En su peregrinar, los cactus se convierten en enemigos o en alimento, pero pierden su poder alucinógeno; el único éxtasis es el del sol que quema sus párpados, la soledad sin fin del que recorre un círculo infinito y la exultación absurda de caminar con la piel del coyote desollado, como Xipe Tótec (Villoro, 1998: 76). Cuando llega está en otro estado y en otro lugar del de sus amigos, y no tiene sentido contarles su aventura. La parodia, claro, es crítica no tanto con el rito iniciático de los huicholes como con su repetición turística; algo cuyo antecedente Villoro ha situado en los años jóvenes de su propia generación:

> Al salir de la preparatoria me encontré con un tercer mito: si no todos los mayas eran genios ni todos eran pacíficos al menos todos eran mágicos. Después de varios años de psicodelia y jipismo, mi generación quedó lista para vivir de cara a los encuentros trascendentales, a los instantes luminosos que justificaran exclamaciones como "¡qué loco!" o "¡*muy* mágico!" Después de oír *Magical Mistery Tour* unas mil veces, el equivalente a tenerlo inyectado, uno estaba dispuesto a encontrar un chamán en cada indio. En México, la Otra Realidad promovida por la psicodelia significaba un viaje al pasado: seguir las rutas sagradas de los zapotecas a Huautla y de los huicholes al Quemado, entrar en contacto con las tradiciones ancestrales que seguían latentes a pesar de los sucesivos imperios del hombre blanco. *Las enseñanzas de Don Juan,* de Carlos Castaneda, tuvo tanto éxito que alteró las rutas de Transportes del Norte de Sonora: cada día eran más los aprendices de brujo que iban al desierto (Villoro, 1989: 109-110).

Se presenta así una contradicción entre la liberación espiritual de unos mexicanos urbanitas y el hacerlo a costa de los otros mexicanos, sin verdadera comunicación con su mundo. Pero la representación de esta -falsa- comunicación apela en cierto modo a un relato fundacional de la nación mexicana, perpetuado en el relato de la nación mestiza en que las diferentes etnias se encuentran sin conflicto, un relato que propaga el discurso de la revolución mexicana y que Vasconcelos lleva a las últimas consecuencias en *La raza cósmica* (1925). Según la irónica versión de Villoro, el mito de

origen de la nación mexicana pudo leerse en este mismo sentido, el de la coexistencia de los opuestos. Se refiere al conocido mito de la búsqueda de una imagen, la de un águila devorando una serpiente, para hallar el lugar donde debía fundarse la nación azteca, y los rastros de esta historia "en narraciones modernas de los indios huicholes, donde el enfrentamiento entre los animales representa la pugna del sol (el águila) por dominar el agua (la serpiente)", de acuerdo a López Austin. (Villoro) La visión de esta escena sobre un nopal, en un islote del Valle de Anáhuac, habría dado lugar a la fundación de la ciudad y de paso a "nuestro escudo nacional, el único que incluye un acto de depredación". Pero,

> Para matizar esta violencia fundadora, la más célebre canción que trata de nuestro escudo incluye estas estrofas:
>
> El águila siendo animal
> Se retrató en el dinero.
> Para subir al nopal
> Pidió permiso primero (Villoro).

Villoro comenta irónicamente este sorprendente gesto cortés atribuido a la serpiente:

> La letra captura la hermética cortesía mexicana. El ave de rapiña solicita licencia para subir al cactus en pos de la víbora. Los descendientes de los alucinados fundadores de la ciudad requerían de una traducción más llevadera del símbolo originario: el águila mata, pero es amable (Villoro).

Y ve en esta relación una imagen de la contradicción no resuelta en la vida mexicana, que es posible relacionar con una efímera posibilidad de coexistencia de lo diverso:

> Aunque no están en buenos términos, el águila y la serpiente, fijos en la iconografía, muestran una cohabitación posible. Nuestro escudo captura el bronco instante de equilibrio donde la patria es criolla. Lo que vino después, la digestión voraz, no se menciona (Villoro).

El cuento de Villoro relee irónicamente y hasta con cierta amargura, que remite a la mencionada dimensión ética, la devoración del desierto, y quizás de los huicholes, por la modernidad; la lejanía entre éstos y los mexicanos citadinos e instalados en una modernidad contradictoria pero poseída. Pues, de hecho, la ironía del relato es clara: los huicholes y los blancos pisan el mismo territorio, pero la depredación del hábitat y

el desprecio de sus habitantes muestra el segundo momento, el de la devoración que ya no permite definir a la nación con imágenes integradoras.

En otra dimensión del intertexto, este relato que estamos analizando, visto desde un punto de vista literario, remite a otro famoso en el que subyace según creo el relato arquetípico de la iniciación en la patria profunda. Se trata de "El sur", incluido en *Ficciones* (1944), de Jorge Luis Borges. En este relato, su protagonista Dahlmann elige la parte criolla de su identidad, la estancia, a duras penas consevada, de su madre en la Pampa; cuando, convaleciente tras un accidente en el que casi muere, vuelve a la estancia, debe pararse en un mesón del camino en el que es provocado por unos mozos; entonces un gaucho intemporal que parece dormido en un rincón le lanza un cuchillo y Dahlmann sale a la pampa a pelear con el arma que no sabe manejar.

La misma elección, más inconsciente en el caso de Pedro, de una pertenencia o arraigo en la parte más subalterna de la nación; la misma falta de habilidad para entrar en esa realidad y la misma inconsciencia, el mismo carácter de simulacro del contacto entre las dos partes, la misma victoria pírrica del protagonista y hasta las mismas figuras, en especial el cuchillo entregado por el lugareño. También una épica rescatada a pesar de todo como logro precario, tal vez un secreto que al personaje no le sirve, pero que cambia su destino; el relato de una epifanía irrisoria a partir de una entrada paródica de lo jerárquicamente superior en el mundo condenado. Así, el cazador del desierto que le da a Pedro el cuchillo, aunque de modo menos solemne le dice: "por si las moscas" (Villoro, 1998: 68), igual que el gaucho a Dahlmann, propiciará la misma acción: la entrada sacrificial en el país profundo.

En realidad, para Villoro (Sánchez Nettel, 2000: 236), la verdadera historia oculta es la del proceso psíquico del protagonista, su búsqueda casi inconsciente, sus motivaciones y consecuencias, pero esta dimensión de parodia de lo nacional puede ayudar a leer también ese nivel. Cuando Pedro mata al coyote siente una exultación que no podrá durar –"La exultación no repite su momento" (Villoro, 1998: 81)—, un triunfo y una comunión con Clara: "Vio el cielo estrellado. En otra parte, Clara también estaría mirando el cielo que desconocían" (Villoro, 1998: 81). Pero el resultado de su

victoria sobre el coyote es que lo pierde todo, así que el logro, si lo hay, es indescifrable; Clara diverge de su iniciación. Quizás, como los huicholes, Pedro entrega lo más preciado para obtener un conocimiento diferente y un contacto con lo sagrado; pero no sabemos si lo consigue, sino que más bien parece un conocimiento irrisorio y un secreto inútil el que logra el protagonista. En todo caso, el territorio donde se asienta ha cambiado totalmente y eso a lo mejor es el inicio de algo. Podemos notar lo que observa Bradu: la absoluta falta de complacencia de Villoro hacia sus personajes y al mismo tiempo la profunda empatía con ellos, que a veces deriva en una ternura ácida.

El autor del tercer relato, Fernando Iwasaki (Lima, 1961), se autodefine de manera más insistente que Fresán como anti-latinoamericano tópico, y podría acercarse a en la órbita de *Mc Ondo* (la antologia a cargo de Alberto Fuguet y Sergio Gómez en 1996, que pretendía una clausura de lo más estereotipado del *boom*, aunque en el caso de Iwasaki no hay ningún rechazo de esta tradición); en todo caso, Iwasaki comparte con algunos de esta generación una irrisión de los tópicos del discurso político de esos años, que a veces lo acercan a un discurso neoliberal a lo Mario Vargas Llosa. En *El descubrimiento de España* (1996), ironiza con la tradición política de izquierdas en Perú, en especial con Mariátegui, a cuyo discurso no se concede mucha más atención que al del famoso idiota latinoamericano de la obra de Montaner, Mendoza y Álvaro Vargas Llosa (1996).

En "Taqui Ongoy", un cuento de *Un milagro informal* (2003), se relee un acontecimiento marginal de la historia de Perú, muy discutido históricamente pero cargado de valor simbólico resistente, que es el episodio del *Taqui Onqoy*, cuando, durante el reinado del penúltimo inca rebelde Titu Cusi Yupanqui (hacia 1560), se propagó un movimiento de resistencia liderado por Juan Chocne que apoyaba a la monarquía inca rebelde refugiada en Vilcabamba y que apelaba a la resurrección de todas las *huacas* (las deidades andinas), para oponerse al poder de los españoles y de su religión impuesta. El término *Taqui Onqoy* significa según algunos "enfermedad del baile" porque el movimiento implicaba que sus seguidores se entregaran al baile ritual y subversivo. La rebelión fue reprimida por el visitador Cristóbal de Albornoz, con

quien colaboró un indígena letrado que luego escribiría una crónica en que protestaba de la situación colonial, Felipe Guamán Poma de Ayala. En una lectura utópica, el movimiento sugiere la posibilidad fallida de otra nación fundada sobre la identidad indígena, pero no es exactamente éste el nudo que hace visible Iwasaki en el relato.

En este cuento, la parodia no consiste en narrar la historia de forma caricaturesca o irónica, sino de insertarla en un contexto en la que se la pone en paralelo con otra historia similar contemporánea, la de Ramiro Becerra, quien abandona su oficio de electricista para convertirse en el hermano Pablo, tercera encarnación de Dios entre los hombres y Guardián del Purgatorio, y emprende una lucha contra el pecado que representan entes tan diversos como el Fondo Monetario Internacional, Sendero luminoso, los gringos, la teología de la liberación, el comunismo… En un momento se compara a este culto con movimientos norteamericanos y de la tradición sh'ita del Islam iránico. Claro que todo esto implica también una hipérbole que acentúa la parodia, pero el procedimiento principal es el de la coexistencia.

