

EL DISCURSO LATINOAMERICANO DEL EXILIO:
EXTRATERRITORIALIDAD Y NOVELA EN ARGENTINA Y CUBA
DESDE LOS AÑOS SETENTA

by

Antonio Daniel Gómez

Profesor y Licenciado en Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1998, 2000

Master of Arts, University of Pittsburgh, 2003

Submitted to the Graduate Faculty of
Arts and Sciences in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh
2007

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

ARTS & SCIENCES

This dissertation was presented

by

Antonio Daniel Gómez

It was defended on

April 16, 2007

and approved by

John Beverley, Ph. D.

Professor of Spanish and Latin American Literature and Cultural Studies

Erin Graff-Zivin, Ph. D.

Assistant Professor of Hispanic Languages and Literatures

Shalini Puri, Ph. D.

Associate Professor of English

Dissertation Advisor: Gerald Martin, Ph. D.

Andrew W. Mellon Professor of Modern Languages

Copyright © by Antonio Daniel Gómez

2007

EL DISCURSO LATINOAMERICANO DEL EXILIO:
EXTRATERRITORIALIDAD Y NOVELA EN ARGENTINA Y CUBA
DESDE LOS AÑOS SETENTA

Antonio Daniel Gómez, PhD

University of Pittsburgh, 2007

This dissertation addresses the relationship between narrative and extraterritoriality in Argentine and Cuban novels from the 1970s through the present, from a perspective that stresses the role of political exile in the configuration and revision of the dynamics of national and Latin American imaginaries and literary histories, and the formation of a Latin American exile discourse.

The analysis opens with the discussion of the naturalization of extraterritoriality as the normal locus of enunciation for Latin American narrative, in an ideological construct that works to localize politics and esthetics. Against this normalization, some exile novels –which are not necessarily defined in terms of space in relation to politics– impose their political impact over the materiality of location, some introduce and develop the notion that territorial dispersion of a national population accounts for the dispersion of the nation itself, and some others reevaluate exile thematically in an effort to offer a revised version of the nation and of national literary history.

The dissertation focuses on the narrative analysis of this process in a corpus of novels that allow thinking of exile as a defining feature of the national experience, a major trait of Latin American culture, and a discursive formation that will continue to be relevant in the renovation of the very idea of Latin America.

The questions that articulate this comparative approach –which lays claim to an embracing regional representativity– are: how do exiled writers inscribe their production in national literary history once the intellectual field in their countries has gone through a process of fracture?; how do they conceive of political intervention in a space that has excluded them?; can these texts be approached from Jameson’s standpoint of third world narrative as national allegory?; can a tradition of exile help in solving new occurrences of dislocation in the national context?

ÍNDICE

PREFACIO.....	VIII
1.0 HABLAR DESDE MÁS DE UN LUGAR.....	1
2.0 CAPÍTULO I: EL RETORNO A PARÍS	21
2.1 “SENTIRME TAN EXILIADO COMO CUALQUIER OTRO”: EL ACERCAMIENTO AL EXILIO DE JULIO CORTÁZAR.....	25
2.1.1 Las localizaciones del discurso de resistencia.....	27
2.1.2 <i>Rayuela</i> y la política burguesa	35
2.1.3 La bifurcación del espacio argentine.....	41
2.1.4 El mapa de la política ausente.....	49
2.2 “EN CUBA O FUERA DE ELLA”: LA SEPARACIÓN DEL EXILIO DE ALEJO CARPENTIER	58
3.0 INTERMEDIO: LA “ALEGORÍA NACIONAL” Y LA LITERATURA ENTRE DOS MUNDOS.....	90
4.0 CAPÍTULO II: EL <i>WESTERN</i> DE PERÓN	106
4.1 TANGO, BOXEO Y POLÍTICA.....	110
4.2 BOXEO: LA PUBLICIDAD DE LA POLÍTICA.....	116
4.3 TANGO: LA POLÍTICA DE LA PRIVACIDAD	124
4.4 EL “GIRO ÉTICO” DE LA DERROTA	133

5.0	CAPÍTULO III: LA PIEL Y LA MÁSCARA DE LA HISTORIA CUBANA...	143
5.1	<i>LEJANÍA Y LA RETÓRICA OFICIAL</i>	149
5.2	LA PELÍCULA Y LA NOVELA: LA PIEL Y LA MÁSCARA	156
5.3	UNA UTOPIÍA RETROSPECTIVA	180
5.4	LA PRÓXIMA REPÚBLICA	185
6.0	CAPÍTULO IV: “LA FICCIÓN DE UN PAÍS”	189
7.0	CAPÍTULO V: EL EXILIO DESPUÉS DEL FIN DE LA NACIÓN	215
7.1	LA TRADICIÓN NACIONAL DESPUÉS DEL FIN DE LA NACIÓN	218
7.1.1	Un París postargentino	223
7.1.2	Reescribir <i>Rayuela</i> , dislocar la nación, o la Argentina post-París	239
7.1.3	“El exilio es otro”	249
7.2	LA ALEGORÍA NACIONAL DESPUES DEL FIN DE LA NACIÓN	262
7.2.1	El despojo: <i>Informe contra mí mismo</i>	264
7.2.2	El relato: <i>Caracol Beach</i>	275
8.0	CAPÍTULO VI: “NOSTALGIA DEL FUTURO”: LA TRAMA HISTÓRICA DEL EXILIO LATINOAMERICANO	290
8.1	CUBA SIN MARTÍ: EL EXILIO ABYECTO	292
8.2	LA MIRADA DE ROSAS: EL EXILIO IRREDIMIBLE	311
8.3	RESPIRACIÓN ARTIFICIAL: NOVELA EJEMPLAR	320
	BIBLIOGRAFÍA	336

PREFACIO

NOTA ORTOGRÁFICA

En el texto que sigue hemos decidido ajustarnos estrictamente a las recomendaciones de la Real Academia Española respecto de la tilde diacrítica en los casos de la palabra “solo”, para distinguir su uso adjetivo de su uso adverbial, y con los demostrativos, para distinguirlos en función adjetiva o pronominal: únicamente la empleamos en casos de anfibología (véase al respecto el *Diccionario panhispánico de dudas*). Nuestra determinación, que contraría los usos habituales en el español culto, no responde sin embargo a un excesivo celo normativo, sino a la voluntad de desafiliar nuestro uso de la lengua y la forma final de nuestro texto de convenciones que entendemos como fundamentalmente antidemocráticas.

NOTA IDIOMÁTICA

Empecé esta tesis en los Estados Unidos a fines de 2004, y desde mediados de 2005 la continué y terminé en Argentina. Llegué a estudiar en los Estados Unidos en 2001, en el marco del programa Fulbright. Cuando la comisión Fulbright de la Argentina realizó una presentación formal del programa ante los becarios, se nos enfrentó con el relato de su origen: el convenio de intercambio estudiantil entre los Estados Unidos y países extranjeros, financiado con fondos federales, habría hallado su motivación primera en la comprobación, por parte de un tal senador Fulbright, de que una muy baja proporción (¿solo un 15 %?, no recuerdo el número) de miembros del congreso estadounidense tenía, o había alguna vez tenido, pasaporte. La solución ante la falta de contacto de los estadounidenses con extranjeros (no inmigrantes) era invitarlos al país por un tiempo, y estimular a los estudiantes y académicos estadounidenses a que pasaran algún tiempo en el extranjero. Vine entonces a los Estados Unidos en el dudoso e incómodo carácter de “informante nativo”, impresión que se reforzó cuando me interioricé mejor de la estructura del departamento de español que me había recibido, donde prácticamente todos los instructores de español proveníamos de un país hispanohablante. La sensación fue, curiosamente, halagadora. En mi condición de asiduo estudiante de lenguas extranjeras en la Argentina, envidiaba

retrospectivamente la situación de los estudiantes estadounidenses, formados por hablantes nativos de esas lenguas.

Empecé esta tesis en inglés. No porque considerara que mi dominio del inglés estuviera a la altura de mi dominio del español, ni porque quisiera escudarme en las evidentes ventajas del inglés sobre el español a la hora de determinar la circulación de un texto académico como este o a la hora de garantizar una efectiva y exitosa inserción en el mercado académico estadounidense, sino porque, desde lo que a lo largo de mi vida se ha ido definiendo como un compulsivo interés por las lenguas –que me ha llevado a estudiar, por ejemplo, árabe y hebreo en las más precarias condiciones y por lo tanto sin el menor éxito– concebí la escritura de una tesis doctoral como el más productivo de los ejercicios de composición. Creía que después de ese ejercicio habría terminado, por fin, mi aprendizaje del idioma. Así, cerca de un treinta por ciento del actual texto de la tesis fue producido primero en inglés.

Después de un tiempo comprendí que, a pesar de que el resultado era aceptable, a pesar de que había logrado de hecho escribir un texto en un nivel adecuado de lengua, no me encontraba yo del todo satisfecho –o no estaba, en fin, ni siquiera en condiciones de evaluar adecuadamente el resultado. Seguramente se debiera al celo puntilloso propio de un especialista en lo mejor del lenguaje, para quien un error menor, una imprecisión, puede convertirse sin más en una tragedia. En cualquier caso, descubriría con pesar que algunos de los que creía los giros más elegantes encerraban una sintaxis

defectuosa, algunos de los que creía los giros más ingeniosos no se comprendían, algunos de los que creía los puntos más agudos resultaban simples. Solo algunos, afortunadamente. No pasaba siempre, pero sí más veces de lo deseable, y más veces de las que yo estaba en condiciones de detectar. Así, ante la frustración de un intento de reescritura sugerido por mi director (que ahora entiendo como la prueba ulterior del manejo de una lengua extranjera: reescribir el propio texto en esa misma lengua), y ante el reconocimiento de que me convenía no repartir mis fuerzas intelectuales entre el asedio a los conceptos y el asedio a las palabras (perdonando los dos equívocos contenidos en esa idea: la separación entre conceptos y palabras, y la ilusión de que en mi lengua madre no me encontraría en la misma situación) decidí continuar la escritura en español.

Afortunadamente, había en su momento realizado el trámite administrativo correspondiente para recibir la autorización de la universidad para escribir y presentar el documento final de evaluación del doctorado, esta tesis, en una lengua distinta del inglés. Aun teniendo en claro que mi intención era escribir el texto en inglés, decidí hacer el trámite porque era consciente de que la probabilidad de fracaso en esa lengua era considerable. La ceremonia fue penosa, para mí y para la persona que me entrevistaba. Consistió casi en su totalidad en las disculpas de esta persona por haber sido puesta en la situación de comprobar que mi conocimiento del inglés fuera el suficiente para escribir una tesis doctoral y -por lo tanto- no fuera mi ignorancia del

inglés la razón de mi solicitud. Salí de la entrevista un tanto indignado y comenté la situación con tres compañeras, que para mi sorpresa no compartían mi incomodidad.

El protocolo de la entrevista, por suerte, no contemplaba la instancia de preguntarme a mí si consideraba que mi inglés fuera lo suficientemente elevado como para escribir una tesis doctoral. Me habría sido difícil responder. Tampoco incluía procedimientos de evaluación de esa capacidad, ni era la persona que me entrevistaba un evaluador acreditado o formado para tal fin. Todo consistía, en rigor, en una mera formalidad, de la que salí –como creo que todo el mundo– airosamente.

Ahora bien, mi incomodidad con la entrevista contrastaba con la satisfacción que me había proporcionado sentirme valorado en cuanto hablante nativo de español. Me daba cuenta de repente de que, por un lado, había sido invitado a los Estados Unidos en mi capacidad de aportar al mundo universitario y a la comunidad en general un conocimiento, una habilidad, una visión del mundo que era juzgada como una contribución positiva, estimable, deseable, digna de ser intercambiada por los bienes culturales que yo mismo recibía, descubría, comprendía, adoptaba en mi vida en el país (el flujo de intercambio era, por supuesto, de una enorme desproporción: yo salía desde luego más beneficiado de la situación); por otro lado, me descubría, en mi condición de estudiante de posgrado, sorprendentemente reevaluado (mi inglés había sido considerado entre las credenciales que me habían permitido, en un principio, acceder a la beca e ingresar al departamento de español, y había sido acreditado por un examen

internacional, que yo había debido rendir fuera de mi ciudad, fuera de mi país, en una situación casi policial, y por tanto, de confiabilidad prácticamente incuestionable). En rigor, me vi despojado de un derecho que, al definirlo, se muestra en toda su comicidad: el derecho de no tener los conocimientos de la lengua inglesa suficientes para producir una tesis doctoral por escrito. Si bien en mi cualidad de intelectual, de entusiasta estudiante de lenguas extranjeras, y de experto en la enseñanza de lenguas, acreditado incluso por la misma universidad que me ponía en esa instancia vergonzosa de evaluación, nada puedo ver como más deseable que dominar tan plenamente el inglés como para producir un texto de ese nivel, y si bien todos mis esfuerzos se habían orientado a ese fin durante mucho tiempo, y si bien había incluso concebido el plan de someterme -voluntariamente- a la difícil tarea de escribir mi tesis doctoral en inglés, seguía considerando mi derecho no tener un determinado dominio de la lengua inglesa (cada formulación acentúa la comicidad del concepto).

El origen de mi molestia -que persiste hasta hoy- reside en la perversidad de un sistema que me ponía en una situación de violencia con múltiples facetas: la de asignarme un espacio de prestigio como educador y al mismo tiempo hacerme objeto de una evaluación denigrante (que no lo fuera en los hechos no quita que no lo fuera en espíritu), la de que la institución rescindiera en esa instancia la habitual confianza en la palabra de honor del estudiante, la de poner a más de un estudiante en la incómoda situación de simular -como si eso fuera posible, y por lo tanto, la de poner a la institución misma en la torpe situación de afirmar que esa simulación había sido

exitosa- un conocimiento del inglés que no solamente no está definido (¿qué dominio de la lengua es necesario para escribir una tesis doctoral? ¿se requiere el mismo dominio para una tesis de física que de humanidades? ¿cómo se puede determinar *a priori* ese nivel?), sino que es además cuestionable incluso para un hablante nativo (me consta que no todas las tesis doctorales escritas por hablantes nativos, en español o en cualquier lengua, demuestran un mismo manejo del lenguaje).