El cuento está construido alternando párrafos relativos a los dos movimientos – el del *Taqui Onqoy* sigue los textos de los testimonios al respecto (como el de Luis de Olvera, clérigo presbítero, o el del propio Guamán Poma, ambos recogidos por Lienhard (1992: 186-189), y el otro parece más cercano a la ficción; y con este procedimiento se ven continuos paralelismos que mezclan lo neoliberal y lo neoliberador: los dos líderes son tocados por un choque eléctrico; una descarga uno y un rayo el otro; ambos huyen a la selva y son combatidos por una autoridad represora. Pero a veces el paralelismo es difícil de seguir: se entiende la reprobación colonial contra la herejía anticristiana del Taqui Onqoy, pero la reprobación moral de la sociedad moderna contra la herejía de los que luchan contra el pecado, porque a su vez estas sectas exaltan la promiscuidad y la perversión, parece rizar un poco el rizo de la comparación, aunque a lo mejor lo que se pretende es agudizar lo contradictorio del discurso social. Puede que ésta sea una manera de ridiculizar cualquier debate en términos exaltados, y eso explicaría que ambos discursos acaben siendo parodiados y parodiándose a sí mismos; de ambos huyen los adeptos y acaban con un asalto de la

autoridad, que la sociedad justifica. Los dos se funden en una venganza futura, lo cual cuestiona el valor subversivo del relato arquetípico que subyace a ambos, el del héroe de la resistencia que volverá. O bien se trata de un mero juego (el propio Iwasaki tiene otros mucho más divertidos), o bien se pretende que los dos relatos se interanulen al remitirlos, quizás inconscientemente, a otro sistema de valores, que implica que todos los fanatismos son malos y todas las utopías son sueños, lo cual, en su apresuramiento, no deja de sugerir un cierto discurso neoliberal. El unir una secta importada en paralelo con un movimiento contra lo importado podría verse como un socavamiento de todo fundamento utópico de la sociedad, como una parodia del fundamentalismo, pero también como una desactivación *a priori* del poder subversivo del pensamiento. O, tal vez, aquello que el relato parodia es la reprobación social, pero la mezcla de los dos discursos no deja mucho espacio para pensar en esta última hipótesis.

Así, las conclusiones quedan abiertas a la reflexión, pero podría decirse que el primer relato pone en juego una desactivación paródica de la lógica de las guerras nacionales, mientras que el segundo es un cuestionamiento de la convivencia idealizada como imagen de la nación; el tercero, finalmente, asimila la imagen marginal de "otra" nación posible con la irracionalidad de los fanatismos.

Obras citadas

AGUILAR, Enrique. "Huicholes, La mitología de un Pueblo". *Pueblosdeamérica.org.* Web. Abril 2010.

BECERRA, Eduardo (1996). "Una hipótesis sobre la narrativa hispanoamericana de los 90, basada en las historias argentinas y viejos que leen novelas de amor". En Paco Tovar (ed.). *Narrativa y poesía hispanoamericana (1964-1994)*. Lleida, Universitat de Lleida / AEELH, pp. 109-120.

BORGES, Jorge Luis (1944). *Ficciones.* Buenos Aires, Sur.

BRADU, Fabienne. "Albercas, de Juan Villoro". En *Letras libres*. Web. Abril 2010.

RAJSBAUM GORODEZKI, Ari. "Huicholes / Wirraritari O Wirrárika". En http://webpages.ull.es/users/fradive/practica/huich/huicholes.pdf

FRESÁN, Rodrigo (1993). *Historia Argentina.* Barcelona, Anagrama.

FUGET, Alberto y Sergio Gómez (eds.) (1996), *McOndo*. Barcelona, Mondadori-Grijalbo.

IWASAKI, Fernando (2003). *Un milagro informal*. Madrid, Alfaguara.

---. (1996). *El descubrimiento de España*. Oviedo, Nobel.

LIENHARD, Martín (1992). *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas: desde la conquista hasta comienzos del siglo XX*. Caracas, *Biblioteca Ayacucho, pp.* 186-189.

MONTANER, Carlos Alberto, Plinio Apuleyo Mendoza y Álvaro Vargas Llosa (1996). *El perfecto idiota latinoamericano.* Barcelona, Editorial Atlántida.

SÁNCHEZ Nettel, Guadalupe. "La baraja perdida". En Juan Villoro (2000). *La alcoba dormida*, México, D. F., UNAM.

VILLORO, Juan, "Espectros de la ciudad de México". En *Doletiana. Revista de traducción, literatura i arts*, 2008-2009. Web. Abril 2010

---.(1995), "La frontera de los ilegales". En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 24. Madrid, Universidad Complutense

---. (1998). *La casa pierde*. Madrid, Alfaguara

---. *(*1989). *Palmeras de la brisa rápida. Un viaje a Yucatán*. México, D. F., Alianza Editorial Mexicana.

¡Mexicanos, al grito de relato! De la reescritura paródica de la nación a la negación burlesca de la patria[1]

MAURICIO ZABALGOITIA HERRERA
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

No amo mi patria.
Su fulgor abstracto
es inasible.
Pero (aunque suene mal)
daría la vida
por diez lugares suyos,
cierta gente,
puertos, bosques, desiertos, fortalezas,
una ciudad deshecha, gris, monstruosa,
varias figuras de su historia,
montañas
— y tres o cuatro ríos.

--José Emilio Pacheco, "Alta traición".

La probable identificación de una reciente situación postnacional en la realidad latinoamericana ha vuelto a poner en circulación problemas y cuestiones relacionados con la conformación de las literaturas nacionales. De este modo, y más allá de las formas canónicas o hegemónicas de las historias nacionales patrias, en el hoy es posible trazar recorridos alternativos por sobre la enunciación literaria de la modernidad. En el presente trabajo se esboza una aproximación al papel que el género relato ha venido desempeñando en la construcción de la nación mexicana (y por ende de su literatura nacional). Ahora bien, dentro de lo que se perfila como una actividad revisionista, se plantean momentos clave en los que el relato mexicano comienza a desplazarse hacia instancias postnacionales, sea desde la enunciación climáticamente moderna de una patria fracturada y desigual; desde la parodia y desestabilización de las narrativas históricas y morales de la mexicanidad; o desde la negación o supresión de la patria-nación misma.

The probable identification of a recent postnational situation in the Latin-American reality has renewed problems and questions related to the formation of national literatures. In this way, and beyond the canonical or hegemonic forms of the national and patriotic histories, it is possible nowadays to follow alternative routes over the literary enunciation of modernity. In the present work, a brief approach is conducted over the role that short stories have been playing in the Mexican nation process (and therefore of their national literature). Now, in what is seen as a new historicist approach, key moments are raised where the Mexican short stories begin to move to

[1] *Amb el suport del Comissionat per a Universitats i Recerca del Departament d'Innovació, Universitats i Empresa de la Generalitat de Catalunya i del Fons Social Europeu.*

CC BY

postnational instances; from the enunciation of a fractured and uneven modernity, from parody and destabilization of historical narratives and the morals of the *mexicanidad*, or the denial or removal of the patriotic nation itself.

Palabras clave: relato mexicano; literatura nacional mexicana; relato postnacional; parodia, desestabilización y negación de la nación.

Key words: Mexican short stories. Mexican national literature. Postnational short stories. Parody, destabilization and denial of nation.

Literatura nacional mexicana

La literatura mexicana, al igual que otras literaturas latinoamericanas, adquiere su estatus de independencia y aparente autonomía en un siglo en el que la modernidad occidental estaba consolidando los Estados-nación a través de contundentes movimientos nacionalistas, entre los cuales destaca el Romanticismo. Por este hecho, tal vez podemos decir que la literatura mexicana ha sido desde sus inicios formales una literatura de nación y en busca de esa nación que sería capaz de avanzar unida, a través de la historia, como una comunidad cohesionada. Este aspecto, además, parece otorgar una diferencia sustancial a ésta –y sus contemporáneas continentales— frente a otros constructos literarios y artísticos que pasaron de ser coloniales a postcoloniales. Las literaturas independientes de América Latina –territorio de identidad que nacería después— coinciden históricamente con determinados aspectos de una segunda modernidad, que es la que contextualiza a las independencias sudasiáticas o africanas, por ejemplo, y desde las cuales se han construido esos estudios postcoloniales que, y es lógico, no siempre pueden adaptarse a una subalternidad latinoamericana que más bien ha venido describiéndose como posoccidental (Rama, Mignolo). Podríamos afirmar que la noción de literatura mexicana es una noción *a priori* nacional.

En las primeras décadas del siglo XIX, mientras los criollos hispanoamericanos fundaban nuevas repúblicas sobre los restos del colonialismo español, la cuestión nacional ardía también en Europa, afirma Peter Elmore, "… y el nacionalismo (que suele imaginarse arraigado en tradiciones arcaicas y adhesiones telúricas) empezaba a

cuajar como lo que en realidad es: una ideología moderna" (Elmore). Esta condición nacional de las literaturas latinoamericanas lo es aún más bajo esos mecanismos románticos que, como expresa Bernat Castany, impulsaron el carácter instrumental de la razón y cierta aspiración a una universalidad abstracta de las ideas, eclipsando la ética de las naciones a la de los individuos (Castany, 2007: 81), pero dando pie, sin embargo –bajo esa lógica de contradicción moderna—, a que en décadas posteriores se fuera conformando la poderosa forma del autor individual, cuyo estilo único sería sublimado para luego ser imitado y parodiado.

Es posible, entonces, que la reciente preocupación "mundial" por una situación postnacional –resultado de esa tercera modernidad en crisis, de la globalización económica, la mundialización de la cultura y formas sofisticadas de neoimperialismo y neocolonialismo, entre otros muchos aspectos—, al estar directamente relacionada con el proceso de creación de las naciones americanas, pueda plantearse como una instancia acertada para desentrañar aspectos de una serie de historias literarias que se han escrito desde la preocupación identitaria nacional y la necesidad –tanto interna como externa— de conformar, además, una identidad continental: la literatura latinoamericana en el *boom* constituyó una especie de nación literaria más allá de las fronteras patrias. Ser un autor latinoamericano llegó, a lo largo del siglo XX, a equiparse a la posesión de un pasaporte para viajar a Europa o Estados Unidos.

Entonces, acaso, la novedad que aporta una perspectiva postnacional es la posibilidad del estudio de subalternidades y fenómenos postcoloniales, pero desde una particular instancia: la de la historización de los nacionalismos decimonónicos y de la consagración de una mexicanidad tan tradicional y mítica como moderna y su posterior parodia, burla y negación posmodernas. Ahora bien, no se está proponiendo aquí la intención de validar o no las tesis acerca de un contexto postnacional capaz de aglutinar las formas culturales y artísticas recientes; tampoco, aunque la recurrencia a la idea sea tan atractiva como necesaria, se está buscando aquí el proponer un nuevo campo de estudio de la literatura mexicana, y por ende la latinoamericana, desde lo que podría denominarse como un *nuevo historicismo nacional* –acaso como perspectiva, más que como disciplina. La cuestión es, más bien, el intentar determinar

en qué estado se encuentra la construcción (mítica, de fabulación, estereotípica) de una literatura nacional mexicana, a partir de ese género de enorme capacidad alegórica que muchas veces ha sido antesala a formas más totalizantes, el relato.

En términos generales, es posible identificar un relato con carácter nacional constructivo en lo que podríamos denominar la prehistoria nacional mexicana. En cuanto a esto, el excelente recorrido realizado por Carlos Monsiváis en el prólogo de su ya célebre antología de cuento mexicano, *Lo fugitivo permanece,* publicada en 1989 (momento ya de preocupaciones postnacionales), plantea muy bien la forma, fondo e intenciones de aquellos relatos enunciados en un tiempo histórico de conformación nacional. Como bien expresa Monsiváis, el cuento mexicano nace "tarde" –en la historia universal; relativamente pronto en la mexicana—, hacia la segunda mitad del siglo XIX y entre las conmociones que definen los rasgos de la nueva nación (Monsiváis, 1989: 11). En este entorno, el género nuevo se preocupa por los temas, escenarios, personajes y el habla "que hace su confuso debut" (Monsiváis, 1989: 11). En este tiempo de construcción, entonces, el cuento establece una conexión más inmediata entre emisión y recepción; responde ante vertiginosidades y necesidades de *documentar* la realidad. A grandes rasgos, estos primeros cuentos nacionales reiteran el color local –motivo nacional de enorme poderío—, presentan "personajes inolvidables", el gusto por el paisaje –orgullo nacional es el Valle de Anáhuac, por supuesto— y el encomio de los buenos sentimientos (Monsiváis, 1989: 11); sentimientos creadores y fundadores, se entiende. Es así que ese primer cuento mexicano es, además de mexicano, romántico; y lo es no sólo por manifestar formas de pasión en una sociedad colonial que había sido represiva, sino porque en la narración de esas posibilidades sentimentales, en el habla y pensamiento de esos héroes y heroínas se materializan las aspiraciones patrióticas de los románticos mexicanos; su nacionalismo, progresista o conservador, toma forma en valores que van construyendo una idea de patria desde la educación sentimental. El relato decimonónico mexicano, sin embargo, parece concentrarse en representaciones de aspectos locales, pero con mayor intención epifánica. Lo que sí es posible rescatar de la propuesta de Anderson, en todo caso, es la idea de que la "imaginación" es el proceso principal que estas primeras literaturas activan en los lectores; la nación se

conforma cuando es imaginada, como una proyección, como un holograma creado por la mente de muchos lectores concomitantemente (Faverón).

Volviendo a este cuento fundacional romántico, Monsiváis hace ver cómo el amor y las pasiones se estrenan en una sociedad mexicana recién nacida, burguesa y de una "clase media" incipiente (Monsiváis, 1989: 12). Estos autores eran románticos pero también patrióticos, por ello sus tramas se desarrollan no en castillos y parajes europeos, sino en la nueva geografía nacional; en relaciones entre iguales o diferentes del reciente sistema estamentario –ése que nuevamente relegó lo indígena, a pesar de la vital implicación que los "antiguos mexicanos" tuvieron en la Independencia. Ahora, con la publicación de estos cuentos se inauguran aspectos como la noción de un lector meramente mexicano, categoría conformada en gran medida por mujeres de una burguesía reciente que "…disponen de más tiempo y en ellas la fantasía es su mejor cómplice" (Monsiváis, 1989: 12). ¿Pero en dónde está la fundación de la nación en estos cuentos de pasiones y amoríos casi siempre ilícitos? En *Foundational Fictions* (1991) Doris Sommer propone que durante el siglo XIX, justo después de las independencias, la narrativa del continente fue el principal campo de batalla para la extensión y coronación de los discursos hegemónicos nacionalistas promovidos por las élites criollas de cada uno de estos países (Faverón); lo interesante es que esta autora identifica estos impulsos fundacionales en ficciones de carácter romántico y ahí en donde las relaciones amorosas y eróticas entre los personajes –muchas veces de clases, grupos y etnias sociales diferentes— funcionan como procesos de representación del sistema nacional, a través de formas de reordenamiento en los intentos de vinculación y aproximación (Faverón); y se puede agregar que desde una instancia privilegiada, la de los discursos hegemónicos –los mexicanos criollos. Ahora bien, aunque la labor de esta autora está consagrada a novelas de largo aliento puede decirse que el cuento romántico mexicano conlleva procesos semejantes, ahí en donde más allá de la anécdota subyacen formas de aleccionamiento, citas a códigos de la realidad de enorme funcionalidad y penetración, como la religión; la noción de clase heredada del sistema colonial, aunque renombrada; y la aún más marcada separación entre lo que serían unos "nuevos mexicanos" –mestizos, protagonistas en las tramas, dueños de las formas de poder, incluida la lengua, y los sistemas culturales de

representación del mundo— y esos "mexicanos otros" –indígenas, campesinos, pobres, iletrados y poseedores de una forma de concebir el mundo tan mítica y fervorosa como incomprensible. En pocas palabras: en estas textualidades se representa una hegemonía mexicana frente a una realidad otra, subalterna y periférica. Lo interesante, sin embargo, radica precisamente en los modos de representación y usos que la literatura nacional mexicana irá manteniendo con esa mexicanidad que no es la de la metrópoli, pero que sin embargo logrará conformar un universo funcional y reconocible, dentro y fuera de las fronteras nacionales –sea como geografía a explorar y fabular; sea como exaltación nacional y patriótica; sea como imagen de lo mexicano en el mundo.

Tras estos primeros esbozos de nacionalismo constructivo aparecen otras formas de relato. El llamado cuento "gótico" mexicano, contrariamente, parece sublimar determinados aspectos de lo colonial, ahí en donde nobles y virreinas se presentan como formas híbridas de lo nacional mexicano, como leyendas de un pasado fantástico que México *también* posee, al igual que los países europeos, aunque con sus peculiaridades míticas prehispánicas, todavía no reconocidas del todo, y aún no como relatos de solución a encrucijadas y crisis modernas. Cabe destacar que la imagen de México –concebida ésta como una representación mental y discursiva de la nación— construida por los autores de cuentos fantásticos se materializa a través de dramas contundentes, "…la temperatura ideal de la narrativa es la tragedia" (Monsiváis, 1989: 14), y escenas pastoriles "mexicanas". Este aspecto los une al resto de autores de relatos de finales del siglo XIX y principios del XX. Entiéndase: cronistas de costumbres –el cuento, género aún en conformación a veces es casi crónica (Monsiváis, 1989: 14)—, realistas campiranos, realistas urbanos y naturalistas. En éstos se concentran las posibilidades de una literatura nacional mexicana que hacia el cambio de siglo ya posee un poderoso factor de cohesión identitaria; "el interés", dice Monsiváis, por *persuadir* al lector del horror que le circunda (Monsiváis, 1989: 14). Intención que, acaso, subsistirá con la problematización cometida por sobre el texto literario tras las vanguardias y la modernidad narrativa.

En lo que aquí interesa es importante hacer notar el nacimiento de diferentes mitemas del México contemporáneo y de geografías y personajes que luego llegarán a conformar poderosos imagotipos de identidad; es decir, esa cultura reprimida; la desigualdad social; el rencor de los subalternos; el "campo mexicano" como espacio privilegiado, tanto de representación realista y áspera como de fabulación mítica y sobrenatural. Como espacio mexicano, el universo rural comenzará a poblarse y repoblarse primero en mundos de violencia y venganza –el relato de la Revolución Mexicana—; después en esa "narrativa indigenista" que no es otra cosa que una reinventada forma de aproximación del mestizo metropolitano a ese otro ente nacional, ahora sublimado. Estos últimos cuentos destacan por su tristeza y marginalidad, pero desde una óptica paternalista que no escapa al miserabilismo y la visión folclórica (Monsiváis, 1989: 19). Sobresale Francisco Rojas González y la desgarradora historia de aquel niño ciego cuyo consuelo es que ya nadie lo llamará tuerto (Monsiváis, 1989: 19). Volviendo a esa otra escritura que logra conformar una mexicanidad, la de la Revolución Mexicana, ésta aparece para transformar la imagen que los mexicanos cultos, los que leen, tiene por sobre sí mismos –bajo ese principio de la identidad que Joep Leerssen ha identificado como "móvil" y "cambiante" de acuerdo a las prácticas discursivas cometidas por sobre las imágenes que constituyen dicha identidad (Leerssen, 2007: 343)—, pero en un nivel que podríamos llamar mítico nacional, puesto que en la práctica el desvelamiento de las duras condiciones y brutalidades del conflicto agrario acaso sirvió para marcar aún más las diferencias entre lo que ya podemos llamar "dos Méxicos". Ahora bien, estos relatos que irrumpen en las letras nacionales desprestigian el realismo idealizado de "buenas intenciones" (Monsiváis, 1989: 13) y destierran casi por completo –o lo suprimen momentáneamente— el México dibujado por los poetas modernistas en sus afanes de nacionalismo cosmopolita. La inaugural novela *Los de abajo* (1915) de Mariano Azuela instaura una manera específica de narrar, pero también otra forma, hegemónica, de concebir al campesino indio.

El relato de la Revolución Mexicana se convierte en forma solucionadora de un conflicto nacional incómodo, mitificado y vuelto épica; se convierte además en manantial de tipos, clichés, imagotipos y estereotipos que reinarán, desde instancias

más o menos acertadas; más o menos funcionales; más o menos caricaturizadas o sublimadas, a lo largo de gran parte de la historia de la literatura nacional mexicana. Y, prácticamente, como se verá, se tendrá que esperar hasta las últimas dos décadas del siglo pasado para que este espacio sagrado nacional –no sólo en su forma directamente revolucionaria, sino en toda esa serie de variantes rurales, campesinas y costumbristas posteriores— pueda ser verdaderamente destronado, parodiado y hasta obviado.

Y es así que para el primer tercio del siglo de la modernidad literaria mexicana, la nación ya posee una identidad inequívoca y sólida, bien representada en sus artefactos culturales y artísticos. Otra cosa es que esta identidad nacional se conforme a partir de la división social, la fractura entre sus miembros y la aceptada irreconciabilidad entre unos y otros. ¿Puede funcionar, entonces, una unidad rota? Este es el "problema" mexicano que los autores modernos intentarán resolver, mucha veces a través de logrados y célebres relatos.

La broma de la literatura frente a la broma de la historia

El México moderno, industrializado y marcado por el progreso impulsado por Lázaro Cárdenas, se abre entonces al mundo como nación repleta de promesas; para lograrlo, las élites hacen un intento por cosmopolitizarse aún más y es así que aquella fragmentación interna se acrecienta, o reinventa, con la puesta en marcha de un proceso de internacionalización del y de lo mexicano. Como bien apunta Monsiváis, sigue predominando una "idea nacional" –un fuerte sentimiento de "pertenencia" (éste, de hecho, es uno de los constructos nacionales de mayor penetración en la cultura mexicana)—, pero bajo determinados principios y estamentos. Aparece entonces un nacionalismo cosmopolita y moderno que quiere dialogar "de igual a igual" con las naciones poderosas e influyentes. El México central, urbano y culto –pero también ese México en "vías de desarrollo" al que se cuelgan miembros de clases sociales *más cercanas* a lo indio que a lo europeo, pero aún mestizos— desea pertenecer a la actualidad mundial. Entonces, "¿qué es ser mexicanos? Si ser mexicano es conformarse con lo que hay, a la élite no le atañe la oferta, éste es el momento de

atender a lo que se escribe y se pinta y se piensa en todas partes" (Monsiváis, 1989: 20). El nacionalismo cultural, revolucionario, campesino, va desplazándose. Esto en los ámbitos gubernamentales; en los aparatos de poder; en los medios masivos de comunicación, educación y aleccionamiento (recordemos que la dictadura del Partido Revolucionario Institucional, con toda una serie de imagotipos y estereotipos identirarios bien específicos, aparece para permanecer más de 70 años en las estructuras de poder político y discursivo); sin embargo, en la literatura –suerte de reducto cuestionante y desestabilizador— relatos como los de José Revueltas, Juan Rulfo, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco –esto por nombrar sólo los más célebres en la historia de la nación de las letras mexicanas— aparecen como indicadores de una crisis de credulidad en los grandes relatos de la mexicanidad; crisis que como es bien sabido irrumpe en una modernidad ni acabada, ni resuelta, ni uniforme, a pesar de los esfuerzos de una "inteligencia nacional" –Samuel Ramos y su "filosofía de lo mexicano"; Octavio Paz y la encrucijada entre tradición, modernidad y mexicanidad; Fuentes y la propuesta del nuevo hombre mestizo, resultado de la reescritura de la historia mítica, prehispánica y colonial, etc.