Ahora bien, mi sorpresa mayor fue descubrir el punto en que esa violencia se hacía más perversa. Las compañeras con las que comenté mi disconformidad -como casi todos en el departamento de español, gente con cierta formación política, con cierta sensibilidad hacia estos temas, y con una certera experiencia en el terreno de lo lingüístico, pero además estas personas en particular, frecuentadoras de puntos de vista asociados con los estudios subalternos y las problemáticas indígenas-, se mostraron tan categóricamente en desacuerdo conmigo y esgrimían razones tan pobres (“es la lengua del país”, “es una cuestión legal”, etc.) que pronto advertí que tras ese desacuerdo se escondía un muy triste deseo frustrado: el de tener la capacidad de escribir su tesis en inglés. De haberla tenido, no habrían estado pasando por esa experiencia, no habrían “decidido” escribir en español.

Ignoro la reglamentación en que se ampara esta práctica, pero sé que solo da como resultado la validación institucional de una situación cuestionable: de un modo u otro la universidad avala públicamente el nivel de inglés de cualquiera de sus

graduados, de un modo u otro una gran parte de los estudiantes que producen sus tesis en una lengua diferente del inglés son forzados a afirmar que lo hacen por razones profesionales, didácticas, de claridad expositiva, y sobre todo, que escriben en esa lengua en forma voluntaria. No puedo más que extrañarme de que en un país que cuenta con una población hispanohablante más grande que la de mi propio país se deba excusar el hecho de escribir una tesis doctoral en español. Y sólo sé que el único modo de revertir una reglamentación ilegítima es por la fuerza.

Hasta hoy me pregunto qué habría contestado ante la pregunta directa por mi dominio del inglés: ¿"no creo que lo logre, pero déjenme intentarlo"? ¿"sí, sí, claro que puedo" (en inglés y con acento)? ¿"eso es algo que usted debe determinar"? La situación no se presentó porque no hay modo de resolverla satisfactoriamente. En todo caso hoy, después de esta experiencia irrepetible (no voy a escribir otra tesis doctoral, en ninguna lengua), tampoco sabría qué contestar. Sí quiero, sin embargo, afirmar que esta tesis está escrita en español porque el español es mi lengua, y porque yo lo decidí.

*Para Estela Saint-André, que en mi quinto año de la carrera de
letras me enseñó a leer.*

*Para la Vero, que brindó y ofreció más ayuda y cariño de los que
un reticente como yo está dispuesto a merecer.*

Para la Faustina, que no me va a recordar sin doctorado.

*Para el Joaquín, que marcó el final de cada jornada con el mismo
entusiasmo: “¿Ya terminaste de trabajar?”*

*Para la Sonia, que con sus razones siempre impecables no va a leer
esta tesis “por el bien de nuestro matrimonio”.*

1.0 HABLAR DESDE MÁS DE UN LUGAR

...el desplazamiento migratorio duplica (o más) el territorio del sujeto y le ofrece o lo condena a hablar desde más de un lugar.

Antonio Cornejo Polar

...en el espacio que existe entre irse y volver hay que fundar la permanencia...

Raúl Rivero

El escritor argentino Martín Kohan explica así la sensación de inquietud que le produce viajar: “Dos días en Porto Alegre, o siete en México, o seis en Chile, o doce en Francia: cada viaje, por sucinto que sea, es capaz de imponerse como un ensayo de emigración” (133). Es una mera afirmación, pero la figura (“ensayo de emigración”) oculta cierto clima de amenaza: la posibilidad del viaje sin retorno. El regreso –la puntual situación desde la que reflexiona Kohan– despierta entonces asociaciones desmesuradas: “Yo volvía apenas de Porto Alegre, de un viaje de apenas dos días. No obstante vivía, con insólita plenitud, en estado de paladeo, la experiencia gozosa del que regresa por fin al lugar al que pertenece”. Su atención se enfoca en esa idea de pertenencia, en la noción de correspondencia entre un sujeto y un espacio. La medida del espacio y de la

pertenencia de Kohan -importa decirlo, aun en su obviada- está dada por su espacio, por su propio espacio, por el espacio que hace de aquella lista de lugares una lista de destinos de viaje. Ese espacio es su ciudad: “no es al país adonde uno quiere volver, sino a la ciudad” (136), “Un término de la legalidad preserva esa forma de arraigo: se dice ‘ciudadanía’”.

En la exposición de su pertenencia a Buenos Aires, Kohan sustituye su práctica de la emigración mediante la identificación con sus “héroes de la emigración”. “Tengo héroes (lo digo como dicen, los que tienen vicios, que tienen vicios), y los tengo en ámbitos ciertamente dispares: héroes de la patria, héroes de la literatura, héroes de la crítica, héroes del boxeo” (137-8). Da una lista, por categorías: José de San Martín, Esteban Echeverría, Walter Benjamin, Luis Ángel Firpo, respectivamente. Se trata, en todos los casos, de sujetos marcados de un modo u otro, siempre crucial, por la experiencia del desplazamiento geográfico: las peleas de Firpo en Estados Unidos, el nomadismo de Benjamin, los exilios terminales de Echeverría y San Martín. Pero se trata también -y el texto lo destaca en cada caso- de héroes que han sido objeto de la escritura de Martín Kohan: novelas, cuentos, ensayos, artículos sobre cada uno de estos sujetos desplazados. ¿Será, entonces, que la escritura ha sido su modo de vivir la emigración, como en el viejo cliché pedagógico de “viajar con los libros”? ¿O será, más bien, que la escritura ha sido su modo de emigrar, como en el más nuevo cliché de “la literatura como territorio”, “el texto como la única casa posible” -aun si no es en el exilio? ¿O será que su sentido de la pertenencia a una zona particular de la ciudad de Buenos Aires puede prescindir, ya, de la experiencia de la emigración? Entonces, ¿cómo

puede Kohan saber que no pertenece a donde no ha vivido? ¿Es decir algo decir que se pertenece a donde siempre se vivió, a donde siempre se volvió?

Kohan no imagina más que literariamente una vida fuera de su pedazo de Buenos Aires. El poeta y periodista cubano Raúl Rivero narra desde la vivencia el “artesanaje de [la] despedida” de una periodista conminada a salir de la isla. “Irse es un desastre. Una catástrofe íntima. Un derrumbe total en el que se ve cómo desaparecen casas, calles, parques, personas, borrados por una fuerza en progreso que, finalmente, saca del paisaje el entramado de una vida” (146). Rivero es quien, como Kohan, no se va. Pero, por eso mismo, tampoco es quien vuelve. Su experiencia debe hacerse desde el quedarse, desde una pertenencia mucho menos “retórica” que la de Kohan. La experiencia de sus héroes le permitía a Kohan reconstruir en la escritura una experiencia que su propia experiencia no puede ejemplificar, principalmente porque se trata de una experiencia pretérita: sus héroes son héroes de la emigración, de la distancia en el espacio, pero también son héroes de la historia, de la distancia en el tiempo. La despedida que nos cuenta Rivero es, en cambio, una experiencia de su presente, y aun así, igualmente ajena. Nótese, en el fragmento citado, el posible desplazamiento de la perspectiva en el recuento de esa “catástrofe íntima”: de a poco se borra el paisaje ante los ojos, la memoria, de un sujeto, para finalmente desaparecer el sujeto, sus rastros, de ese paisaje. La pertenencia, la correspondencia entre el sujeto y su espacio se ha vuelto, en el texto, un imposible.

Curiosamente, Kohan cuenta el efecto que le provocó ver a Toni Negri en el aeropuerto de Ezeiza, ingresando a Buenos Aires:

En su momento, leyendo su libro *El exilio*, me había dejado perplejo una afirmación de Toni Negri en el sentido de que, en nuestro tiempo, el tiempo que sucedió a la era de las modernidades nacionales, la vigencia de las fronteras había caducado. Yo sabía lo que todo el mundo sabe: que Toni Negri, exiliado en Francia, asilado en Francia, vivía en libertad; pero que, valientemente resuelto, había sido puesto en prisión por el solo hecho de pisar suelo italiano. ¿Cómo podía Toni Negri, me pregunté al leer, y me pregunto todavía, proclamar la caducidad incluso política y jurídica de las fronteras nacionales, cuando para él, para él mismo, la transposición de una frontera de esa índole significó ni más ni menos que pasar del estado de libertad a la condición de prisionero? ¿Cómo podía él, justamente él, postular que esa diferencia (la que define al que emigra, la que define al que inmigra) podía darse por perimida? (132-3)

Hay un nivel, parece decir Kohan, en que la experiencia supera a la especulación, en que estar o no en la cárcel debería impactar de un modo más decisivo que el ejercicio del pensamiento sobre la concepción de la entidad de las fronteras. Secretamente, Kohan desdice su propio aporte en torno a la idea de la pertenencia y en torno a la ruina de la emigración, solo ensayada en breves viajes. La experiencia de Rivero sería de algún modo diferente: su texto salió de Cuba, se publicó en Miami, se reprodujo en Madrid. Su cuerpo no tuvo que pasar por la experiencia del desastre de irse, no tuvo que ver desaparecer el paisaje para terminar desapareciendo en él. Su experiencia siguió siendo la de quedarse. Unos años después, sin embargo, cambiaría radicalmente: sería

encarcelado bajo una acusación de disidencia. De algún modo, en una misma acción, con un mismo resultado, el camino de Rivero es el reflejo del de Negri: no cruzar la frontera, cruzar la frontera.

Estos conflictos en torno al espacio, el Estado y la escritura ilustran que el exilio es ante todo un dato biográfico, un recodo de la experiencia. Como tal, no puede ser teorizado. No puede ser siquiera descripto como una generalidad. Menos aun su cruce con la producción narrativa como fenómeno. El único modo de formular una teoría del exilio literario, o de la escritura del exilio, o del exilio y la literatura, es despojar al exilio de su contenido fenomenológico, separar al exilio de su condición de experiencia y convertirlo en una metáfora. Tal operación fue llevada a cabo con éxito y ha funcionado productivamente durante décadas –si no siglos (véanse, por ejemplo, Cowley; Levin; Newman; Selden, y una enorme cantidad de estudios menores, epigonales, áulicos, sobre los exilios latinoamericanos); a pesar de su sana vigencia, esta teoría ha sido también cuestionada, rebatida, deconstruida (véase Kaplan; y Kaminsky en el ámbito de lo específicamente latinoamericano). Así, no nos vamos a ocupar del particular más que para decir que nos apoyamos aquí en estos impulsos hacia la desactivación del uso metafórico del exilio como forma de plantear una teoría de la creación artística y proponer una suerte de ideología de la desideologización, de reducto cultural fuera de la política. Nuestro *corpus*, nuestros enfoques, nuestras preguntas, pretenden encuadrarse fundamentalmente en una reflexión cuya resonancia final sea siempre política. Quizás nuestro acercamiento a los textos esté marcado más que nada por las

sucesivas lecturas de *The Political Unconscious* de Fredric Jameson –y ojalá algo de su modulación retórica y de su rigor metodológico haya trascendido hacia nuestro propio trabajo.

Ahora bien, si por un lado nos separamos de cualquier visión excesivamente afectiva de la circunstancia del exilio y de su escasa productividad crítica a la hora de abordar su concreción textual, tampoco queremos limitar nuestro acercamiento al mero examen histórico que unifica artificialmente todo un complejo proceso a partir de la asignación de una capacidad validatoria al dato biográfico del exilio (también abundan los enfoques de este tipo, orientados hacia la recuperación de la microhistoria de los exilios, especialmente en el cono sur, véanse, por ejemplo, Bachmann; Boccanera).

Ha sido nuestra intención, más bien, atender al exilio como formación cultural que ha regido la elaboración de un discurso de la identidad nacional y regional, y su disputa; los procesos de construcción nacional, y su disputa; las propuestas en torno al rumbo cultural y político que deben adoptar América Latina y sus naciones, y su disputa. Si los estudios más abarcadores sobre el fenómeno (Alegría & Ruffinelli; Reati; Álvarez Bordland; incluso Kaminsky) se ocupan en general del efecto traumático de los exilios sobre la conformación nacional y sobre la configuración individual de la experiencia con la literatura y la política, y si en muchos casos los exilios latinoamericanos de las últimas décadas del siglo XX han sido elaborados conceptualmente en conjunto con la experiencia del exilio republicano español bajo la categoría de “exilios hispánicos” (otra vez Alegría & Ruffinelli; Lichtblau; McClennen), nuestro enfoque se define casi como comparativo. Nos ocupamos de dos procesos

exiliares latinoamericanos (Argentina y Cuba) en la fe de que de un modo u otro resultan representativos de dinámicas más amplias en el continente, y de que las coincidencias y diferencias que pueden advertirse entre ambos fenómenos responden a modos particulares de las respectivas historias nacionales, pero sugieren también un modo particular de la historia latinoamericana en su ubicación respecto de la determinación recíproca entre espacio e ideología. Ha sido precisamente la advertencia de notables paralelismos entre ambos modos de elaboración y reelaboración de las relaciones problemáticas entre ideología, desplazamiento y escritura la motivación primera de esta tematización comparativa del asunto: el trazado de historias de exilio y expatriación, los enfrentamientos entre facciones de dentro y de fuera, la reproducción de la separación entre los grupos del exilio, las problemáticas del regreso, la producción de textos funcionalmente equiparables en cada literatura, la reelaboración de las propias tradiciones exiliares nacionales.

El impulso definitivo hacia este enfoque ha sido, tal vez, el visible desliz de Ángel Rama en el breve texto que es hasta hoy el esfuerzo teórico más consistente en torno al valor del exilio en la conformación del campo intelectual latinoamericano: su omisión del exilio cubano. El título del texto es “Founding the Latin American Literary Community” y fue parte de un dossier preparado por él mismo para la revista *Review*, en que incluía textos de Julio Cortázar, Augusto Roa Bastos y Fernando Alegría). Decía Rama sobre su labor de antólogo:

La historia del exilio en América Latina es tan amplia, los países involucrados tan numerosos y las problemáticas políticas y culturales en

juego tan complejas, que intentar lidiar con el asunto en su totalidad en unas pocas páginas sería inútil. He optado, en cambio, por limitarme al área vagamente designada como ‘Cono Sur’, en vista de los lazos que unen a los cuatro países comprendidos –Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay– y la notoria coincidencia en el establecimiento de las dictaduras militares que en los setenta dieron por resultado el violento y masivo exilio de intelectuales en tres de esos países. (10)

En estas cuatro páginas Rama rescata, como lo indica el título, el valor de los procesos nacionales de exilio en América Latina como instancia de inauguración de una comunidad literaria regional, el hallazgo de una “visión macroestructural” del continente. Se trata, por un lado, del habitual reconocimiento, si bien desde una lógica más interna, del carácter de exterioridad del constructo cultural “América Latina”; por otro, del mismo gesto de inversión de la polaridad axiológica del exilio que proponía Julio Cortázar: “Lo anterior tiende a confirmar la verdad paradójica que ya he sugerido respecto del exilio intelectual: es de hecho a los dictadores a quienes debemos agradecer por la aceleración del intercambio cultural y la unificación de América Latina –ideales tan a menudo planteados en el papel y tan raramente practicados” (12). Así, la propuesta de Rama tiene que ver con un planteo del exilio como elemento fundante de lo latinoamericano, una fundación que podríamos casi entender como retroactiva, pese a que él la plantea como prospectiva: “...al compartir su obsesión con el pasado nacional, [los escritores latinoamericanos exiliados] están también fundando la comunidad literaria latinoamericana del futuro” (13). Tal perspectiva sobre el proceso

del exilio se asienta indudablemente en una voluntad por definir una comunidad de experiencia que desdice de raíz la advertencia inicial: a las claras Rama está haciendo extensiva a todo el continente su lectura de los procesos del cono sur y sus consecuencias, y está estructurando un esquema conceptual excluyente, o al menos aberrante en su inclusión del exilio cubano, indudablemente el más visible en el punto coyuntural en que escribe Rama (1981). Es cierto que esta exclusión y/o deformación derivó en el enfrentamiento entre el crítico y Reinaldo Arenas, y en su ulterior “exilio” de los Estados Unidos; pero el éxito de su propuesta conceptual –como ya dije, el más influyente esfuerzo de comprensión general del exilio latinoamericano– ha determinado *a posteriori* el repetido desencuentro entre los exiliados cubanos y el resto.

Quizás por el valor del exilio como proceso social en la formación disciplinar de la literatura comparada en los Estados Unidos (Apter), quizás por la frecuente categorización de la literatura latinoamericana, o hispanoamericana, o iberoamericana, o hispánica, o sus plurales, como constructos esencialmente comparatistas, es que la función de la comparación (entendida en el más metodológico de los sentidos) ha resultado medular en este trabajo. No solo porque abordamos dos sistemas literarios casi contrapuestos, sino porque lo hacemos desde la noción de que los procesos de exilio cristalizan de un modo definitivo la interacción constitutiva entre esos sistemas literarios y cualquier formalización de una exterioridad: nacional, política, ideológica, cultural. Así, el nuestro puede verse como un esfuerzo por revitalizar el componente metodológico comparatista en el campo de los estudios latinoamericanos, y de exilio.

Partimos de la noción de que el exilio político no es solo una circunstancia histórica recurrente en el proceso de construcción de las literaturas nacionales en América Latina y de reconocimiento de una literatura latinoamericana, sino más bien un proceso necesario, imprescindible, y la única circunstancia que permite y ha permitido la emergencia conceptual de las literaturas (o sea, de las identidades culturales) nacionales y regional. Los procesos históricos en América Latina -tanto durante su etapa de formación como en los momentos más críticos a lo largo de su historia- reconocen una dialéctica de fondo que se expresa en términos territoriales. Así la noción misma de lo latinoamericano se define estrictamente por su exterioridad, más que por el cruce de instancias externas de cohesión: la literatura latinoamericana puede casi calificarse como un producto que surge a instancias de un importante proceso de importación, o definido fundamentalmente en la interdependencia entre una dinámica de importación y una dinámica de exportación (gran parte de este conflicto es, por supuesto, lingüístico) y ese es una marca indeleble en la formación y vigencia de la cultura latinoamericana.

El exilio político, por su parte, sobre todo en su consolidación anacrónica después de los años sesenta (cuando ya no encontraba fundamento legal posible), ha supuesto en el ámbito del continente, en su historia política, la normalización de una lógica de alternancia (que ha reflejado los movimientos abruptos de esa misma historia) que hace de la construcción de un sentido posible de la historia el producto de una

dialéctica que deriva de las varias instancias en oposición, expresadas en una suerte de ciclo territorial recursivo.

Desde esta base, nos hemos propuesto indagar en la capacidad del exilio (como fenómeno histórico, como experiencia, como modelo textual, como asunto) para articularse en discurso privilegiado (o en uno de los grandes discursos privilegiados) de la cultura latinoamericana: un discurso que se apoya en la inestabilidad de localización de los sujetos latinoamericanos, sus proyectos políticos, sus realizaciones culturales, como vía para la expresión de su lógica intrínseca. Somos concientes de que se trata de una afirmación desmesurada, que puede ser objeto de múltiples relativizaciones, impugnaciones, refutaciones. Aun así, creemos que es útil y necesario instalar el concepto en un espíritu idealmente teórico para extremar así sus posibilidades de participación en la construcción de un esquema comprensivo de la función del desplazamiento en la configuración y reconfiguración (constante) de la narrativa de la región.

El hilo central de nuestra argumentación no se apoya en lo que el curso de los capítulos que siguen puede presentar como más evidente. Por ejemplo, la transformación ideológica respecto de lo metropolitano como sitio de enunciación según se describe en el trayecto que va de la escritura parisina de Cortázar o Carpentier hasta la identificación entre utopía y exilio en *Respiración artificial*, un proceso que bien podría dar cuenta de los innumerables atenuantes que inciden en la “explicación” del asentamiento geográfico de todos los escritores abordados en este trabajo. Tampoco, por ejemplo, la simetría que traza la evolución del ideograma de lo exiliar en los

periplos vitales de muchos de estos escritores (no todos; pero no porque nos conste que en algunos casos no se aplica esta lógica, sino porque no nos hemos ocupado de comprobarlo en todos los casos –ni nos parece un esfuerzo meritorio) y en las historias literarias de cada nación latinoamericana, cuya más dramática ilustración sea quizás el caso de Jesús Díaz, con su movimiento (tal vez solo aparente: decidirlo es un desafío que resta) desde la celebración de la reunificación nacional en el espacio nacional (*De la patria y el exilio*) hasta la fabricación de un espacio *ex professo* para ese reencuentro. Tampoco, finalmente, en la descripción del largo pasaje de la reproducción de lo vernáculo desde una localización que exhibe abiertamente su exterioridad (la reconstrucción del lenguaje porteño en París: Cortázar, Wajzman) a la impostación de una experiencia que se define necesariamente como experiencia (el relato del exilio como trauma no vivido: Padura). El hilo central de nuestra argumentación se encuentra en la advertencia de la capacidad de esta selección arbitraria de casos literarios nacionales y de textos para recorrer un camino conceptual que contempla: la posibilidad de ofrecer una teoría de la historia, dar forma a su lado oscuro e incluso aventurar su solución (capítulo VI); la construcción de una alternativa ética en la elaboración de la derrota política, la recuperación de la nación perdida y la proyección de la propia biografía en el diseño de un programa de reorganización del imaginario nacional (capítulos II, III, IV); y la revelación de la frustración respecto del pasado y el temor acerca del futuro como las estructuras afectivas que llegan a dominar los procesos culturales latinoamericanos en el punto histórico de la transición. Todo esto, amarrado de algún modo a una sostenida reflexión en torno al exilio. O sea, en la

capacidad proteica del exilio como construcción conceptual para dar cuenta de una diversidad de procesos que se agrupan en la formulación de América Latina.

El primer capítulo, “El retorno a París”, aborda dos textos monumentales de la literatura latinoamericana cuya situación particular de enunciación pone al mismo tiempo en relación estrecha y en polos opuestos: *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar y *La consagración de la primavera* (1978) de Alejo Carpentier. Si bien los separan apenas quince años, se trata de novelas que indican momentos históricos bien diferenciados: el surgimiento y la instalación de un decisivo movimiento de atención internacional hacia la región y su literatura, por un lado; y el punto en que eso mismo se convierte en historia y en objeto de representación literaria, abriendo para la narrativa latinoamericana dos senderos exclusivos y excluyentes (si bien no los únicos): el que se limita a una realización epigonal de ese punto culminante, y el que se articula como su rechazo, como reacción al *boom* y sus efectos. Carpentier y Cortázar representan también, por otro lado, dos historias de la relación entre el intelectual latinoamericano y la política, respectivamente: la formación sostenida de una participación pública que supone la proyección conjunta de ambas facetas, y el relato de la “conversión” a la causa política después de corregir un pasado en que se abogaba con convicción por un esquema de separación tajante entre lo político y lo estético.

Ambas novelas constituyen además, desde esas distancias, textos extraterritoriales que problematizan la extraterritorialidad, pero que no se inscriben en la historia de la literatura latinoamericana como textos del exilio, aun cuando sus autores sí operan desde otras circunstancias vitales en ese nicho cultural.

Así, este primer capítulo apunta a describir el modo en que esos textos delatan narrativamente la construcción de una realización particular del diálogo entre América Latina y su afuera (espacio que entendemos tanto como objeto de representación textual cuanto como *locus* de enunciación) como entidades territoriales que determinan la formación de entidades culturales, revelan una forma de construir la relación con el exilio y cooperan en la escritura de una historia de la extraterritorialidad y el exilio en América Latina que deriva de un movimiento simétrico en su identificación con las articulaciones regionales de la izquierda: el movimiento de Alejo Carpentier desde la resistencia y la lucha revolucionaria hacia su institucionalización, complementado a su vez con la expresión de una separación del exilio en tanto espacio político de la oposición, a modo de explicar su propio asentamiento en la exterioridad territorial cubana, y el movimiento de Julio Cortázar hacia la politización de la propia separación geográfica. Ambas operaciones ejecutan una validación política de la localización espacial de los escritores.

Con su historia de producción extraterritorial y con su historia de apropiación de las herramientas, funciones y objetivos de la cultura metropolitana, el reposicionamiento de Cortázar y Carpentier respecto del exilio, su elaboración de las relaciones entre espacio y política, funcionan en nuestro razonamiento como el

trasfondo normal contra el cual presentar los textos que problematizan de un modo más “genuino”, más “sincero”, estos mismos asuntos.

Los tres capítulos siguientes se dedican a casos específicos de elaboración de la experiencia del exilio y de una propuesta sobre el modo de articular culturalmente el exilio en el imaginario latinoamericano. Creemos que marcan un progreso en la capacidad de los textos de producir una respuesta política al conflicto en el que están insertas, que se manifiesta fundamentalmente en términos de espacio. Esta respuesta se inscribe únicamente en el orden de lo imaginario y nada tiene que ver con su eficiencia real, con su impacto efectivo sobre el campo intelectual del país o del exilio: se trata, más bien, de tres propuestas “fallidas”, de tres casos que pueden ser abordados desde la contradicción entre su impulso por constituirse en formas de acción política y el ámbito en el que finalmente logran impactar: el de la historia literaria. *Cuarteles de invierno* (1982) de Osvaldo Soriano, *La piel y la máscara* (1996) de Jesús Díaz y *En cualquier lugar* (1984) de Marta Traba son, además, proyectos narrativos que demuestran una clara confianza en el imaginario de lo nacional como vía para la realización de su propuesta política y como objeto que debe ser reconstruido después de la experiencia de desintegración. Los leemos, entonces, como textos que realizan en sí mismos y de un modo anticipatorio el acto de refundación nacional –desde distintas intenciones, desde distintos niveles de fe en esa posibilidad, desde distintas retóricas. Cada una de estas propuestas es abordada a partir de la reflexión en torno a la alegoría nacional según se presenta en el célebre artículo de Fredric Jameson. Las pautas generales de nuestra propia lectura de ese texto han sido organizadas como una suerte de breve introducción

conjunta a esos tres capítulos y aparece, separada, como un “intermedio” entre los capítulos I y II, bajo el título “La ‘alegoría nacional’ y la literatura entre dos mundos”.

El segundo capítulo, “El *western* de Perón”, atiende entonces al proceso puesto en funcionamiento por Osvaldo Soriano (1943-1997) durante sus años de exilio para ofrecer una representación del presente argentino que había terminado por excluirlo. Queremos apuntar a los dos objetivos centrales de esta operación intelectual: el de articular una recreación textual de la Argentina que funcione con un valor sustitutorio del espacio perdido a partir de la que se entiende como una remoción violenta, y el de concebir y dar forma a la propia escritura como un modo eficiente de intervenir políticamente en un campo intelectual que ha sido, por un lado, despojado por la fuerza de sus agentes políticos, y que ha cancelado, por otro lado, el ejercicio de lo político de un modo absoluto. El argumento central que se hace en este abordaje tiene que ver con un conflicto entre la historia y el espacio: la flexibilidad con que *Cuarteles de invierno* pudo sobrevivir a una lectura aberrante que lo convertía en una reflexión sobre la historia argentina reciente, a pesar de haber nacido como un claro análisis narrativo de la realidad inmediata, puede dar una pista sobre el modo en que la separación en el plano de la historia y la situación exiliar se asimilan en términos de operaciones de escritura, dominadas por una retórica de la pérdida, que dan una de las notas dominantes de la subsecuente escritura de la memoria, aun a costa de violar el espíritu de origen del texto. Así, se nos pone frente a una clara pista hacia la determinación de la preeminencia de las operaciones de lectura que se imponen sobre la narrativa del exilio en función de esa circunstancia extratextual.