Puede decirse que cierta obsesión de trascendencia universal, desde lo mexicano, es a la que aspira la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX –ya sea desde la historia de la nación, desde la idea misma de nacionalidad o desde la funcionalidad y alcance de símbolos y mitos patrios. Pero ante estos totalizantes proyectos solucionadores, llevados a cabo desde géneros de largo aliento como la novela o el ensayo, el relato que nace en la segunda mitad del siglo XX mexicano, y en un país que es ya reconocible dentro y fuera de sus fronteras, parece comenzar a incomodarse ante la idea de esta nación con la que la historia ha sido particularmente injusta –sentimiento tan continental como universal, pero que en este punto se convierte en *cuestión mexicana,* acaso ya de revisión identitaria, y por eso es ya forma de un primer momento postnacional. En cuanto a la imagen de México, el muralismo se ha encargado ya de construir un edificio más o menos sólido en el que una identidad nacional se ha nutrido de alteridades, discontinuidades históricas y utopías socialistas; el cine hará lo mismo pero desde comedias que convierten lo mexicano en

producto de consumo folclórico o en dramas que intentan una y otra vez legitimar valores estereotípicos de un sistema desigual e injusto, pero moral y religioso.

Puede decirse que se inaugura una forma literaria con afán de *inmanencia* (López-Parada); es decir, un *ser mexicano* como realidad que perdura en el interior del mismo ser. De este modo, encontramos un Fuentes novelista que busca en la mitología prehispánica las formas más nobles y heroicas del mexicano en el tiempo cosmogónico y rebusca en la historia colonial modos dignificantes del mexicano mestizo, invitando a la conciliación, aunque sea desde una forma de autoparodia, ahí en donde este proceso de ironización muestra cómo las representaciones presentes vienen de representaciones pasadas, además de las consecuencias ideológicas que se derivan tanto de la continuidad como de la ruptura (Hutcheon). Por otra parte, un Fuentes cuentista *suspende la modernidad* (Domínguez, 1991: 30) impulsada por la trascendencia y emplea con maestría paródica en "Chac Mool" (1954), por ejemplo, las enseñanzas de los que, por consenso, parecen ser los tres grandes cuentistas –y aquí se pueden ya llamar relatos— de este tiempo de dudas por sobre ese México unido por fragmentos. En primer término, Juan Rulfo y la configuración de un "relato rural" –*El llano en llamas* (1953)— que inaugura y cierra al mismo tiempo la posibilidad de fabular un territorio mexicano puro, desde la solemnidad más escueta y desde el drama existencial más simple; y que se materializa en geografías de un México árido; entiéndase ese llano infértil que les es entregado a los campesinos en "Nos han dado la tierra"; relato en el que la broma de la historia resulta ser particularmente despiadada; o la presentación, por fin, desmitificada, esencial, de esa forma de ser del mexicano indio –vengativo, taimado, violento—, sin paternalismos centrales o armazones teóricos en "La madrugada" o "El hombre". Ahora, Rulfo lleva a cabo una "fijación" del subgénero (López-Parada), sí, aunque, paradójicamente, abre la posibilidad del pastiche rural mexicano posmoderno para las generaciones posteriores. Luego estaría Juan José Arreola –*Confabulario* (1952)— y el mito de la escritura perfecta a través de una subjetividad poética que busca ironizar y parodiar las alegorías nacionales –tanto rurales como urbanas— en las que se sostiene la frágil modernidad mexicana –de la burla del progreso y la despersonalización del *yo mexicano* en "El guardagujas" a la paródica puesta en crisis de los estereotípicos

valores mexicanos de provincia en "Un pacto con el diablo". En tercer término, José Revueltas –*Dios en la tierra* (1944)— y la pesadilla patria (López-Parada, 2001) en esos relatos en los que México es un mundo abandonado, miserable y fragmentado, sujeto a fuerzas teológicas y míticas destructivas; a violentas creencias y poderes de un ser mexicano que parece ser el sincretismo de la culpa y la fatalidad histórica. Si el llano en Rulfo es ese "duro pellejo de vacas" (Rulfo, 1950: 41) desolador e infértil, en "Dios en la tierra" es la materialización del odio divino, del odio de la patria mexicana por sobre sus propios hijos. En cuanto a los relatos que estas tres escrituras representan hay cierto consenso (Lauro Zavala, Esperanza López-Parada, Héctor Perea, Christopher Domínguez) en la posibilidad de que dichas instancias hayan mostrado técnicas, modos y límites de la fabulación, clausurándolos al mismo tiempo; relegando para siempre, de algún modo, el relato mexicano a esas tres maneras de ficcionalizar. La nación moderna nace para morir en estos relatos.

Volviendo a "Chac Mool" de Fuentes, éste presenta la posibilidad de la parodia; la broma de la historia es ahora percibida desde la ironización de las fuerzas mexicanas de la historia. Viejos mitos que antes habían articulado la identidad mexicana, al presentarse la posibilidad de ser parodiados, muestran el hecho de que el México de medio siglo está inevitablemente separado del pasado, siguiendo la definición de Hutcheon. Se inaugura así un encuentro entre discurso alegórico nacional y solemne, con otro lúdico que comienza a interesarse por la desestabilización de los constructos y símbolos de una patria que anuncia ya su eterna condena: ese perpetuo "estar en crisis". Como bien ha relacionado López-Parada, "La fiesta brava" (1971) se inscribe en esta nueva tradición en la que ciertos fantasmas del *pasado nacional* parecen resurgir para hacer ver la imposiblidad de una idiosincrasia patria homogénea. Este tipo de relato postnacional, lo sería entonces por su afán paradójico; por llevar a cabo una relectura del pasado que confirma y subvierte a la vez el poder de las representaciones de la historia (Hutcheon). Y Podríamos estar, en esos momentos, ante un relato que va conformando una literatura postnacional que lo es sin saber o querer serlo. Lo primordial, además, en este tipo de relatos que ya experimentan con los límites de la fabulación canónica sería su capacidad para detener el desarrollo, el progreso, el proceso de modernización de la historia nacional literaria. Volvemos a esa *modernidad*

suspendida que Domínguez Michael compara a la desintegración de la tragedia antigua en sátira menipea, y que aquí, con ojos historicistas, con especial atención a cuestiones de discursividad nacional, podría verse como el fin de toda posibilidad de construcción de la identidad nacional y el principio de una serie de formas de representación postnacional. Son esos relatos que ya no encuentran la salida a sus propias trampas (López-Parada).

Escribir México como extranjero

Ahora bien, dejando por un momento en suspenso esa posibilidad de dar por inaugurada la literatura postnacional en la década de los cincuenta desde la identificación de algunos aspectos primordiales, como el de la creación de una geografía-imagen mexicana pura rural, cerrada desde el momento de su emisión; el de un acto de destrucción de los sistemas y poderes nacionales a través de una escritura perfectible; el del destierro de lo mexicano a un universo fatídico y condenado *a priori* a las fuerzas del odio, de la subalternidad; o el de esa posibilidad lúdica, que en su afán cuestionador, experimental y desestabilizador, clausura todo movimiento, podemos hacer un paréntesis a través de una serie de prácticas de relato que más bien tienden a situar la mirada *más allá* de la problemática obsesión identitaria; más que el esbozo de lo local les tienta lo extranjerizante (López-Parada). Aquí, tras la encrucijada entre tradición y modernidad o los intereses por crear una nación y luego desarticularla, parece interesar más la idea de una identidad internacional (López-Parada) que se nutre abiertamente de lo *otro*. Si se vuelve a la idea de nación, aquí más que nunca encontramos esa fractura indisociable; ese México que hegemónicamente es uno, pero a costa de obviar, suprimir y marginar otras realidades mexicanas. Y tal vez sea cierto que la narrativa de autores como Alberto Ruy Sánchez –fascinado por desiertos africanos—; o los relatos oníricos, burgueses y urbanos de Jaime Moreno Villareal nada tengan que ver con fuerzas históricas de conformación y destrucción del ser mexicano o del territorio, geográfico y literario que éste habita. Y por ello, este tipo de escritor, al deslindarse del problema mexicano, ha sido acusado más de una vez de *malinchista*, compleja forma de ser mexicano sin querer serlo. En otro relato de *Los días enmascarados* (1954), “Las dos Elenas”, Fuentes pone en voz de un personaje una

frase que ya se ha conformado como emblema de la mexicanidad literaria posterior a la cumbre moderna: "Tenemos que ir vestidos de murales mexicanos. Más vale asimilar eso de una vez" (Fuentes, 1989: 134). Y en este *tipo* de relato surge, acaso, una nueva posición ante lo mexicano, sólo que ahora en un afán por representar –e interpretar lúdicamente— los manierismos de una clase social culta y urbana que quiere demostrar que forma parte una tradición cultural identitaria bien arraigada en la comida, en ciertas maneras y rituales, en la historia del arte y de las letras mexicanas, pero al mismo tiempo *está en la modernidad,* tomada ésta como un cúmulo de modas y actitudes que reflejan el progreso de un México central, bien situado en las tendencias.