El capítulo III, “La piel y la máscara de la historia cubana”, atiende al paralelismo analítico en que la reescritura de su película *Lejanía* (1985) en su novela *La piel y la máscara* (1996) se vuelve para Jesús Díaz (1941-2002) un modo de indagar sobre su propia experiencia vital en la reformulación ideológica de su figura intelectual después del parteaguas de su salida de la isla. Distinguimos en nuestra lectura tres formulaciones textuales en medio de la articulación de un proyecto que calificamos de utópico: la película que Díaz realizara en Cuba, muy cercana a una afirmación oficial sobre el exilio como fenómeno histórico; la novela que Díaz escribiera en el exilio (no aún en su sitio definitivo de exilio, Madrid, sino en un punto anterior a ese, Berlín –pero siempre evitando Miami como asentamiento y como determinación retórica, algo que hasta esa fecha había logrado); finalmente, el objeto utópico, la película que surge del contraste entre los dos textos anteriores. Afirmamos ahí que es en definitiva la historia literaria cubana el texto que Jesús Díaz está escribiendo en su exilio, que admite, por su parte, junto con los otros tres vehículos narrativos, una lectura desde la perspectiva de la alegoría nacional.

Este tercer capítulo apunta, entonces, a hacer evidente el modo en que una escritura exiliar (en el marco de un proyecto mayor, que tiende a proponer toda una articulación de nación y exilio en la operación cultural de un proyecto editorial: la revista *Encuentro*, que Díaz fundó y dirigió desde Madrid) puede proyectarse abierta y voluntariamente como una fuerza política para torcer el rumbo de un proyecto nacional, más allá de la gestión de su propia capacidad política.

Espacio y política se articulan, entonces, en la propuesta de Soriano como una operación en el plano afectivo, por un lado, en el nivel del deseo de recuperación de un espacio como motor de una construcción narrativa que adopta la forma alegórica; en la propuesta de Díaz, por otro lado, como el artilugio para proferir una reflexión en el plano temporal, como un modo de analizar la historia (nacional, personal) a la hora de dar cuenta de un estado cualquiera de la literatura latinoamericana. *En cualquier lugar* de Marta Traba (1930-1983) -texto del que nos ocupamos en el cuarto capítulo, "La ficción de un país"- combina estos dos esfuerzos desde una posición más cabalmente desligada de lazos políticos, históricos o afectivos concretos con una situación nacional dada para ofrecer una reflexión que se inscribe con mayor autoridad (o al menos con mayor voluntad) en la arena de lo estrictamente político. Si bien abordamos su propuesta narrativa en relación estrecha con el desarrollo simbólico de la cultura argentina y a pesar de que su fundamento ideológico exhibe una sostenida fe en el ideal de nación, creemos que se muestra sin embargo legítimamente desligada de un análisis capaz de reducirla a una experiencia nacional, y esperamos que se proyecte como el punto en que nuestra reflexión se hace más plenamente latinoamericana (es decir, supranacional).

En el capítulo v, "El exilio después del fin de la nación", nos ocupamos de una inflexión clave de la interacción ideología - territorio: el punto en que la reflexión se desliga del paradigma de lo nacional porque lo nacional ha dejado de tener sentido como modo de conducir la experiencia colectiva. La insinuación de la posibilidad de una articulación postnacional en América Latina cobra más vigor en la vigencia

histórica del caso cubano, sometido hasta hoy a un proceso de escisión poblacional de raíz política que desafía cualquier esquema conceptual anterior respecto de una voluntad de definición identitaria. Encaramos desde esta perspectiva una lectura de *Informe de París* de Paula Wajzman (1939-1995), una novela históricamente desfasada, que pone en escena, a destiempo, el punto en que lo argentino se separa de una posibilidad de articulación política activa y se convierte en un contenido fundamentalmente histórico. Nuestra propuesta en este punto consiste en revisar las formulaciones en torno a una posible identificación del sujeto nacional según se realiza en este texto anómalo (desde el modo en que aborda un tema tradicional argentino, desde el tono con que lo hace, desde la impronta renovadora que impone al lenguaje nacional) a partir de la recuperación del imaginario popular del tango (al que se confiere aquí también una jerarquía histórica prestigiosa) y de la voluntad de reescribir el texto medular de la narrativa argentina de los sesenta y de la narrativa argentina en torno a París: *Rayuela*. Así, queremos en la primera parte del capítulo “La tradición nacional después del fin de la nación”, indagar en los resultados del desencuentro entre la comprobación de la ineficacia de lo nacional para expresar las pulsiones de identificación colectiva, y la actualización de una herencia cultural que responde a una historia ligada con la experiencia nacional. En su segunda parte, “La alegoría nacional después del fin de la nación”, nos acercamos desde este mismo enfoque a *Informe contra mí mismo* y *Caracol Beach* de Eliseo Alberto (1951) para comprender cómo estos textos construyen por fin un afuera de la división hegemónica que ha regido la construcción simbólica de lo cubano desde los años sesenta, aun cuando se siguen percibiendo a sí

mismos, desde la comprensión de los mecanismos de circulación de sujetos y textos, en esa dinámica normalizada entre isla y exilio. La noción del fin de la nación cubana tal cual ha operado en la instauración de esa dinámica (y antes, por supuesto) termina también por desestabilizarla.

Finalmente, en el último capítulo volvemos a ocuparnos de textos que rehúyen el ideologema de lo exiliar como *locus* de enunciación solamente, para intentar en cambio un juego especular frente a esa literatura: la deliberación sobre el exilio sin su experiencia, y la escritura, desde un esfuerzo definitivamente inscripto en el orden de la formulación imaginaria, de una historia nacional a partir de la circunstancia del extrañamiento territorial. En esa línea nos acercamos al modo en que dos textos recientes –*El farmer* de Andrés Rivera (1928) y *La novela de mi vida* de Leonardo Padura (1955)– pueden ser leídos como la elaboración de lo insinuado en 1980 por una de las novelas prototípicas de la postmodernidad latinoamericana: *Respiración artificial* de Ricardo Piglia (1940).

2.0 CAPÍTULO I: EL RETORNO A PARÍS

Aller à Paris, c'est pour nous un retour.
Alicia Dujovne Ortiz, Buenos Aires

Reproduzco el epígrafe con que Marcy Schwartz abre el primer capítulo de su libro *Writing Paris* porque creo que ningún otro texto condensa mejor que esta breve frase la posición relativa que París ocupa en el imaginario cultural argentino -y me atrevo a generalizar que en grado variable la afirmación es representativa del comportamiento cultural de las élites letradas en toda América Latina. La idea de “retorno” -y empleo *ex professo* el galicismo- va más allá, por supuesto, del mito infantil sobre el origen de los bebés para sugerir no solo la ficción de procedencia de las élites urbanas (“somos europeos transplantados”), sino también la ficción de pertenencia de las culturas vernáculas (“Europa es nuestro lugar natural”) y la identificación de un espacio de dicha que difiere del espacio de acción (“París es el lugar”). ¿Quiénes somos “nous”, por otro lado? ¿Los porteños, los argentinos, los latinoamericanos? ¿O solo los ricos y cultos? ¿O solo los de ascendencia francesa? El gran -quizás el único- asunto latinoamericano se impone aun en una frase tan breve: el recorte, la identificación y la designación de un colectivo, homogeneizado incluso en el más mínimo esfuerzo de pensamiento e impostado como un recurso casi demagógico. Un “nosotros” que

aparece, además, construido para un consumidor extranjero, porque la cita proviene originariamente de una guía de viajes, como lo indica su título. Es también, entonces, un “nosotros” en francés, pero no traducido al francés, sino en un francés que es segunda lengua, en un francés que es ya la incipiente práctica del retorno. Ahora, el contenido más representativo del sintagma se encuentra en un cruce temático: ¿por qué recurrir al modo en que los porteños sienten París para presentar Buenos Aires? Creo que en ese detalle se manifiesta la complejidad de la relación que la literatura latinoamericana guarda con el espacio ajeno como objeto de dominio, deseo y legitimación.

En tanto la condición extraterritorial –por dar un nombre genérico a la recurrente localización de intelectuales, artistas y productores culturales latinoamericanos en un ámbito geográfico diferente del “propio” o “natural”– es una de las dominantes en la dinámica cultural del continente, resulta difícil establecer un punto de valor paradigmático desde el que partir en el análisis del fenómeno. Aun en el caso de considerar un período acotado de la historia cultural latinoamericana es imposible percibir leyes uniformes que rijan la producción textual fuera del territorio nacional, sus formas de circulación, su vinculación con la porción de realidad a la que aluden, su impacto sobre el campo intelectual vernáculo. Los casos a contrastar cubren un espectro amplio que va, por ejemplo, desde las notables y debatidas diferencias entre el modo de ser extraterritorial de Rubén Darío en Europa o Buenos Aires y el exilio de José Martí en Estados Unidos a fines del siglo XIX, hasta las más sutiles contradicciones entre las posiciones de Sarmiento y Alberdi como exiliados argentinos en Chile. Así, las formas en que se ha manifestado históricamente una condición que se ha vuelto normal son no

solo variables, sino, lo que es más, contradictorias, y resisten por lo tanto una descripción en conjunto. Pueden reconocerse, sin embargo, algunas líneas que gobiernan de un modo particular el impacto de la experiencia de lo extranjero sobre el acto de la escritura. En el punto del que queremos partir en nuestro análisis, los años sesenta, encontramos dos asuntos especialmente productivos.

En primer lugar, la ya rica tradición de producción literaria extraterritorial, que reconoce entre sus condiciones de posibilidad el viaje formativo a Europa –suerte de rito de iniciación para la juventud de las clases altas de cada núcleo nacional–, la circulación habitual y periódica entre los centros urbanos latinoamericanos y las grandes metrópolis económicas –por motivos diversos: comerciales, culturales, laborales, meramente recreativos–, la omnipresencia del fenómeno inmigratorio en algunos polos regionales (el Río de la Plata, el sur de Brasil), el exilio político. Hacia los años sesenta la presencia de una historia cultural extraterritorial podía ya ejercer el peso ambiguo de un atractivo al alcance de la mano y de un mandato social a obedecer o resistir, y era sin duda una fuerza que daba forma al más instintivo impulso hacia lo literario.

En segundo lugar, la más dramática puesta en escena en la historia de la literatura latinoamericana –que no la primera– de la voluntad de apropiación de los bienes culturales metropolitanos en un dominio que toma, por un lado, la forma del desafío, y por otro, la de la asimilación. El orden narrativo que cristaliza en la novela del *boom* resulta también –entre muchas otras determinaciones causales– de la reevaluación del componente espacial en la dialéctica entre el modelo europeo y la copia americana.

Tanto *Rayuela* de Julio Cortázar como *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier, novelas de las que nos ocupamos en este primer capítulo, ostentan, en el punto de más pleno “desarrollo” de la literatura latinoamericana, al menos en cuanto objeto de consumo y estudio, el estatus ambiguo de textos que se encuentran casi sobre la delgada línea que separa la normalización de la condición extraterritorial y la redundancia en un modelo de producción que ya ha dejado de entenderse como una circunstancia particular para proyectarse como la única posible vía de realización cultural. Pero son, al mismo tiempo, novelas que soslayan, niegan o renuncian –si esta gama de matices fuera realmente significativa– su posibilidad de darse a conocer como textos exiliares. Lo hacen además desde formalizaciones (y fechas) que podrían juzgarse como parámetros de delimitación de ese mismo complejo de fenómenos literarios, económicos y políticos que fue el *boom*.

2.1 “SENTIRME TAN EXILIADO COMO CUALQUIER OTRO”: EL ACERCAMIENTO AL EXILIO DE JULIO CORTÁZAR

Desde su publicación en 1963 *Rayuela* ha sido quizás la más debatida de las novelas del *boom*. Conoció las dos caras radicales de la crítica que no es indiferente: el elogio absoluto, el desprecio inescrupuloso¹; a menudo, por los mismos motivos. Si bien podría pensarse que el proceso consistió en un regular declive de la valoración crítica de *Rayuela* desde los sesenta hasta el presente, la admiración y el descrédito han sido metódicamente simultáneos a lo largo de estos cuarenta años. La discusión busca inscribirse principalmente en el campo de lo literario, lo estético, pero en el fondo se trata de un problema ético. El debate en torno a *Rayuela* es el que mejor ejemplifica el todavía vigente debate mayor en torno a la narrativa del *boom*, resumible en una serie de binarismos simplistas, aunque elocuentes: ¿fue el *boom* la manifestación ulterior de independencia de la cultura latinoamericana, o la manifestación ulterior de su dependencia?, ¿representa la conquista latinoamericana del mercado global, o la cooptación de las voces latinoamericanas por un mercado editorial en vías de expansión?, ¿debe ser entendido como el comienzo de una historia literaria autónoma

¹ Véase Montaldo “Destinos”.

en América Latina, o como la culminación de los proyectos nacionales de las élites liberales?, ¿perseguía la representación genuina de la diferencia, o era un modo más del “exotismo”?²

De estas preguntas también se infiere que al asunto subyace una reflexión fundamentalmente ética acerca de la historicidad y representatividad de esta literatura; una reflexión cuyo sustrato final es político. El *boom* vino a quedar peligrosamente cerca de la atención internacional que recayera sobre América Latina después del triunfo de la revolución cubana. Los escritores del *boom* y su producción fueron sin duda evaluados (en más de un caso con su complacencia e incluso por propia iniciativa) en relación con este evento histórico, eje del siglo XX latinoamericano, y con la emergencia de un nuevo movimiento de “independencia” regional, en la forma de la lucha armada. En ese punto es donde la pregunta por el alcance político de *Rayuela* se vuelve crucial. Quizás por el hecho de que Cortázar –el mayor de los cuatro principales escritores del *boom*: catorce años mayor que Fuentes y García Márquez, veintidós años mayor que Vargas Llosa– era ya en los sesenta un intelectual de renombre, su trayectoria política sería puesta bajo atento escrutinio, y *Rayuela* sería cuestionada en su valor político. Sobre la novela no solo cayó el juicio lapidante que devaluaba políticamente al *boom* en general, sino que fue también severamente catalogada como un texto “apolítico”.

² Como acercamientos generales al *boom* véanse Harss; Rodríguez Monegal; Vidal *Literatura*; Viñas et al. *Más allá*; Villanueva & Viña Liste.

2.1.1 Las localizaciones del discurso de resistencia

A la luz de la biografía política de Cortázar, la pregunta por el carácter político de *Rayuela* es efectivamente pertinente. La expatriación del escritor en 1951, huyendo –en sus palabras– de la grosería del peronismo³, no fue solo una afirmación política, sino también una apreciación teórica acerca de la relación entre el intelectual y la historia – un asunto candente en el siglo XX post segunda guerra mundial, y que se convertiría en el gran centro de los debates de la década siguiente. El “retorno a París” de Julio Cortázar se extendió hasta su muerte en 1984, aún en la metrópolis de más decisiva presencia en el imaginario argentino, donde escribió la mayor parte de su obra, a partir de la recreación de una lengua particular, el español de Buenos Aires, literalmente desde la distancia. Allí vivió también el proceso de su conversión política. La biografía de Mario Goloboff ve en esta conversión el hecho medular de la vida de Cortázar, como bien lo expresa la carta a Roberto Fernández Retamar que el biógrafo cita repetidamente: “De la Argentina se alejó un escritor para quien la realidad, como lo imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad” (9).

La revolución cubana fue sin duda el disparador clave de esta transformación política. Cortázar, como muchos otros escritores latinoamericanos, se alistó en una

³ La polémica declaración –retrospectiva: es de 1972– es famosa: “Me ahogaba dentro de un peronismo que era incapaz de comprender en 1951, cuando un altoparlante en la esquina de mi casa me impedía escuchar los cuartetos de Bela Bartok; hoy (en Francia) puedo muy bien escuchar a Bartok (y lo hago) sin que un altoparlante con *slogans* políticos me parezca un atentado al individuo” (citado en Montaldo “Contextos” 585, n. 6)

estrecha relación de colaboración con la Cuba revolucionaria, que se canalizó especialmente a través de la acción aglutinante de Casa de las Américas y su revista. Julio Cortázar hizo su primera visita oficial a la isla en 1963, inmediatamente después de la publicación de *Rayuela*, para participar como jurado en el concurso literario de Casa de las Américas, cuyo prestigio e influencia se encontraba entonces en franco ascenso. Desde ese momento, se establecería una firme relación entre su figura pública y la izquierda. Apoyó luego activamente a la resistencia chilena después del golpe de 1973 –a la que donó el premio *Medicis étranger* que recibió en 1974–, estableció lazos duraderos con la revolución nicaragüense e integró el tribunal Russell. Pero su literatura continuaba siendo juzgada y criticada como elitista e insuficientemente política. La revista uruguaya *Marcha* fue la tribuna para la acusación del escritor colombiano Óscar Collazos (que apuntaba no solo a Cortázar, sino también a Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa –aunque Cortázar sería el de más enfática respuesta) de que la narrativa latinoamericana reciente (dicho en 1969 la frase refería directa e indudablemente al *boom*) era perversamente no realista y estaba excesivamente obsesionada con asuntos formales. Para Collazos novelas como *Hombres de a caballo* de David Viñas, a pesar de su imperfección formal, insinuaban una línea más promisoría para la cultura latinoamericana ya que “quieren afrontar la realidad con una nueva óptica, des-intimizarla, darle cauce a un período histórico que está en plena movilidad” (24-5), contra las novelas que intentan escenificar “el momento final en una explosión apocalíptica del lenguaje o del instrumento verbal que se agotará por falta de relación con la realidad que lo produce”. La célebre respuesta de Cortázar “Literatura en la

revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar” plantea, en general, la oposición entre una literatura explícitamente revolucionaria, como *Hombres de a caballo*, y una literatura implícitamente revolucionaria, como su propia *62 Modelo para armar*, la novela que Collazos atacaba en su texto. O sea, la revolución en la literatura como contenido, y la revolución en la literatura como práctica. Aunque evita cuestionar la validez de obras como la de Viñas (apunta incluso que él mismo la votó para el premio de novela de Casa de las Américas) que atienden abiertamente a su contexto socio político con el objetivo de crear en el lector una conciencia revolucionaria, finalmente identifica el ámbito que más legítimamente corresponde al artista: “uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, *los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución*” (76).

Aunque la polémica pareciera arrojar como resultado una “victoria” de Cortázar (la contrarrespuesta de Collazos es más bien conciliatoria; llega incluso a rectificar sus dichos sobre *62 Modelo para armar*), su siguiente novela (*Libro de Manuel*) se inscribe curiosamente en la línea del relato de “contenido político” que voluntaria y explícitamente incorpora la realidad inmediata a la literatura, en un intento por representar, en un texto evidentemente político, la situación de la lucha armada en América Latina. Esta intención programática (Cortázar habla en el prólogo –ciertamente provocador, a la vez que extremadamente torpe en términos políticos– de la lograda convergencia en una misma escritura de sus esfuerzos estéticos y sus preocupaciones políticas) agravó decididamente el debate sobre este texto. Cortázar no solo propugnó el

carácter político de la novela, sino que intentó incluso vincularlo a circunstancias políticas particulares: presentó personalmente el libro en América Latina; se reunió con Allende en Chile; vivió en Argentina las elecciones que enmascaraban el regreso de Perón a la presidencia después de dieciocho años de exilio y proscripción; finalmente, como ya mencionamos, *Libro de Manuel* recibió en 1974 el premio al mejor libro extranjero publicado en Francia, que su autor donó a la resistencia chilena. Estos tres puntos (el prólogo, el premio y la situación “geográfica” de Cortázar), entre otros, fueron evocados por el diario *La Opinión* para guiar un debate en torno a las actitudes políticas de Cortázar. La mayor parte de los seis textos incluidos ⁴ (de María Rosa Oliver, Ricardo Piglia, Aníbal Ford, Ernesto Goldar, Haroldo Conti y Jorge Abelardo Ramos) son acusaciones directas en contra de Cortázar. Goldar, por ejemplo, afirma sobre sus textos antiperonistas: “Cortázar siempre estuvo ‘comprometido’. Pocos como él han concentrado los prejuicios raciales y antiobreros de la pequeña burguesía” (315). El tono general de la discusión señala no solo un desprecio de las prácticas políticas de Cortázar, sino también una voluntad de invalidación. Ahora, hay en el cuestionario un punto que quiero revisar con mayor atención:

la profesión de fe ideológica formulada por Cortázar promovió desde hace tiempo una extensa discusión acerca de la función del intelectual latinoamericano comprometido con una ideología revolucionaria y acerca del significado exacto de su producción específica. Dentro de estos

⁴ Aparecen reproducidos en Goloboff como tercer apéndice bajo el título: “Discusiones argentinas sobre *Libro de Manuel*”, 305-24.

planteos, la residencia de Cortázar en Francia abre un interrogante adicional sobre la validez de una militancia ejercida desde lejos. (307)

Se trata de la pregunta por la relación entre ideología y espacio. La situación de Cortázar es particularmente conflictiva en este asunto: Hernán Vidal se ha referido a su “conversión” como una “dislocación ideológica” (45). Por supuesto, se corresponde con un desplazamiento en su sentido literal, geográfico. No se trata, sin duda, de una situación inusual: ya desde la perspectiva del viaje a Europa como ceremonia de iniciación y ocasión para aprehender y transportar la cultura europea en el regreso a la patria, ya desde la perspectiva del exilio político, la asociación entre lugar y aparato ideológico se ha naturalizado –notemos, sin embargo, la obvia diferencia en la secuencia de desplazamientos: en el viaje de iniciación el movimiento geográfico antecede al ideológico, en el caso del exilio, el desplazamiento ideológico es condición causal del geográfico. Pues bien, lo que hace del de Cortázar un caso “bisagra”, que articula estos dos modelos de desplazamiento entre la periferia y la metrópolis es el entrecruzamiento de “direcciones” de sus desplazamientos ideológico y geográfico. Según lo ha planteado insistentemente, su experiencia europea –que comenzó como un esfuerzo para eludir una realidad particular, que podríamos describir, entre otras muchas maneras, como la emergencia de las masas a la vida política– derivó en su doble encuentro, vía Cuba, con América Latina y con el socialismo. Esta paradoja se convertiría eventualmente en un obstáculo: en la visión de la izquierda vernácula del momento, “estar en París” podía servir de validación de un ideologema colonial, pero no lo opuesto; hasta la ausencia del *locus* de lucha política parecía invalidar la radicalización. Así, la autoproclamación

de su condición de exiliado en los años setenta debe ser leída como una operación imprescindible para resolver la ironía de su situación: el exilio, aun en su simplificación de una variada gama de posibilidades a un binarismo tajante, confiere legitimidad al sujeto. Dijo Cortázar:

Al tocar el problema del escritor exiliado, me incluyo actualmente entre los innumerables protagonistas de la diáspora. La diferencia está en que mi exilio sólo se ha vuelto forzoso en estos últimos años; cuando me fui de la Argentina en 1951, lo hice por mi propia voluntad y sin razones políticas o ideológicas apremiantes. Por eso, durante más de veinte años pude viajar con frecuencia a mi país, y solo a partir de 1974 me vi obligado a considerarme como un exiliado. (*Argentina* 17)

Cortázar recurre al exilio (un espacio cultural) para conciliar la contradicción entre su residencia en Francia (un espacio físico) y sus convicciones revolucionarias (un espacio político). Volvemos sobre el valor instrumental del exilio cuando nos ocupamos de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier.

El ingreso simbólico de Cortázar al exilio generó un nuevo debate público; una vez más, sobre las implicaciones políticas de la localización, pero ahora desde una perspectiva diferente. Nos referimos a la difundida polémica pública con la escritora argentina Liliana Heker en las páginas de *El ornitorrinco*, revista porteña que en ese

momento codirigía con Abelardo Castillo⁵. En la conferencia de 1978 en que Cortázar declaraba su nueva “condición” se refería no solo a su ausencia física de la Argentina, sino también a la prohibición de publicación del último de sus libros, *Alguien que anda por ahí* (1977), que incluía un par de cuentos políticamente alusivos (“Segunda vez” y “Apocalipsis de Solentiname”). Juzgó este acto de censura como “exilio cultural”. El texto era también un llamado a la superación de la “estereotipada y esterilizante” (18) negatividad del exilio y su reversión hacia un estado afirmativo –incentivo adicional, incluso, para la creación y la acción política.

La primera reacción de Liliana Heker fue cuestionar la calificación de Cortázar como exiliado (que él mismo volcaría hacia la subjetividad en su siguiente intervención en la polémica: “las circunstancias actuales me llevan a sentirme tan exiliado como cualquier otro”, Heker 194) y su uso del término como una categoría “poética”. Su argumento central, sin embargo, se desarrolla alrededor de la circunstancialidad de la “escritura como acto político”, que no implica un valor absoluto y debe necesariamente suceder en el contexto de la recepción (189). A pesar de plantear esta relación sustancial entre espacio y efectividad política, dice descreer de la representatividad de la dicotomía adentro / afuera. Cortázar respondió en un espíritu tranquilizador –que hasta podría leerse como condescendiente–, e introdujo entonces la idea del “exilio del lector”, privado de sus escritores, aislado en un enclave cultural artificial. Cerró esta, su intervención final, con una afirmación que pareció molestar definitivamente a Heker:

⁵ El texto original de Cortázar “América Latina: exilio y literatura” puede leerse en *Argentina* 16-25; el resto de la polémica apareció en *El ornitorrinco* (números 7 y 10) y se encuentra reproducida como “Polémica con Julio Cortázar” en Heker 177-215.

“aquellos que un día decidan decir lo que verdaderamente piensan tendrán que reunirse con nosotros fuera de la patria.” (198). La contrarrespuesta de la escritora esgrimió cuatro puntos precisos: no se puede argüir que el exilio sea la única posición combativa; el colectivo que Cortázar identifica como “nosotros” es problemático: se pregunta Heker sobre el referente de ese “nosotros”:

¿[...] los escritores argentinos que desde hace treinta años viven en París?
¿[...] los escritores argentinos que, ante la deprimente situación nacional, han decidido vivir más cómodos en el extranjero? ¿[...] los poquísimos escritores argentinos que, profundamente ligados siempre a la realidad nacional, han debido irse por razones políticas concretas? (204);

una vez más, la distancia física interrumpe el contacto entre el escritor y el lector, e impide, por lo tanto, la validación social del arte: “¿a quién se lo van a decir entonces [los escritores]? [...] Su planteo sobre la escritura de sus textos políticos es exactamente el opuesto del que yo propongo: usted desplaza al receptor en beneficio del derecho de Cortázar a decir lo que se le ocurra” (206); finalmente, el exilio no puede ser esgrimido como programa político: “El exilio es una fatalidad, o una desdicha, no una militancia demoledora” (207).