Volviendo a esa frase del relato, no todos los autores parecen querer cumplir la condena. Importante es recalcar que es también después de los años 1950 –desde el mandato de Miguel Alemán— cuando una mentalidad capitalista "a la mexicana", porque nunca se deja del todo a lo foráneo, desplaza toda forma de nacionalismo (Monsiváis, 1989: 24) –el mexicano *es máscara,* bien decía Paz—; o lo engulle y normaliza. Estos autores "cosmopolitas" –fundados en sentimientos de desarraigo— crean mundos de ficción en relatos en los que México –como macrodiscurso omnipresente— o no está o está pero desde instancias no problemáticas (Sergio Pitol es un buen ejemplo); finalmente, si estos autores publican –o incluso nacen—después del año 1968, es decir, en un tiempo en el que la nación rota vuelve a fracturarse; en el que se da una ruptura con la historia de lo nacional que ya no podrá solucionarse con discursos totalizantes –si es que los hay—; tiempo en el que las últimas utopías modernas se dan de bruces con ese México que si se había disfrazado de Patria-madre, muestra su verdadero rostro y resulta ser un Estado represivo e injusto. En este tiempo, Lauro Zavala lo que descubre es un cuento posmoderno de carácter experimental que desde el humor y la ironía juega con las fronteras genéricas tradicionales, alejándose del tono solemne característico hasta entonces, ése que trata los grandes temas sociales –y aquí agregaríamos los "grandes temas identitarios"— y los problemas del intimismo desolador de los años cincuenta (Zavala, 2004: 15); intimismo, que, como se ha visto, es la primera manifestación de una escritura postnacional. Nace entonces un relato breve y fragmentario (Zavala, 2004: 18) que

cuando se aproxima a constructos que renuevan un poderoso sentido patrio –aunque sea desde la tragedia, como es el caso del temblor sufrido por la Cuidad de México en 1985—, lo hacen desde una forma de parodia que desmitifica aquello que se ha vuelto sagrado, intocable, y que acaso "desmexicaniza" los sucesos dramáticos que toda nación debe tener en cualquier punto de su historia. Y el ejemplo perfecto de este relato que es postnacional por su intento de desnacionalizar, es el desconcertante "Oficio de temblor" (1989) en el que Fabio Morábito –autor nacido en Grecia que acaso nunca pierde la capacidad de escribir México como extranjero— ironiza con la posibilidad de un temblor que es la amenaza latente y cotidiana en un mundo absurdo, constantemente suspendido ante la posibilidad de la destrucción y que vive esperando ese gran desastre que arrasará con todo lo creado. Se echa abajo así lo mitificado en la contemporaneidad, la tragedia nacional es desestabilizada bajo formas de significación que recuerdan precisamente a los alientos mitificadores de las retóricas precolombinas: la tradición vuelve a vengarse.

¿República Mexicana de las Letras?

¿Qué podría quedar de ésta en los relatos de jóvenes generaciones posteriores nacidas ya en la crisis eterna? La última intención utópica y contestaría parecía haber irrumpido con fuerza para muy rápidamente venirse abajo tras ese umbral incómodo que es el 68. La nación escrita en los relatos *de la onda* vuelve a ser una geografía fracturada, ahora por las irregularidades de un progreso que era evidente que no llegaría del todo frente a discursos con afán solucionador, libertario, igualitario. Y en medio de estas dos fuerzas –la de la realidad y la de la utopía— un México contracultural irrumpe en la escena *mexicanizando* el nihilismo internacional, autoparodiando las posibilidades de transgresión y la clausura del pasado bajo una lógica de contradicción –en este sentido la literatura de la onda recuerda mucho a los alientos de los primeros modernistas, fascinados y horrorizados por igual ante las posibilidades modernas— que exige al rock y a la estética *jipi* la convivencia con ritmos de orgullo nacional; y la clave está ahí; ahí puede sentirse todavía una identidad que, aunque postnacional por lúdica, paródica y contradictoria, desea mostrar un nuevo lenguaje mexicano –joven, híbrido—, resultado de caló urbano y anglicismo (Pavón,

200: XIX) y desea mostrar la pertenencia a un territorio –urbano, solamente; el campo es esa geografía que pertenece a los relatos de Rulfo— por el que se siente orgullo a pesar de su absurda imperfección. "Cuál es la onda" (1968), de José Agustín, podría ser la obra maestra de este postnacionalismo contracultural; en este relato se aprecian muy bien los mitos contemporáneos –la ciudad es geografía admirable, casi viva—; los mitos renovados y nostálgicos del México de la época de oro –el pachuco, el cantante de bolero, el capitalino con todo y su sabiduría *chilanga*— y los mitos destronados –ese México solucionado, tan prehispánico como mestizo, ya no tiene entrada; los alientos de solemnidad patria tampoco. Un aspecto más: los cuentos de la contracultura mexicana son postnacionales, incluso, porque cuestionan irónicamente los constructos bajo los cuales se cimenta la moral patria: el hombre, la mujer y sus pasiones, por ejemplo. Al cuestionar y desestabilizar los valores *clasemedieros* y burgueses, desarticulan la moral nacional.

Lo que viene a continuación será lo que varios autores insisten en determinar como una multiplicidad de aspectos, motivos, temas, fórmulas y estilos. Estos llamados "narradores de fin de siglo" (de 1975 en adelante) practican tantas formas de relación con la idea nacional, como posibilidades intertextuales, metaficcionales y de hibridación de códigos poseen sus escrituras. En estas ficciones ya bien afianzadas en posmodernismos, acaso sobresale la recurrencia de algunos a un realismo urbano o campirano, que cuando es ejercido solemnemente enuncia desde la inevitable fuerza de pastiches nostálgicos. Por ejemplo, una Comala eterna –con todo y sus mundos de sueño y fantasmas—; o una Luvina inacabable y repleta de miseria, dispuesta a aportar signos y símbolos de un México rural dramático; voces de un universo paralelo al que siempre se podrá recurrir para ficcionalizar lo *esencial mexicano.*

Y es este universo, esta biblioteca del pastiche mexicano rural, la que vendrá a ser destronada y deconstruida por un grupo de jóvenes que representan la última posibilidad de agrupación literaria que ha vivido la nación mexicana. Jorge Volpi, Eloy Urroz e Ignacio Padilla, antes de parodiar la vanguardia mexicana moderna con lo que podría ser un simulacro de manifiesto intelectual y artístico, cometen un representativo acto lúdico de invocación de la geografía esencial mexicana para, de

una vez por todas, clausurar el México rural como espacio y motivo de unas letras nacionales. En "Variaciones sobre un tema de Faulkner" (1989), relato escrito a cuatro manos –mismo que a su vez funcionará posteriormente como relato fundacional de su discutido *Crack*— un joven aspirante a escritor, para participar en un concurso, se decide a crear un mundo rural y lo hace invocando a su propio Faulkner, que no es otro que Rulfo. Para *hacer literatura* acude a donde la *verdadera* literatura parece estar; y es en este relato revestido de formas literarias nacionales, de modos de contar mexicanos, en donde parece corroborarse la imposibilidad de un lenguaje nacional; no hay ya cabida para un proyecto colectivo.

Ahora la cuestión sería comprobar qué hay de un México como relato en esos mundos apocalípticos, tecnologizados y abiertamente mundializados, encargados en 1995 por el periódico *La jornada* a jóvenes escritores; la idea era fabular el cambio de milenio "a la mexicana"; sin embargo, los símbolos de la mexicanidad oficiales, pero, incluso aquellos conformados por un antinacionalismo o un postnacionalismo constructivo o destructivo, brillan por su ausencia. Escribir México no parece ser ya una tarea de la literatura, y una posible constante en relatos de Pablo Soler Frost, Pedro Angel Palou, Vicente Herrasti, Naief Yehya y una considerable lista de autores vivos y en activo, contemporáneos a los ya mencionados del *Crack,* parece ser la propuesta de que la mera situación geográfica no determina la nacionalidad (Volpi, 2004: 211) y ésta, incluso, puede suprimirse y disfrazarse. Otra cuestión, y aún más fundamental, estaría dirigida a observar si este afán de llevar al relato –y a la literatura general— a un terreno universal, en el que da igual si la trama acontece en París o en Alemania, puesto que lo importante es lo *esencial humano*, no estaría obviando, además de nacionalismos hegemónicos y de tradición moderna, esas otras formas de ser mexicano, esas subalternidades y realidades marginales, asumiendo así que la literatura que se practica ni quiere, ni puede resolver encrucijadas históricas; y sus alcances y dominios están sólo en el nivel de ese mundo que el cine, la televisión y la literatura moderna misma, universal, se han encargado de venir construyendo para que todos, ciudadanos del mundo, tengamos acceso para fabular y re-fabular. O, incluso, si es que esta literatura está ahí para que sus autores traten de trascender las particularidades con el único objetivo de que sus relatos o novelas puedan adquirir la

etiqueta de la universalidad. Aquí lo postnacional ya no está en el contenido de relatos que desean llevar al plano de la representación hechos del mundo real que han sido recortados, ignorados o malentendidos. Aquí, acaso, estaría en una serie de reflexiones, intuiciones e imaginaciones destinadas a "mundializar" la escritura para que un lector implícito universal y anónimo (Castany, 2007: 166) pueda leerla y comprarla. Otra cosa, si la intención decimonónica del relato era el hacer que el lector se evadiera del horror circundante, podríamos preguntarnos si en el relato postnacional del nuevo siglo ¿esta evasión debe estar más allá de las fronteras puesto que este horror no ha hecho más que expandir sus límites a todos los espacios del territorio nacional?

Bibliografía

CASTANY, Bernat (2007). *Literatura posnacional.* Murcia, Universidad de Murcia.

CASTAÑÓN, Adolfo (2003). *Arbitrario de literatura mexicana. Paseos 1.* México, D.F., Lectorum.

DOMÍNGUEZ, Christopher (1991). *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX. Tomo II.* México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1996.

ELMORE, Peter. "Las tramas del pasado: cinco notas"*. Quehacer. Revista del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo Desco*. No. 157. Web, 2005.

FAVERÓN, Gustavo. "Escribir la ficción, escribir la nación: el espejo roto de Ricardo Palma". *Quehacer. Revista del Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo, Desco*. No. 157. Web, 2005.

FUENTES, Carlos. "Las dos Elenas". En Monsiváis, Carlos (1989). *Lo fugitivo permanece*. México, D.F., Cal y Arena, 2005, pp. 125-135.

HUTCHEON, Linda. "La política de la parodia postmoderna". *Criterios.* Web, julio 1993.

LEERSSEN, Joep. "Hybridity: Identity/alterity/hybridity". En Beller, Manfred y Joep Leerssen (2007). *Imagology: The cultural construction and literary representation of national characters*. Holanda, Rodopi Publishers.

LÓPEZ-PARADA, Esperanza. "El cuento mexicano entre el libro vacío y el informe negro". *El cuento en red.* No. 4, 2001. http://cuentoenred.xoc.uam.mx/tabla_contenido.php?id_fasciculo=245

MONSIVÁIS, Carlos (1989). *Lo fugitivo permanece*. México, D.F., Cal y Arena, 2005.

PAVÓN, Alfredo (2000). "Prólogo". En VV.AA. *Cuento mexicano moderno.* México, D.F., Aldus.

RULFO, Juan (1950). *El llano en llamas*. Madrid, Cátedra, 1985.

VOLPI, Jorge (2004). *El fin de la narrativa latinoamericana.* En VV.AA. *Palabra de América.* Madrid, Seix Barral.

ZAVALA, Lauro (2004). *Paseo por el cuento mexicano contemporáneo.* México, D.F., Nueva Imagen.