Liliana Heker de un modo u otro revierte la propuesta de Cortázar: mientras Cortázar hacía un llamado para convertir el exilio en un estado positivo, sin marcas de nostalgia o pasividad (una romantización que de hecho apuntaba a contrarrestar la usual romantización del exilio: pérdida, angustia, separación irredimible), Heker afirma el valor de la “permanencia” (en términos espaciales), oponiendo las “incomodidades”

de quedarse en el país a la “impune lejanía” (204) elegida por Cortázar. En líneas teóricas su comportamiento es, sin embargo, similar: ambos asocian un estado de localización (la patria y el exilio) con una posición ideológica particular, con el fin de articular un concepto excluyente de resistencia que en última instancia resulta en una justificación política de los respectivos grupos (en vista de que ambos apelan también a una dinámica de “agrupación” –a pesar del rechazo de Cortázar hacia la actitud de “elitismo gremial”, 196, de Heker). Como ya hemos dicho, el exilio le reporta a Cortázar una considerable ventaja política, al igual que su alineamiento con la revolución cubana. Según lo presenta Ricardo Piglia en su texto para *La Opinión* respecto de *Libro de Manuel*, Cortázar “usa la política” (312). Este debate insinúa la discusión que se desarrollaría durante los primeros años de la redemocratización acerca de la “división” de la cultura argentina: la oposición entre las fuerzas representadas por Heker (“los que se quedaron”) y Cortázar (“los que se fueron”) dominó y eventualmente tornó estéril el análisis, que se reduciría a un inoportuno abuso de conceptos como resistencia, complicidad, lealtad y exilio “genuino”.

2.1.2 *Rayuela* y la política burguesa

Queremos ahora volver sobre la pregunta por lo político en *Rayuela*, no solo porque se trate del texto clave de la producción cortazariana, sino también porque cristaliza tanto los esfuerzos del autor (y tangencialmente de la Argentina y de América Latina) por

inscribirse en la cultura global –lo que entonces se entendía como un deseo de universalidad–, en un modelo de desplazamiento que se despliega como el fondo sobre el cual contrasta el exilio. En el texto sobre el exilio que inició el debate con Heker, afirma Cortázar: “Y sin embargo resta una analogía entre el maravilloso viaje cultural de antaño y la expulsión despiadada del exilio: la posibilidad de esa re-visión de nosotros mismos en tanto que escritores arrancados a nuestro medio” (23). No queremos cuestionar el modo en que Cortázar subsume el exilio político al paradigma del viaje de las élites de vanguardia –una comparación inadecuada, como parangonar hoteles y prisiones– tanto como enfatizar la lógica colonial que subyace a esta afirmación: la extraterritorialidad (reducida aquí a enclaves metropolitanos, porque las reflexiones sobre el “maravilloso viaje cultural” excluyen, por supuesto, destinos conspicuos de muchos intelectuales argentinos anteriores y contemporáneos a Cortázar: Asia, África o el resto de América Latina, o sea, lo que en ese momento se estaba organizando bajo la denominación de “tercer mundo”) se destaca como el punto de vista privilegiado para la aprehensión del significado de lo vernáculo, de lo local, a través del efecto de revelación que proporciona el contraste. El sintagma es ambiguo, o más bien inexacto: por un lado, por “nosotros mismos” entiende a los escritores latinoamericanos extraterritoriales en tanto sujetos que revisan su propia condición de artistas privados de su medio natural; por otro, reconoce un referente más amplio –el “nosotros” nacional–, como *objeto* de reflexión para estos escritores extraterritoriales. El valor referencial del pronombre cae en una suerte de contradicción al denotar su carácter reflexivo ciertas paradójicas trazas excluyentes: la extraterritorialidad nos ubica

a nosotros (los escritores) fuera de un colectivo que ahora, desde afuera, podemos percibir más claramente, pero al que sin embargo seguimos aludiendo como “nosotros mismos”.

Leída desde la coyuntura histórica de su enunciación⁶ (o sea, cuatro años después del triunfo de la revolución cubana y apenas dos años después de Playa Girón) *Rayuela* sería juzgada en términos de politización y despolitización –incluso al margen de la biografía de su autor. Para muchos *Rayuela* fue la pérdida de una oportunidad única de radicalización de Cortázar, y representa la ulterior textualización de su sostenida elusión de la política: la reincidencia en su comprensión de lo estético y lo político como esferas que se repelen, y su apuesta final por lo estético –lo que bien puede ser entendido como una definición de “escapismo”. Para muchos otros *Rayuela* es por derecho un texto político, más allá de su contenido⁷. Incluso si no puede ser calificada de “literatura de la revolución”, escenifica la “revolución en la literatura” que era para Cortázar –según vimos al referirnos a su discusión con Óscar Collazos– el modo genuino de intervención del escritor. Seguramente este argumento puede sostenerse con la positiva recepción política del texto. Cortázar era identificado como decididamente antiperonista, especialmente con la lectura de su cuento “Casa tomada”

⁶ Sobre la recepción de *Rayuela* remitimos a los trabajos de Graciela Montaldo y Alicia Borinsky recogidos en la edición crítica del texto.

⁷ Pude comprobar personalmente la solidez y permanencia de esta posición con las reacciones de algunos miembros del público en ocasión de la presentación de un trabajo sobre *Rayuela* e *Informe de París* de Paula Wajzman en el encuentro *Dis/Locations: Writing Migrancy, Diaspora, Bordercrossing, Exile* (Montreal, mayo 2005), versión preliminar de un fragmento del capítulo V. Allí, algunos intelectuales latinoamericanos que habían pasado por la experiencia del exilio en los años setenta y ochenta rescataron el valor político que *Rayuela* implicaba como *lectura* para toda una generación.

o su novela *Los premios*; pero, para ser justos, la calificación de “antiperonista” no significa casi nada en el ámbito político argentino, ya que puede ser asociada a una enorme diversidad de posturas ideológicas. A partir de algunos de los más notorios y conflictivos rasgos del régimen de Perón, como sus políticas contra los privilegios de las formaciones de la alta cultura, su oposición a la iglesia católica, o sus relaciones activas con la España franquista, la Italia fascista o la Alemania nazi, el rango de lo antiperonista era notablemente amplio. Así, la conjunción entre un confeso rechazo del peronismo (que entonces estaba apenas insinuándose como un “peronismo revolucionario”) y un incipiente apoyo del socialismo y la revolución cubana no era, en 1963, de hecho contradictoria –quizás el prominente caso de Ezequiel Martínez Estrada sea aun más claro que el de Cortázar. *Rayuela* fue recibida por muchos de sus lectores inmediatos como un texto políticamente comprometido. Podría tal vez proponerse que sus lectores compensaron la falta de intervención directa del texto o de su autor en el universo de lo político.

El problema fue retomado en los años noventa por Santiago Colás, en el marco de un proyecto abarcador de describir una postmodernidad argentina. *Rayuela* funciona en su libro como el modelo con que ejemplificar la realización final de la *modernidad* en la literatura argentina –a pesar de que la novela (y el *boom* en general) ha sido leída por la crítica metropolitana como uno de los ejemplos clave de la *postmodernidad*. Así resume Colás el proceso que acabamos de describir en los párrafos anteriores:

[For many critics on the Left in Latin America] Cortázar’s early work represented a flight from political writing and symptomatized a certain

Latin American intellectual, and especially a certain Buenos Aires, dependence on Europe. On the other hand, these criticisms usefully corrected the celebratory excesses of many boom apologists. But their criticisms were constrained by a certain view of what constitutes politics. Gerald Martin's otherwise excellent work succinctly epitomizes these limitations. Martin writes that although *Rayuela* "considers the state of the world today, the conditions of being a Latin American, and the relation between Latin America and Europe... Cortazar's ... analysis largely excluded politics" Unless "politics" refers, in the bourgeois sense, to running countries or to the struggle to run countries, it is difficult to imagine how it can be said, given all that Cortazar is said to consider, that he excludes politics. Martin's rather offhand remark actually reveals that what is at stake in these critiques of *Rayuela* is the meaning of politics in Latin America, a debate over which dominated the Latin American, and indeed the global Left, in the 1960s. (41-2)

El de la política no era un campo en que Cortázar se moviera con comodidad –como él mismo lo expresó en repetidas ocasiones, y como resulta evidente a partir de la lectura de cualquiera de sus textos políticos. Esto hace de todo intento por construir una definición operativa de lo político en su producción narrativa un problema patente. De renunciar a la "acepción burguesa" de la política que Colás denuncia, ¿cómo podríamos diferenciar, en términos políticos, la escritura de *Rayuela* de la escritura de *Libro de Manuel*? Alegar que no existe entre estos textos una diferencia sustancial clausuraría

definitivamente todo análisis de la (in)experiencia política de Cortázar, ya que es precisamente en el movimiento que se percibe hacia la escritura de *Libro de Manuel* que Cortázar quiere, infructuosamente, cubrir la distancia entre actividad intelectual y praxis política –distancia que en la polémica con Collazos había negado. Curiosamente, la experiencia de *Libro de Manuel* fue efímera: luego de 1973 Cortázar recayó en el modelo –ya casi clisé– del *cuento fantástico*, cuya calidad se siente notoriamente erosionada respecto de libros como *Todos los fuegos el fuego*, y que quiere además entrecruzar con sentidos políticos más y más a flor de piel (los dos textos de *Alguien que anda por ahí* a que nos referimos arriba son el mejor ejemplo de esta voluntad de reunir un sentido político con una lógica de lo fantástico) y no volvió a publicar una novela; el punto admite una lectura en clave de fracaso: quizás la posición que *Libro de Manuel* vino a ocupar en la historia literaria latinoamericana, como “emblema de la clase media ‘progresista’ en el período.” (Link “El regreso” 112), resultara no solo incómodo para su autor, sino justamente el ineludible indicio de su carácter frustrado. Inopinadamente, esta operación revela el concepto cortazariano de política, quizás muy cercano a la “acepción burguesa” de que habla Colás. Queremos proponer que los efectos de la lectura de Colás son contradictorios: mientras por una parte identifica en *Rayuela* una patente aseveración política (de la que nos ocupamos en seguida) y, de ese modo, impone la reescritura de todos los asedios críticos de la novela, por otra parte suprime la diferencia a la que acabamos de aludir. O sea, al revelar el contenido político de *Rayuela*, oblitera el valor político del explícito rechazo de la política por parte de Cortázar. Creemos que este es el conflicto esperable que deriva de transferir el corolario

de una operación de lectura a una operación de escritura –otro modo de nombrar la “falacia intencional”. Si queremos ocuparnos adecuadamente del asunto de una política positiva en la obra de Cortázar, debemos comenzar por prestar debida atención a su voluntad y esfuerzo de eludir la historia.

2.1.3 La bifurcación del espacio argentino

Como ya hemos sugerido, *Rayuela* actualiza el deseo y la búsqueda de un marco de autojustificación de Cortázar en al menos dos planos: el ideológico y el espacial. La novela se coloca en el centro de su “conversión” política y comunica el conflicto mismo de localización: no está solamente estructurada espacialmente en varios sentidos, sino que hace además del espacio una matriz aplicable a cualquier nivel del texto. Veamos algunas de estas situaciones.

En primer lugar, la fábula se divide en dos atendiendo al espacio: una parte ocurre en París, la otra en Buenos Aires. Cada una de ellas está encabezada por un subtítulo “locativo”: “Del lado de allá” y “Del lado de acá”, respectivamente. Estos títulos no solo sugieren la existencia de una frontera definida y de una rígida bipolaridad (nótese la bisemia del término “lado”: significa tanto “lugar” como “cara”, en el sentido de “las caras de una moneda”), sino que además introducen un sistema de deixis para sostener el valor referencial de la oposición “acá / allá”. La dinámica fundamental del texto es dual, aun a pesar de la ruptura del binarismo que significa la

tercera sección del libro, “De otros lados”. Esta dualidad ha sido interpretada como la implementación de un modelo dialéctico con que definir la “identidad” porteña (y, en una lógica *pars pro toto*, argentina y latinoamericana), que resulta de la oposición primaria entre acá y allá, lo local y lo universal, lo nacional y lo cosmopolita, la vida y el arte, la política y la estética –o cualquier otra posible verbalización del conflicto colonial. Ahora bien, el valor deíctico de los adverbios “acá” y “allá” –que, dicho sea de paso, son indicativos de una variante del español: el del Río de la Plata, donde se imponen a las formas estándar “aquí” y “allí” – es puesto en tensión por la no coincidencia entre el sitio de elocución efectivo, parisino, y el sitio de elocución pretendido, porteño; o sea, entre el sitio de elocución *de* la novela y el sitio de elocución *en* la novela. Desde una perspectiva extratextual, París debería haber sido indicada como “acá” y viceversa.

En segundo lugar, el famoso “Tablero de dirección”, la extensamente comentada primera página de la novela, enfrenta al lector con dos posibles itinerarios a seguir en el recorrido de sus ciento cincuenta y cinco capítulos –entre muchos otros itinerarios que no han sido fijados ni descriptos, pero igualmente “admitidos” (“este libro es muchos libros”, afirma). Estas dos posibilidades son nombradas como el primero y el segundo “libro” que *Rayuela* puede ser: el primero consiste en la usual lectura continua, una página tras otra, de las partes uno y dos (o sea, hasta el capítulo 56, cerca de un 60% del total de páginas, ya que los capítulos restantes son más breves), y descartando la tercera parte (“De otros lados”, que lleva el subtítulo parentético “Capítulos prescindibles”); el segundo libro resulta de la alternancia de estos capítulos (excluido el capítulo 55) con la tercera parte, en el orden propuesto por la tabla numérica que se proporciona, y que le

da a la página su aspecto de “tablero”. Este salteo hacia atrás y hacia delante a lo largo del libro, que a la vez hace de la ubicación de cada página un dato irrelevante y el único dato relevante, más el sentido lúdico que le sirve de trasfondo, justifican parcialmente el título de la novela. Pero también da ocasión para el significativo esfuerzo de Cortázar por examinar el acto de lectura, ya que combina la dimensión inherentemente temporal de la lectura con el componente espacial de la materialidad del libro. Esto se refuerza con las indicaciones de “lugar” (o sea, el número del capítulo) en la esquina superior de cada página en tipografía más grande, en negrita, y por la indicación, al final de cada capítulo, acerca de cuál debe leerse a continuación.

Es en esta función que el texto capitaliza sus reflexiones sobre el espacio: hace del texto un territorio para ser circulado en direcciones diferentes, hasta anómalas; problematiza la relación *totus / pars* al hacer de cada posible recorrido por el texto un texto nuevo, diferente, pero aun así el mismo texto; de cada fragmento una imagen fractal del todo; y del todo una entidad que puede ser percibida sin conocimiento de todas y cada una de las partes. Aunque pueda afirmarse (como se ha hecho, es bien sabido) que todo texto funciona de este modo, *Rayuela* se inscribe en la serie de textos que tienen la intención de reflexionar sobre esta condición. En este sentido, duplica sus cualidades textuales y afirma la condición espacial de cualquier texto, acto de escritura y acto de lectura. Esta “espacialización” de la producción textual contrasta con la desatención a la localización histórica efectiva, y contribuye a la ideología del desarraigo como manifestación del estado normal del artista, el texto y el lenguaje como

el verdadero sitio de residencia, y el exilio como una condición metafórica. En fin, a la despolitización de la ubicación espacial.

En tercer lugar, el tratamiento de espacios particulares en la novela (especialmente en los dos espacios urbanos privilegiados: París y Buenos Aires) es crucial para entender la propuesta de *Rayuela* acerca del cuadrado formado por las nociones de lugar, escritura, texto y lectura. El modo en que Cortázar presenta París, el escenario de apertura de la novela, parece motivado por una doble intención: mostrar su extensa, precisa e íntima familiaridad con la ciudad; y evitar su descripción. Textualizar ese conocimiento de París propio de un parisino es un modo de inscribir su conquista, su aprehensión física y su dominación del centro, a la vez que un mecanismo para el diseño de su “lector modelo”, resultado de la cruce de un rango de destrezas que van desde la comprensión del argot porteño hasta la capacidad de decodificar referencias minimalistas a localizaciones parisinas, pasando por su predisposición a participar en propuestas lúdicas de índole vanguardista. El lector modelo de *Rayuela* está, de hecho, bastante cerca de Cortázar mismo, y bastante lejos de muchos de sus lectores reales, cuya pericia en la nomenclatura de calles, boulevards, plazas, parques, puentes y esquinas de París es siempre muy inferior a la del narrador. Si no fuera un mero ejercicio de exploración espacial o un ritual de pasaje para el sujeto Cortázar (su incorporación a la cofradía de *connaisseurs* extranjeros de París), fue al menos una expresión de la especial relación que él, como forastero, quiere establecer con el espacio parisino: una familiaridad con la ciudad que evoca a un tiempo un carácter aborigen (en su inmediatez) y un carácter foráneo (en su escasa naturalidad). En el texto, este

acercamiento contrasta con el tratamiento de Buenos Aires, planteado como un territorio común, compartido por el escritor, el texto y el lector. Al darlo por sentado, Buenos Aires no es descripto, ni nombrado, ni invocado en sus detalles. Ambas ciudades se convierten en parajes peculiarmente subjetivos y terminan por adoptar la forma de escenarios subjetivos en el proceso de construcción de la identidad latinoamericana.

Finalmente, según se la representa en *Rayuela*, la relación entre Oliveira y ambas ciudades resulta invertida, al menos en términos de exilio. París es la escena para la fallida búsqueda de Oliveira en el campo de la cultura, y supone también su exclusión de la esfera de lo nacional: el personaje ha salido de la Argentina pero no ha ingresado realmente a Francia, sino a París, un sitio no nacional, cosmopolita –el “club de la serpiente” es, de hecho, una reunión de expatriados, incluso si son franceses. París funciona en el imaginario de la novela (o sea, en el imaginario de la cultura pequeñoburguesa argentina) como el “centro” universal. En el capítulo 73 –el primero del “segundo libro”: la puerta de entrada en el modo privilegiado de acceder a *Rayuela*, y, en palabras de Jean Franco “una reproducción o *pastiche* del estilo surrealista” (“París” 288), es decir, un claro modulador de esta segunda posibilidad de lectura– París es indicado como la “ciudad que es el Gran Tornillo”. La referencia se sitúa en el marco de una anécdota “metafísica” de un texto de Morelli (porque el segundo libro comienza con un capítulo “prescindible”): un hombre de pueblo dedica su vida a observar un tornillo, y el pueblo entero pasa a depender de ese acto y de ese tornillo. El capítulo pone a París en un lugar indeciso, entre realización de un absurdo y expresión

por excelencia del rito de adhesión a los mecanismos de una cultura que se acepta como occidental y se entiende como universal, y que se ubica siempre fuera de una lógica nacional.

Horacio Oliveira es un exiliado, un exiliado argentino. No es, sin embargo, exiliado de Argentina, sino de París. El epígrafe de *Las mamas de Tiresias* es más descriptivo en la novela del Oliveira en Buenos Aires, con nostalgia de París, que del Oliveira fuera de su patria: “Il faut voyager loin en aimant sa maison” (181). Por eso preside, justamente, la sección “Del lado de acá”; y por eso mismo la sección parisina está precedida de un epígrafe quejumbroso de la reducción del hombre a su calidad nacional: “Rien ne vous tue un homme comme d’être obligé a représenter un pays” (9). Horacio es exiliado de París no solo porque su viaje de regreso a la “patria” cumple con las condiciones de una “expulsión” (tanto en términos diegéticos: el episodio de la *clocharde*, capítulo 36; como en términos afectivos: “Se dio cuenta de que la vuelta era realmente la ida en más de un sentido...”, 190), ni por los sentimientos de pérdida que experimenta en Buenos Aires –y muy raramente en París; observan sus amigos: “ahora estaba mucho más lejos del país que cuando andaba por Europa” – sino principalmente en vista de su forzada separación del estatus político por el que había optado al elegir vivir en París. Su regreso a la Argentina supone la reincorporación a la *esfera de lo nacional* (además de su reincorporación a la *esfera nacional, argentina*). El cosmopolitismo podría haber brindado una salida de este conflicto, pero no fue nunca una actitud efectivamente naturalizada por Oliveira como la condición de desprendimiento de lo nacional: en París podía pasar por cosmopolita, pero no en Buenos Aires, donde de

hecho se esfuerza por evitar, al menos públicamente, la mención y el relato de su experiencia bicultural. El desplazamiento de Oliveira, entonces, es presentado en la novela como el conflictivo fracaso de su esfuerzo personal por eludir las restricciones de la nacionalidad. Quizás convenga presentarlo en la rudeza de una simplificación: el sitio de su exilio no coincide con el sitio de su expatriación; su voluntad de ser ciudadano del mundo y no solo de su nación se restringe de un modo extremo en términos geográficos a la ciudad de París, escenario único del cosmopolitismo. Daniel Link explica en términos puramente políticos esta distancia y esta inversión de la localización simbólica del personaje:

Durante el primer peronismo, precisamente, se dan tales cambios demográficos, étnicos y hasta lingüísticos que ciertas capas medias de Buenos Aires, entre las que Horacio sin duda se cuenta, comienzan a sentirse extranjeras en su ciudad. “¿De qué hablan los muchachos de mi país? No lo sé, ando tan lejos”, reflexiona Horacio en París. Pero ese *tan lejos* no es tanto geográfico como político: Horacio ha sido puesto en crisis por la política, o mejor: su relación con la política es *crítica*. Es por eso por lo que no conoce el habla de “los muchachos”⁸ y tampoco reconoce el espacio urbano del que se siente expulsado. Lo que no puede decirse es la experiencia de las masas peronistas. (“El regreso” 256, énfasis original)

⁸ Explícito eufemismo por “peronista” en la lengua coloquial argentina; así aparece en la popular “Marcha” del movimiento.

El comentario sin duda expresa de un modo diáfano el conflicto político de Horacio: en la homologación entre el espacio (Buenos Aires) y la política (el peronismo), Horacio vive un desplazamiento de ambas. Así se mueve a sus anchas en París, en un espacio no político, y poco comprende de la Argentina a su vuelta. En Buenos Aires le da a su despolitización la forma de la nostalgia, nostalgia por el París que vio y vivió al margen de la política, y que se niega sistemáticamente a representar, a relatar en Buenos Aires. Pero, ¿esta incapacidad de comprensión de la voz popular, de la voluntad de las masas, expresa también el conflicto político de Cortázar? Es notable el diseño especular que trazan los recorridos del personaje y el autor: Oliveira es excluido del centro metafísico, del Gran Tornillo y viaja hacia el peronismo, hacia la experiencia de totalización de la política, reflejando el movimiento de Cortázar en huida del peronismo, hacia la que construye (*a priori*, luego se desdice) como una experiencia desligada de lo político, hacia un espacio no solo fuera de su nación, sino también fuera de la lógica de lo nacional. Como Jean Franco notara casi desde el principio, la operación sobre el *cronotopo* en *Rayuela* es indicativa de un afán de obliteración de la historia: “Mientras París está viviendo los años cincuenta, Oliveira está repitiendo las aventuras vanguardistas de los años veinte [...] De esta manera no solamente es la experiencia mediatizada por la cultura sino también por una cultura anacrónica” (“París” 287). La voluntad de anacronismo es constitutiva tanto de la actuación de Horacio en Buenos Aires, empeñado en desdibujar su pasado europeo y amparado en una nostalgia a la que no puede dar forma precisa, como de la escritura de Cortázar, que nos ofrece una

especie de negativo de la ciudad que ha dejado, donde cuesta –si no es del todo imposible– reconocer la omnipresencia invasiva de la política.

2.1.4 El mapa de la política ausente

Retomando algunas de las ideas anteriores –y aún a riesgo de repetirnos por momentos– queremos concentrarnos ahora en las pocas intersecciones entre *Rayuela* y la “política burguesa” –para apropiarnos del término de Colás como modo de representar la distancia entre *Rayuela* y *Libro de Manuel*. Como ya mencionamos, la primera cuestión a tener en cuenta –y a interpretar como una afirmación directa de Cortázar– es la remoción de una voluntad de “análisis político” de la construcción del mundo narrativo de *Rayuela*. Este desplazamiento de lo político hizo surgir las distintas posiciones que ya hemos revisado y que pueden resumirse en dos. Por un lado, *Rayuela* plantea su contenido político solo a través de lo que excluye. Es elocuente en este sentido el modo en que Jaime Concha expresa este desplazamiento, en una de las primeras ofensivas notorias contra el texto: “Queremos dejar en claro, sin embargo, que esta «crítica» en nada pretende cuestionar la limpia actitud política de Julio Cortázar” (736), o sea, una validación, aún en la crítica, del ejercicio de Cortázar del arte y la política como esferas excluyentes. O, por otro lado, el carácter político de *Rayuela* proviene de su capacidad de generar lecturas políticas, aun a pesar de su elusión de un contenido histórico preciso. Según lo presenta Jean Franco: “*Hopscotch* by Julio Cortázar spoke directly to an

iconoclastic youth for whom social change was a matter of urgency and for whom the violence of the past [...] was an evil that only immediate action could overcome" ("South" 324, énfasis mío). Ambas posiciones, sin embargo, vinculan la incidencia de lo político en la novela a esa especie de "blanco" o "vacío" textual, "lo que no puede decirse" para Link, una suerte de inscripción negativa. Es justamente contra estas interpretaciones de la novela que la lectura de Santiago Colás contrasta decididamente al develar (o proponer) su alcance político afirmativo. En la argumentación de Colás, el punto clave en el conflicto entre modernidad y postmodernidad (cuya resolución constituye la médula del proyecto general de *Postmodernity in Latin America*) es la presencia de *lo utópico* como eje de soporte de los discursos políticos, históricos y culturales. La descripción de esta presencia en *Rayuela* se realiza con el seguimiento de la búsqueda de Oliveira, *Leitmotiv* del personaje, que Colás lee como un motivo argumental tradicional: la abulia de Oliveira deviene del fracaso de la cultura (la única vía que ha intentado, por otro lado) como forma de extraerse a la condición moderna (la alienación); el personaje ha confirmado este fracaso en su experiencia en el centro de producción cultural. Entonces su búsqueda se ha reconducido por otro carril, el de la naturaleza. Es en esa coyuntura que se encuentra con La Maga, cuyo trayecto es el inverso: desde la naturaleza hacia la cultura. La figura que Colás elige para representar la resolución narrativa de la búsqueda de Oliveira es la del "salto" ("leap"), que entiende como "a figure for the kind of utopian rupture, constituted by a spontaneous activity, [...] envisioned as essential for dealienation, for the realization of a liberated community of human beings" (71). Colás identifica la forma que el discurso de lo

utópico adopta en *Rayuela* a partir de una lectura innovadora del “Tablero de dirección” y del “final” de la novela. Su lectura se apoya, respecto del primer punto, en la determinación de un tercer libro⁹ distinto de los dos propuestos en el “tablero”, que consiste en la lectura continua (sin saltar) de los ciento cincuenta y cinco capítulos, más allá del límite del capítulo 56. Una lectura que violenta la voluntad del texto de intervenir sobre la mecanización del acto de lectura desconociendo su inscripción en una dinámica propia de las vanguardias o de los experimentos formales de los años sesenta, que entiende *Rayuela* sobre todo en tanto libro y más allá de su alteración del objeto libro, y las “tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*” como la incorporación de la palabra “fin” en el texto, más allá de su valor paratextual como indicadora de que el acto de lectura debe suspenderse. En la calidad proactiva de esta operación de lectura radica parte sustancial de la interpretación de Colás. Así, relea también el final diegético de la novela, construyendo un nuevo sentido para la ambivalencia del episodio que cierra el capítulo 56:

In my view, interpretations that dwell on whether Horacio kills himself, goes insane, or both, miss the point of the scene’s open-endedness. It is not that we don’t know what happens, but rather that the leap itself is what happens. Horacio has learned to valorize participatory processes over meaningful endings. And we should be forced, deprived of an ending, to attend to the act itself, precisely as Horacio has learned to do. It is the leap

⁹ Una idea que Colás remite a Kerr.

itself, the act or experience, and not what follows it, its meaning, that we must focus on. (62)

Colás completa el vacío posterior a las palabras finales “paf se acabó” con el “salto”: una acción que significa la acción, un concepto que rastrea hasta Hegel, Lenin, Marcuse y C. L. R. James (70-1), y una figura que repercute en el acto mismo de leer el tercer libro: “...in the final section of the Latin American modernist *Rayuela* (that we arrived at only through a leap of our own in which we reject the passivity of accepting the *tablero's* reduced binary alternatives), we mimic the participatory practice of Horacio” (65).