Gatti, Gabriel, *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad.* Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.

SILVANA MANDOLESSI
UNIVERSITÄT HEIDELBERG

La relación entre *lenguaje* y *violencia* es una pregunta central que recorre la crítica. Paul Ricouer, en un artículo de 1967, oponía tajantemente a ambas: allí donde se habla, allí donde el lenguaje es usado, allí no hay violencia, y a la inversa: el uso de la violencia supone la ausencia de lenguaje. Violencia y lenguaje (razón, logos, sentido) aparecen enfrentados, y por ello se definen mutuamente. Esta oposición tajante, sin embargo, es cuestionada por quienes apuestan a pensar la interrelación entre ambos, analizando de qué modo violencia y lenguaje se afectan uno a otro.

En *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad,* Gabriel Gatti toma parte en esta discusión. El objeto de su análisis es la figura del *desaparecido*, o más específicamente, los efectos de esta figura en el entramado social. El desaparecido es, como ya ha sido descrito a lo largo de la abundante bibliografía sobre las dictaduras del Cono Sur, un muerto–vivo, ni ausente ni presente, lo que se estabiliza como algo inestable, una figura inasible, un espacio vacío o el vacío mismo. ¿De qué manera, no ya la violencia extrema de la dictadura, sino esta figura específica del desaparecido*,* afectó el lenguaje, entendido como logos o *sentido?* Para Gatti, esta figura provocó –provoca– una "quiebra del sentido", una catástrofe que altera radicalmente el lenguaje y la identidad. Ante la catástrofe, dos posibilidades se abren: la primera, intentar reparar lo quebrantado, restituyendo el nombre al cuerpo, la palabra a la cosa, el *sentido*. La segunda: no intentar restituir, sino explorar ese *sin-sentido* que constituye la figura del desaparecido. Estas dos posibilidades son, como Gatti mismo señala, una oposición que admite matices, pero que sirve para describir dos orientaciones divergentes respecto al modo de resolver la ruptura.

El libro está compuesto por 6 capítulos, asociados en tres secciones. La primera es teórica: en ella se exponen los conceptos que articulan la investigación.

El capítulo 1, "Una catástrofe para el sentido", precisa la noción de "catástrofe". Una catástrofe representa una ruptura del orden establecido, un quiebre en la relación

CC BY

convencional entre la realidad social y el lenguaje que la representa. A diferencia del *trauma* o el *acontecimiento,* en el que la desestabilización es profunda pero provisional, la *catástrofe* produce un estado excepcional, sin retorno posible al orden previo. El estado que inaugura la catástrofe es un estado anómalo, caracterizado por una "inestabilidad inestable", un estado en el que la excepción se vuelve permanente, la anomia se hace norma. Teniendo en cuenta que la modernidad es, como señala Gatti, una "voraz maquinaria de producción de sentido", se comprende por qué, como efecto de la catástrofe, las estructuras cognitivas que nos servían como marco para interpretar lo social se vuelven ineficaces: sólo lo que tiene *sentido,* aquello a lo que puede adjudicársele un lugar preciso en un marco dado, y donde la vinculación entre palabra y cosa es unívoca o intrínseca, es pensable, o representable.

Sin embargo, la desaparición no es un fenómeno contrario a la modernidad, sino, paradójicamente, parte intrínseca de su lógica. Como subraya Gatti, la biopolítica y su racionalización de los cuerpos individuales y el cuerpo social, ejercidos para crear la sociedad y el individuo modernos, es el mismo instrumento que produce la desaparición. Así, la desaparición forzada no es barbarie sino, al contrario, modernidad exacerbada, una modernidad obsesionada con la purificación, con la perfección del orden, con el reciclaje del resto. Gatti sitúa, además, la modernidad en el contexto latinoamericano: los diversos proyectos civilizatorios llevados a cabo en América Latina muestran dos discursos complementarios: por una parte, el de la creación ex–nihilo de la sociedad, por otra, el de la eliminación de lo que sobra en ella, la desaparición o domesticación de lo disfuncional, lo incómodo, lo conflictivo. La culminación —perfecta— de esa necesidad de eliminar lo disfuncional, es la *desaparición* llevada a cabo por las últimas dictaduras en el Cono Sur. Gatti propone una pregunta interesante al respecto, aunque no la desarrolla: ¿cómo comprender que el objeto al que se aplicó la desaparición forzada sea el producto más logrado del trabajo civilizatorio, los individuos racionales e ilustrados —los *más* ilustrados—con carta plena de ciudadanía?

El capítulo 2, "La maquinaria desaparecedora", analiza el desaparecido como *un nuevo estado del ser,* "un cuerpo separado del nombre, una conciencia escindida de su soporte físico, una identidad sin tiempo y sin espacio" (53). La violencia que esta figura ejerce sobre el lenguaje hace que éste alcance su propio límite. En contra de quienes

sostienen que el lenguaje es incapaz de nombrarlo, o quienes deciden usar el mismo lenguaje para nombrar, Gatti propone la construcción de un nuevo lenguaje que se adapte a esta figura.

La segunda sección, "Exorcizar, reparar, reequilibrar la catástrofe" —capítulos 3 y 4—, se dedica a las narrativas que Gatti llama *"narrativas del sentido"*. Estas narrativas gestionan la catástrofe intentando reponer lo que ésta deshace: apuestan por re-unir cuerpos y nombres; por re-hacer la alianza de un sujeto con las cadenas de filiación que le hacen tal; por re-componer individuos devolviendo sentido a la conexión de esas personas como miembros de un Estado. Estas narrativas serían, de acuerdo a Gatti, propias de períodos de transición y están dominadas por un mandato: el de la memoria. La integran dos grupos: por un lado, la serie de técnicos que buscan reconstruir el escenario sustraído de la dictadura: los arqueólogos que reconstruyen las ruinas de los centros de detención; los archiveros que buscan reponer la acción del estado clandestino a través de los restos del registro burocrático; los antropólogos forenses, intentando devolver la identidad a los cadáveres NN; los psicólogos, queriendo restañar las heridas del trauma. Por otro lado, los organismos de derechos humanos que gravitan alrededor de Abuelas de Plaza de Mayo. Dichos organismos basan su programa en una definición conservadora de la identidad: asociándola al origen y la genética, ésta se vuelve sólida, fija, y unívoca.

Este trabajo minucioso de recomposición es, sin dudas, políticamente necesario, pero en la hipótesis de Gatti es también, en cierto modo, infiel o injusto con lo sucedido: otorga una *materialidad* a los hechos de la que éstos carecen.

La tercera sección, "Construir identidad en la catástrofe"—capítulos 5 y 6—, se aboca a las narrativas denominadas "*de la ausencia de sentido*". Si los discursos y las prácticas de la sección anterior buscaban devolver la unidad perdida, éstas en cambio eligen una vía opuesta, la de asumir que la paradoja del desaparecido es su *naturaleza* –sociológica, psicológica, también estética— acomodando el lenguaje al fenómeno, y no a la inversa. O mejor, inventando nuevos lenguajes para esta paradoja, lenguajes en los que las fisuras, lo informe, las ruinas, o también estrategias como la parodia, ocupan un rol central. Así, Gatti pone como ejemplo los archiveros que no se esfuerzan por reponer los datos que faltan, sino que toman como dato la ausencia de dato. O los

juristas que tipifican jurídicamente el delito de la desaparición a partir de su ajuricidad— un delito en el que no hay cuerpo, en el que no hay pruebas.

Pero sobre todo, estas narrativas se expresan mejor en el terreno del arte y parecen ser la voz propia de una nueva generación. Gatti destaca el uso de la parodia y el humor negro como dos estrategias centrales de algunos *hijos de*. Se trata no de una burla sino de un *acatamiento distanciado* del mandato respecto a qué memoria guardar al desaparecido y de las palabras para hacerlo.

"Para *eso que pasó* no hay palabras, y no obstante, tiene que haberlas" (65), podría ser la frase que resume el libro. Así, en el tópico de la relación entre violencia y lenguaje, Gatti abre el espectro: en lugar de una oposición excluyente, el libro explora, por una parte, lo que la violencia, encarnada en la figura del desaparecido, *hace* al lenguaje –suponiendo una identificación previa entre lenguaje y sentido–. Por otra parte, de qué manera esta violencia origina diversos, diferentes lenguajes, o dicho de otra manera, hace necesario explorar esa zona en que el sentido se desliza hacia lo inasible, lo indeterminado, lo paradójico, el *sin sentido.*

En su construcción, el texto mismo escenifica este problema. Junto al cuerpo del texto, Gatti incorpora, a lo largo de todo el libro, trozos insertados de un diario de campo escrito de agosto a noviembre de 2005, y de septiembre de 2007 a enero de 2008, en Buenos Aires, Montevideo y Solís. En este texto se leen conversaciones, voces, segmentos de otros textos. Contra la contundencia del documento "diario de campo", este texto, fragmentario y discontinuo, parece registrar arbitraria o accidentalmente episodios de la investigación. El lector habituado a pensar el "diario de campo" como la base sólida de la exploración, y que quizás va incluso a los anexos en busca de las entrevistas completas, se decepciona: no están. La manera en que la investigación se concibe es otra: una en que los "documentos" son, justamente, esas voces parciales, esas ráfagas de sentido que el lector va construyendo en el contrapunto entre la coherencia del cuerpo del texto y los fragmentos del diario.

Gatti elige, también, una posición *doble* de enunciación: habla como sociólogo y como hijo, hermano y tío de desaparecidos. "Escribo este libro desde las tripas", dice en el comienzo. Sin embargo, no es la oposición entre la distancia pretendida de la ciencia y la íntima familiaridad del implicado lo que da intensidad al libro. Es, más bien, la posición subjetiva asumida por Gatti lo que impacta en el lector. El autor habla

desgarrado, pero, al mismo tiempo, más allá. Su posición es precaria, en el sentido que no busca imponer una verdad, pero gozosa, si podemos usar esa palabra, en el sentido en que el libro se instala a sí mismo en el futuro — y no se instala allí cancelando el pasado, sino todo lo contrario—.

El libro de Gatti deja al lector con una pregunta abierta: ¿cuáles son las narrativas posibles para hablar del desaparecido? Si las narrativas de sentido pleno no son la mejor opción, las segundas aparecen sólo indicadas, referidas: son *deseadas* más que ampliamente constatables. No es porque no existan ya –de hecho, se menciona en el libro la película "Los rubios", de Carri, como uno de los ejemplos—, sino porque el libro de Gatti deja al lector con la sensación de que esas narrativas, esa exploración del *sin sentido*, es aún una tarea pendiente. Y esta es una tarea que no sólo concierne a alguien que ha sido directamente tocado, sino a cada miembro de la sociedad. En su propuesta más optimista, la negatividad de la figura del desaparecido se revierte y se vuelve una figura paradigmática, útil para pensar "todo aquello que se imagine como extraño e informe" (158).

Como debilidades del libro, podría señalarse cierta falta de precisión respecto a términos utilizados, términos que a veces se yuxtaponen pero que conllevan diferentes significados: la diferencia que va, por ejemplo, de identificar *sin sentido* y *absurdo*, a entender *sin sentido* como una lógica alternativa de construcción del sentido. O el concepto de lo abyecto, al que el libro dedica un apartado pero que sería interesante haber desarrollado más en profundidad. Estas observaciones, sin embargo, no reducen el valor de la investigación.

El libro de Gatti resulta, en su conjunto, es un libro que se destaca dentro de la abundante bibliografía sobre las dictaduras del Cono Sur, interpelando al lector con una voz personal. Para quienes no estén familiarizados con el tema constituye una síntesis de los principales actores e ideas debatidos en el campo; para quienes sí lo están, aporta interesantes líneas para pensar, especialmente las producciones más actuales. No sólo propone una hipótesis operativa para leer los complejos discursos que se debaten en el campo del detenido-desaparecido, sino que distingue una intervención alternativa a los discursos dominantes. Gatti parece sugerir que las voces que exploran el sin sentido no son menos políticas, ni tienen menos eficacia: es necesario comprender su lógica. Para acercarse a esa lógica –y quizás, también,

anticiparse a las que vendrán – el libro de Gatti resulta un instrumento necesario y estimulante.

Marquet, Antonio, *El crepúsculo de Heterolandia, Mester de Jotería . Ensayos sobre cultura de las exhuberantes tierras de la Nación Queer*. México, D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana, 2006.

MARIANA ESPELETA OLIVERA[1]
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Heterolandia es el territorio simbólico en el que las relaciones de producción y reproducción sociales se desarrollan en el marco de las fantasías del patriarcado y la *violencia homogeneizadora del discurso heteronormado* (15). Esta fantasía concibe una realidad monolítica en la que deben reproducirse infinitamente sus normas y valores con el fin de perpetuar el modelo y el *status quo.* Así pues, resulta prioritario negar sistemáticamente toda aquella conducta que se escape del paradigma, así como oprimir, reconducir y castigar a aquellos individuos que con sus acciones o con su manera de estar en el mundo infrinjan las normas de Heterolandia. Todos los medios de control serán enfilados hacia el cumplimiento de esta tarea, ya que solo así podrá ser garantizado el orden, el avance y el desarrollo de la civilización.

Sin embargo, un espacio alternativo que opera desde la periferia, va superponiéndose poco a poco logrando minar el falso cuento de hadas de Heterolandia; se trata de la Nación Queer –compuesta por todas aquellas identidades genéricas: transgénero, transexuales, lesbianas, gays, homosexuales, bisexuales— que abanderan la resistencia y emergen de todos los puntos con fuerza creciente para demostrar que la realidad no es binaria, que Heterolandia no es ni natural ni la única opción posible y, sobre todo, que está en su ocaso.

El libro de Marquet se compone de una serie de ensayos que pretenden dar cuenta y testimonio de una gran variedad de manifestaciones de la Nación Queer en un espacio geográfico muy concreto: la ciudad de México en los albores del siglo XXI. Dividido en diez secciones, que pueden abordarse indistintamente pues su *corpus (ha sido) arbitrariamente construído* (73). A lo largo de de 479 páginas el trabajo recorre temas como la homofobia, la vida cotidiana, la lucha social, el VIH y casi todas las manifestaciones artísticas pasando por el cine, la literatura y la plástica. El abordaje se da desde la teoría, el análisis, la descripción o la etnografía, dando cuenta de una

[1] Bajo el auspicio de la beca MAE-AECI.

CC BY

diversidad que va más allá de los sujetos que pretende retratar puesto que también es diversa en los medios que elige para hacerlo.

Si bien la obra de Márquez cumple una función primordialmente académica, es al mismo tiempo una tribuna desde la cual se hace crítica, denuncia, y desde la que se testimonia una resistencia en la que el autor ni se presenta como neutral ni como ajeno; no pretende la objetividad y por el contrario se plantea desde un posicionamiento personal muy claro: este es un *Mester de jotería*; aquí se muestra el oficio, el arte de la jotería, palabra denigrante confiscada a Heterolandia que podría traducirse como "mariconería" en castellano ibérico, y que al ser usada para *calificar a la producción cultural en la que (lo gay) se reconoce, despoja a los heterosexuales de un arma injuriante* (25). En el mismo tono de confiscación, a lo largo del libro, se muestra cómo los colectivos de la Nación Queer también van despojando a Heterolandia-ciudad de México del monopolio del espacio público con la reiterada toma de las calles en manifestaciones reivindicativas y festivas. El espacio institucional en la lucha y logro del reconocimiento de derechos como las uniones civiles; el espacio simbólico en la producción cultural de un amplio mosaico de manifestaciones que poco a poco van permeando el imaginario colectivo, minando la fuerza de Heterolandia y conquistando plazas. Por último, Marquet no deja de observar un movimiento pendular que a finales de 2006, cuando publica el libro, se perfila cada vez con mayor claridad: el peligro de la mercantilización de lo gay, de la aceptación superficial en pos de un nuevo nicho de mercado y una diferente estrategia de control desde las dimensiones químicas, médicas y mediáticas.

Tras su publicación, el *Crepúsculo de Heterolandia* fue galardonado con el Premio a la investigación 2007 en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) y ha sido reseñado en múltiples espacios dedicados a la diversidad sexual y los estudios queer.

Néspolo, Jimena y Néspolo, Matías (eds.). *La erótica del relato. Escritores de la nueva literatura argentina*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

Guerrero, Javier y Bouzaglo, Nathalie (comp.). *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.

NÚRIA CALAFELL SALA

En el año 2009, desde la ciudad de Buenos Aires, llegaron al mercado español dos antologías de relatos breves. De títulos sugerentes –*La erótica del relato* y *Excesos del cuerpo*- y subtítulos explicativos –*Escritores de la nueva literatura argentina* y *Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*-, ambas proponen un acercamiento novedoso a las narrativas latinoamericanas contemporáneas, basándose, sin embargo, en dos criterios divergentes: así, mientras la primera de ellas es concebida por los editores como «[u]na intervención literaria y cultural que utiliza estrategias de las vanguardias de principios del siglo XX para devolverle a la literatura aquello que ésta, en su afán por sacudir esteticismos rancios y acercar el arte a la vida, terminó olvidando» (ver contraportada), la segunda se presenta como un estudio catalogador de lo que, según sus compiladores, «(…) ha devenido en tópico fundamental de la literatura hispanoamericana» (25), a saber: la enfermedad como condición y estilo de vida, pero también como marca de pertenencia a una clase, en este caso la de los escritores y artistas.

No debe sorprender, pues, que la edición de Jimena y Matías Néspolo venga avalada por un breve «Manifiesto» introductorio en el que Los Heraldos –este grupo ubicado en un entredós espacial, entre Buenos Aires y Barcelona, del que forman parte los editores y todos y cada uno de los narradores que aquí publican- activan una dinámica de reivindicaciones metaescriturales de gran interés para comprender el tono y la significación real de la antología. Porque, tal y como ellos mismos confiesan al poco de empezar: «Contamos historias. Esas historias incómodas que ya nadie se atreve a contar. Y para eso salimos a la calle o nos recluimos en la cárcel del lenguaje. Pero picamos nuestros propios boquetes con cinceles nuevos» (9). Toda una declaración de intenciones para quienes optan en sus relatos por hacer suya la máxima barthesiana de que solo es erótico el intersticio: a medio camino entre una mirada que narrativamente aprehende el mundo y otra que, por el contrario, lo comprende a

CC BY

través de la focalización del objetivo cinematográfico, la mayoría de estos textos evidencian la potencia creadora de esa costra apariencial que se abre en cualquier realidad y hace emerger en ella las huellas de otro mundo que es, más que nunca, un mundo *otro* al que no hay que descuidar.

Nada que ver, *en teoría*, con la recopilación que llevan a cabo Javier Guerrero y Nathalie Bouzaglo, más atentos a la incidencia institucional que una antología de estas características puede ejercer. Y subrayo estas dos palabras porque la elección de una mirada rupturista y de una temática poco convencional sitúa este libro en la misma línea que el trabajo anterior, aunque las voces aquí convocadas formen parte de cierto canon de escritura latinoamericana actual, de factura novedosa y original: Alan Pauls, Diamela Eltit, Sylvia Molloy, etc., todos ellos ponen de manifiesto que hablar de enfermedades y de contagios, a día de hoy, sigue siendo uno de esos gestos de atrevimiento y sabotaje a los que el arte, y la literatura en especial, debe suscribirse en sus intentos por redefinir su estatus sociocultural.

Libros desafiantes en sus respectivas convicciones, la publicación de estas dos antologías es de agradecer. Más cuando recolocan la realidad latinoamericana en un plano de contemporaneidad y diálogo, y consiguen, al mismo tiempo, mantener viva la llama de una serie de debates que no parecen tener final: el del lugar de la literatura en la sociedad de hoy y el del papel del artista y / o escritor en la cultura.

Portela, Ena Lucía*, El viejo, el asesino*, *yo y otros cuentos*, Doral, FL.: Stockcero, 2009.

CHIARA BOLOGNESE
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Primera antología de los cuentos de Ena Lucía Portela (La Habana, 1972), *El viejo, el asesino, yo y otros cuentos,* que recoge nueve relatos y un testimonio publicados anteriormente en *Una extraña entre las piedras*, *Alguna enfermedad muy grave*, o en revistas literarias especializadas. Ésta se presenta como un volumen de gran calidad, ya que la selección proporciona un panorama bastante completo del itinerario creador de la autora y de los ejes que lo vertebran, ya que el primer texto, "La urna y el nombre. Un cuento jovial" es de 1993, y el último, "El sueño secreto de Cenicienta", es de 2008. Su lectura nos descubre, así, el universo original de la escritora. Los textos abarcan muchos temas -el amor y la sexualidad en sus distintas formas, la amistad, la escritura, el inmovilismo de los jóvenes en la Cuba actual, la vida en Europa, el interés por los personajes marginados y por su entrañable humanismo, la delincuencia, entre otros- y evidencian la versatilidad de la autora. Quienes ya hayan leído las novelas de Portela encontrarán aquí elementos nuevos y enriquecedores; quienes no las conozcan, sin duda, se sentirán estimulados a seguir leyendo y a profundizar en sus páginas. Los relatos van precedidos por dos exhaustivos textos de Iraida López, también editora del volumen, que sitúa a la escritora en su época y en el marco de la producción cubana contemporánea, y luego da pistas para una lectura más consciente, que consienta disfrutar plenamente da la riqueza de los textos. Este volumen tiene también un valor añadido fundamental, que, incluso si ya se conocen los cuentos de Portela, posibilita una nueva perspectiva de lectura: eso es las notas escritas a cuatro manos por la editora y la autora. Por medio de ellas, López explica las numerosas referencias a la cultura cubana (alusiones a escritores, músicos, refranes, coloquialismos, elementos propios de la cotidianidad de la Isla) que constituyen una de las cifras de la escritura de Portela; y ésta, por su parte, enriquece cada nota con comentarios sobre sí misma, su entorno, sus aficiones, su visión de la vida; unas líneas redactadas con su acostumbrada chispa, su ironía mordaz, y el desenfado que sólo puede tener una *niña mala* inteligentísima. Esto permite escuchar su voz, y establecer una paratextualidad que se transforma en una suerte de diálogo constante entre quien lee, quien escribe (las notas) y quien escribió (los cuentos), dando lugar a un juego de saltos temporales que atrapa. La lectura, por lo

CC BY

tanto, estimula; sea desde el punto de vista literario, sea desde el humano, y se hace así una aventura compartida, en la que los límites entre lo escrito y lo hablado, la ficción y la realidad, la vida y la literatura se desdibujan.

Szurmuk, Mónica y Mckee, Robert (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, D.F.: Siglo XXI, 2009.

Mauricio ZABALGOITIA HERRERA
UNIVERSITAT AUTÒNOMA DE BARCELONA

Mucho tiempo ha pasado desde que en 1964 Richard Hoggart acuñara el término y fundara el ya mítico *Centre for Contemporary Cultural Studies*, en Birmingham, mismo que Stuart Hall terminaría dirigiendo, creando así una perspectiva novedosa de estudio y lectura –ampliamente cuestionada, incluso años después y tras célebres publicaciones de penetración occidental (Raymond Williams, Edward P. Thompson, Stuart Hall)—. Este modo de observar y leer se distinguía de la etnología, la teoría literaria, la filosofía y otras tantas disciplinas y subdisciplinas mediante, por lo menos, dos aspectos clave: "prácticas culturales" y "poder". Y si bien es cierto que tanto una como el otro han sido constantes de las ciencias sociales y humanas, el enfoque inaugurado por estos estudios –dinámico, altamente crítico, multidisciplinar y muchas veces radical y politizado— ha alcanzado una notable incidencia y diseminación en muchos campos del saber, lo que le ha exigido una constante actitud de renovación y redefinición.

En el ámbito de lo "latinoamericano" y "el latinoamericanismo" –si es que reproducimos la valiosa distinción de Edward Said en cuanto a Oriente—, geografía que en las últimas dos décadas ha venido experimentando un cierto auge desde enfoques teóricos novedosos –estudios poscoloniales y subalternos, por ejemplo—, comparable al de los territorios sudasiáticos en años anteriores, el carácter dinámico, abiertamente crítico y cambiante de los estudios culturales ha logrado configurar un espacio de enorme especificidad, resultado no sólo del "giro histórico" y la relectura poscolonial de sus prácticas y artefactos culturales, sino de –y he aquí uno de los aspectos más destacados del diccionario que aquí se reseña— la exploración y relectura de sistemas alternativos y trabajos teóricos plenamente latinoamericanos, no sólo por haber sido enunciados "desde dentro", sino por representar un tipo de preocupación rabiosamente crítica, descentrada y dinámica, mucho antes de que los *Cultural Studies* irrumpieran en el orden occidental del discurso académico. Nos referimos a entradas como "Transculturación", "Heterogeneidad" y "Ciudad letrada", las cuales, sin duda, representan el aspecto más penetrante del volumen.

CC BY

Ahora bien, lo siguiente que otorga a este diccionario un enorme valor es su afán no reductor o centralista de la propia geografía del subcontinente. Así, su idea de América Latina incluye a Hispanoamérica, Brasil y al Caribe francófono y anglófono, además las presencias "latinas" en Estados Unidos y Canadá –entradas como "Diáspora" o "Frontera" dan cuenta de este fenómeno de enorme proyección cultural y literaria—. Y acaso de forma aún más notoria, su abierta inclusión de toda una serie de fenómenos, prácticas y artefactos culturales relacionados con lo indígena –en un marco amplísimo que va del colonialismo y la colonialidad a aspectos de identidad, raza y etnicidad, memoria, etc.— demuestra el afán plenamente (des/con)structivo que este tipo de estudios ha debido alcanzar para enfrentarse a los discursos del poder y a las grandes narraciones homogeneizantes que han venido negando el problema indígena, aun en los ámbitos académicos y críticos, el cual, por fin, parece erigirse como uno de los aspectos centrales de la negativa experiencia moderna del subcontinente.

En este sentido, destaca la misma heterogeneidad que subyace a todo el proyecto; el lector interesado, el estudiante universitario, e incluso el crítico e investigador pueden encontrar una enorme variedad de entradas que bien muestran la maleabilidad de unos estudios que desde hace unas cuantas décadas se han encargado de reterritiorializar los circuitos culturales de emisión, crítica y recepción. Así, frente a una contextualización de los conceptos y disciplinas más representativos de los estudios culturales contemporáneos –"Cultura", "Industria cultural", "Género", "Modernidad", "Poscolonialismo"—, hacia el ámbito latinoamericano y en los que se conlleva una actualización, sobresalen términos de "resonancia especial" (10) dentro del problemático entramado moderno del continente, como las ya mencionados que relacionan las posiciones radicales y descentradas de Ortiz, Rama, Cornejo Polar o Mariátegui, pero también otras que muy bien conectan viejas encrucijadas –mito, memoria, identidad, nación—, con fenómenos recientes de mundialización cultural y posibilidades posnacionales: "Hibridez", "Frontera", "Local-global", lográndose así una de las cuestiones esenciales de toda teoría crítica actual, la de una perspectiva rizomática de los fenómenos, las culturas y los poderes.

El volumen se complementa con algunos clásicos de los estudios culturales de América Latina –Jesús Martín Barbero y "medios de comunicación" o George Yúdice y

"política cultural"—. Destaca también una cierta intencionalidad por acometer actos teóricos que polemicen o pretendan abrir nuevas vías de estudio, lectura y análisis; nos estamos refiriendo a entradas como "Subalternismo" –confeccionada por Ileana Rodríguez y en estrecha relación con "Representación", "Subjetividades" y "Otredad"—, la cual parece querer determinar lo plenamente "latinoamericano", por fin, de los llamados estudios subalternos –recordemos la polémica que desató la irrupción de lo poscolonial en el estudio de lo latinoamericano y la propuesta del "grupo de estudios subalternos" desde el latinoamericanismo estadounidense—; sin duda, este tipo de entradas –al igual que "Desconstruccionismo" de Román de la Campa—, destacan por su carácter abierto e invitante a la respuesta y desarrollo. En este sentido, este diccionario vuelve a presentarse dentro de una función dinámica y de transformación.

Ahora bien, sin duda, hay entradas que hacen falta y que en su inclusión habrían mostrado un interés por parte de los coordinadores de permanecer en la *universalidad* de los estudios culturales –Ignacio M. Sánchez Pardo hace notar la falta de "Cultura Juvenil" o "Intelectual" (Sánchez, 2009: 461)—; sin embargo, creemos que una correctísima reconstrucción del reificado término "hegemonía" –y en consonancia con la problemática latinoamericana y los *ires y venires* del poder— supera con creces ciertas omisiones. Ahora, en dado caso, bien habrían venido entradas como "Colonialismo interno", "Descolonización" o "Mestizaje", nociones fundamentales de la experiencia de las naciones de América Latina y desde las cuales se pueden llevar a cabo distintas lecturas *a contrapelo* de fenómenos en los que el poder ha resultado ser tanto el protagonista como el enunciador.

Un elemento cohesionador de los autores de las distintas entradas, y el cual en conjunto parece otorgar una definición real y posible de los estudios culturales latinoamericanos, podría estar más en un tono de desconfianza y en una actitud de revisión de lo latinoamericano mismo, que parece subyacer a la mayoría de las voces colaboradoras, mostrando, acaso, la dirección de las ciencias humanas y sociales en América Latina hacia las próximas décadas –más allá del marxismo, el feminismo u otros modos que aquí se renuevan—, y en las que las naciones, territorios, fronteras, géneros, cuerpos y cánones, sean definidos, descritos y abordados tanto desde la

enunciación oficial e histórica, como desde las supresiones, omisiones y modos reiterados de violencia real, discursiva, literaria y epistémica.

Vivero, Cándida Elizabeth, *Visiones contemporáneas sobre el personaje femenino en la literatura mexicana.* México: Universidad de Guadalajara, 2010.

IRMA BAÑUELOS ÁVILA
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

Hace algunas semanas la Universidad de Guadalajara publicó el texto *Visiones contemporáneas sobre el personaje femenino en la literatura mexicana*, de la investigadora Cándida Elizabeth Vivero Marín.

En él, Elizabeth Vivero habla del reconocimiento de una tradición literaria femenina, iniciada tiempo atrás por escritoras silenciadas a lo largo del tiempo, y que ha servido de bases para el estudio de recientes generaciones de escritoras cuya herencia literaria no se limita a una única visión, sino que está permeada simultáneamente por dos tradiciones (la tradición masculina dominante y la femenina llamada también por Mary Jehlen "corriente oculta") Pero ¿qué escriben actualmente las jóvenes escritoras? Y, sobre todo ¿cómo representan el universo femenino en sus obras narrativas?

Vivero Marín, intenta responder a estas preguntas, además de dar a conocer la visión de género que trasmiten en sus obras cuatro narradoras mexicanas contemporáneas, nacidas a partir de 1960, y cuyas obras cuentan con la aceptación de la crítica nacional: Cristina Rivera Garza con *Nadie me verá llorar*, Guadalupe Ángeles con *Devastación*, Vizania Amezcua con *Una manera de morir y* Cecilia Eudave con *Técnicamente humanos.*

La autora comienza su análisis a través de un riguroso estudio de manufactura académica, donde nos señala algunas de las causas que dieron origen a la transformación del pensamiento occidental del siglo XX y la manera en que esta transformación afectó al arte, en especial a la literatura; habla de cómo se empieza a trazar una teoría literaria feminista, que con el paso del tiempo terminará por incorporar el concepto de "género" como principio constructor de relaciones sociales entre los sexos que, a su vez, determinan la producción literaria.

Vivero Marín hace constantemente hincapié en cómo por medio de la literatura se siguen reproduciendo ciertos roles e identidades de género. Se señalan algunos mecanismos escriturales identificados como propios de la escritura femenina,

CC BY

pero se indica que éstos responden igualmente a ciertos condicionamientos narratológicos establecidos por el discurso estético dominante en la literatura.

El texto concluye, entre otras cosas, con la aceptación de que lo que escriben los hombres y mujeres, y más que nada la manera en que lo escriben, se encuentra determinado de alguna u otra forma por aspectos extratextuales como la identidad de género o los roles que los individuos sexuados han adoptado en la sociedad.

Un libro de corte académico, pero además profundamente comprometido; la publicación de *Visiones contemporáneas sobre el personaje femenino en la literatura mexicana*, abona, y mucho, en el debate sobre lo escritura femenina en la literatura.