Si comprendemos bien la hipótesis de Colás, *Rayuela* no es solo un texto político, sino una invitación a la política. Para el crítico, la utopía de la participación activa (de la que Oliveira se apropia y realiza solo después de atravesar un largo y problemático proceso de aprendizaje –que hace casi de *Rayuela* un *Bildungsroman* político) inscribe el texto en la tradición del modernismo metropolitano (de Europa y Estados Unidos). Su resultado ideológico sería la puesta en acto de la deconstrucción de la modernidad en tres pasos: la identificación de la alienación como su mecánica fundamental; la crítica de la inadecuación de sus formaciones sociales, políticas y culturales; y la proposición del “salto” hacia la participación activa como el paso inicial hacia la desalienación. En términos contextuales, el salto de Oliveira está asociado directamente, por un lado, con la teoría foquista de Guevara y la prominente presencia de la revolución cubana; por otro, con el activismo cultural y político de la Nueva Izquierda. Aun cuando Colás se relaciona con el texto como el lector común de los sesenta (como la “juventud iconoclasta” de Franco), es decir, politizándolo mediante la lectura, también lo lee

contextualmente para asignar cierto contenido político positivo al libro. Desde su punto de vista, la dimensión política de *Rayuela* se encuentra tan en el centro de la articulación del proyecto que termina por dominarlo: basta solo notar que el “salto” está ya supuesto en el título, en el método de lectura salteada del segundo libro o en las demandas de participación del lector evidentes incluso en la más secuencial y pasiva decodificación del texto.

Colás llena el vacío político de *Rayuela* revelando los lazos entre el texto y un contexto histórico específico y recurre a la figura del “salto” –que toma de la teoría política, identifica como un motivo de la narración y convierte en una “alegoría de la lectura”– para verificar la incidencia de la lógica de la utopía en la novela, y afiliarla así a una particular concepción de la historia. Nuevamente, lo político reside en el texto como una ausencia que motiva –o permite– determinada lectura, en el sentido más literal de esta palabra, como la mecánica misma del acto de leer, preocupación central del proyecto de Cortázar. Ahora vamos a atender a otros dos signos de la conjunción de política y espacio en *Rayuela*, como un modo de intentar discernir la contribución de Cortázar al discurso de la extraterritorialidad en la literatura latinoamericana.

Primero, resulta pertinente pensar en la coyuntura elegida por Cortázar como escenario histórico de su relato. La novela aparece en 1963, pero las acciones que se narran –ya hemos hablado del fundamento anacrónico del texto– no tienen lugar en el pasado inmediato (el presente de la escritura), sino entre fines de los años cuarenta y comienzos de los cincuenta, siempre antes de 1955, año de la Revolución Libertadora, el

golpe de Estado que derrocó a Perón¹⁰. *Rayuela* recrea un momento particular de la historia argentina, caracterizado por dos radicalizaciones extremas: la política (en la forma del peronismo) se convierte en la experiencia absoluta bajo la ecuación de igualdad entre la Argentina y el peronismo (un personaje de *No habrá más penas ni olvido* de Osvaldo Soriano afirma: “Pero si yo siempre fui peronista..., nunca me metí en política”, 29; una célebre frase de Perón: “Para un peronista no hay nada mejor que otro peronista” se transforma años después en una versión oficial que trata de eludir sectarismos: “Para un argentino no hay nada mejor que otro argentino”); y, quizás por primera vez en América Latina –de seguro por primera vez en Argentina– surge una clara polarización entre ética y estética¹¹. Cortázar no solo presenta en *Rayuela* esta polarización (en particular, aunque no exclusivamente, en los capítulos que tienen lugar en Buenos Aires) sino que también la construye como un deseo –paradójicamente: a partir de una queja. La “localización” de este deseo (es decir, la externalización de los dominios de la cultura) es por tanto el corolario de la homologación entre la Argentina y la política, por un lado, y la irreversible separación de la política y la cultura, por el

¹⁰ Si no quedara claro que el ambiente representado en el segmento porteño de *Rayuela* es el de pleno peronismo, en que, al recién llegado Oliveira “Traveler le contaba del circo [i.e. su trabajo], de K. O. Lausse [i.e. un boxeador] y hasta de Juan Perón” (189), si no fuera evidente que el Buenos Aires condensado en un circo y un manicomio es indudablemente peronista, pueden verificarse datos mínimos: por ejemplo, en el capítulo 42, Talita, Traveler y Oliveira comentan el hecho de que “entre tanto había muerto en Europa, a los treinta y tres años de edad, Dinu Lipatti” (216). Se trata de un pianista rumano muerto en Ginebra en 1950: se impone una voluntad de ubicar el texto antes de 1955. Por otro lado, para Daniel Link se trata, con mayor ambigüedad, de “un Buenos Aires atemporal que no parece haber llegado más allá de los años cuarenta. La percepción de las ciudades tal como son hacia fines de la década del cincuenta y comienzos del sesenta resulta imposible para *Rayuela*.” (“El regreso” 255-6).

¹¹ Conviene notar, sin embargo, que esta oposición deriva parcialmente del contraste cultural entre vanguardia política y vanguardia estética que en el caso argentino había tomado forma en la década del veinte en los grupos de Boedo y Florida. Véanse sobre el particular Sarlo *Una modernidad*; Barletta; Montaldo, comp.; y los estudios centrados en Roberto Arlt, figura clave en su capacidad de alternar entre ambos grupos: Larra; Massotta; Saïtta.

otro. El caso de Cortázar, en este sentido, no es único: Marta Traba, figura intelectual no cuestionada en sus convicciones políticas, explicó en términos similares su salida de la Argentina:

...se me creó una especie de horror y decidí irme. En parte, la causa fue el desorden y en parte la locura desatada de Perón que gritaba “alpargatas sí, libros no” con lo cual me tocaba envolver mis libros en papel periódico, no fueran a descubrir en la calle que yo era estudiante. Compré un pasaje de ida, dispuesta a no regresar jamás. (*En cualquier* 11)

El deseo de Cortázar de reingresar al dominio exclusivo de lo estético tuvo dos consecuencias inmediatas: su localización fuera de la Argentina, y el rechazo de la política. Podemos entender la construcción de París en *Rayuela* (que es de hecho el único espacio que se “construye” textualmente; Buenos Aires, ya lo dijimos, es solo aludido, solo construido por omisión) como el trazado del mapa de esta bipolaridad: el método de construcción espacial en el texto consiste en la creación de la imagen topográfica de una ausencia: los blancos, los vacíos, o los “espacios” en el mapa que resulta de este trazado por contraste coinciden con la política. El espacio y la política se hacen a un tiempo homólogos (en Buenos Aires, “casa tomada”) y antitéticos (en la expresión de oposición entre Buenos Aires, ciudad política, y París, Edén de la cultura). Podría argumentarse que *Rayuela* solo reincide en el ideologema habitual que opone América Latina y Europa en términos de praxis y pensamiento, pero aun si el *topos* fuera el mismo, el proceso que acabamos de describir instala una diferencia crucial: hace del

enclave metropolitano una coartada para la elusión de la historia, y no solo el sitio para la apropiación y posterior transferencia de la cultura.

Nuestro segundo punto deriva parcialmente del primero: ante una coincidencia tan estrecha entre Argentina y peronismo, la lógica de *Rayuela* hace de la política y la nación un par de asociación tan cercana que sus términos no pueden ser rechazados individualmente. París entonces no significa solamente el borramiento de lo político; también despunta en el texto como el lugar donde eludir las constricciones nacionales. Desde el punto de vista de la experiencia argentina en la década que va de 1945 a 1955, cuando la política (otra vez en su acepción burguesa) se había adueñado del espacio nacional, el peronismo no podía ser entendido más que desde la seguridad de los excesos: como la forma genuina de la emancipación, o como la forma genuina de la alienación. Ahora bien, las intersecciones entre nacionalismo y peronismo son naturalmente conflictivas, y exceden nuestro interés en este punto. Queremos solo notar que *Rayuela*, como el resto de las novelas totalizadoras del *boom*, puede ser leída –y lo ha sido– como una reflexión sobre la construcción de la identidad nacional, que incidentalmente resulta de la tensión que reside en el centro de la práctica del discurso nacional en el contexto de un enclave aparentemente binacional o multinacional, y desde un conflictivo cosmopolitismo.

Dado que, a partir de la lógica de *Rayuela*, en la Argentina de Perón lo político y lo nacional son homólogos en forma completa, la construcción cortazariana de París (epítome de su construcción de la extraterritorialidad y ulteriormente de su construcción del exilio) puede inscribirse en la tradición del discurso de la utopía. En

este sentido, *Rayuela*, por un lado, prefigura la afirmación de Ricardo Piglia en *Respiración artificial*: “el exilio es la utopía” (78) –a la que nos referiremos en detalle en el capítulo VI–; por otro lado, su contenido utópico no se asienta sobre el “salto” hacia una participación activa y solidaria, sino en el “salto” fuera de la historia, que también puede ser explicado como un uso de la política para justificar la despolitización –precisamente la acusación que Piglia le hace a *Rayuela*.

2.2 “EN CUBA O FUERA DE ELLA”: LA SEPARACIÓN DEL EXILIO DE ALEJO CARPENTIER

La diplomacia fue una de las actividades ambicionadas por los escritores americanos: ofrecía tiempo, seguridad. Ha sido, contrariamente, pulverizadora de la creación; no tanto por el trabajo que les exigiera, como por la distorsión de vida y valores, por el segregamiento del país, por la asunción de un cosmopolitismo vacuo.

Ángel Rama.
Diez problemas para el novelista
latinoamericano, 14

Es sin duda a la sombra del modelo de intelectual que José Martí heredara a Cuba que la figura pública de Alejo Carpentier emerge antes que nada en el campo de lo político. Su romántica resistencia al régimen dictatorial de Gerardo Machado en la década de 1930 no solo actúa como la base histórica de su novela corta *El acoso*, sino que le proporciona a Carpentier, además, credenciales políticas de largo alcance, que raramente han sido cuestionadas. Fue encarcelado, presuntamente a causa de sus actividades subversivas, y escribió en prisión su primera novela. Finalmente, bajo una identidad falsa, la del poeta surrealista francés Robert Desnos, dejaría la isla y partiría en su primer exilio hacia Francia. Se trata de un episodio indudablemente revelador del

proceso de construcción de la figura de Carpentier -uno de los escritores latinoamericanos más atentos a la articulación de su imagen pública-, que funciona como una sugerente metáfora de su impacto cultural posterior: la producción de literatura en la urgencia de la actividad política; la aceptación de la protección de un intelectual metropolitano; la adopción, en fin, de una identidad metropolitana.

La politización de Carpentier, jamás cuestionada, parece discordar con la usual vinculación de su escritura a paradigmas conceptuales y retóricos “europeos”. Su obra podría considerarse, de hecho, como la que más se beneficia del ideologema de la transferencia cultural -lo que a menudo ha sido notado con tono reprobatorio. Bajo ese paradigma, el desarrollo de la literatura latinoamericana apunta hacia un fin preestablecido, ya realizado por las culturas europeas. La presión del modelo anula por anticipado cualquier posibilidad de originalidad, excepto la que deriva de la novedad de la combinación (de diferentes tradiciones, etapas históricas, etc.), y hace de la literatura latinoamericana (o las literaturas latinoamericanas) una entidad negativamente predeterminada por el carácter de transposición que impusiera la transferencia lingüística originaria. En este sentido, los textos de Carpentier se presentan -en conflictiva relación con el *boom*- como el preámbulo, y no el cenit, de la “mayoría de edad” de la literatura latinoamericana. Ahora, Carpentier bien podría citarse como el único ejemplo intelectual en América Latina en salir bien parado de la contradicción -no inusual- entre una manifiesta afiliación con las fuerzas de la alta cultura, por un lado, y una muy pregonada radicalización política, por el otro. Si su literatura es la realización del dominio definitivo de la lengua del colonizador -lo que

puede ser usado para sostener, eventualmente, el triunfo de cualquiera de las partes, pero que usualmente se esgrime como una de las evidencias probatorias de la naturalización del programa de modernización-, su biografía política (que no querríamos excluir del *corpus* de su literatura) se corresponde con los esfuerzos de Cuba en pos de su independencia: Carpentier recaería una y otra vez en estados de resistencia y exilio hasta su incorporación a la revolución a principios de los sesenta, para ocupar posiciones oficiales en el campo de la cultura. En 1966, sin embargo, regresaría a París como agregado cultural de la embajada cubana, donde permaneció hasta su muerte en 1980.

La obra de Carpentier cuenta, por supuesto, con un alcance político que va más allá de su propia participación en asuntos gubernamentales cubanos o el tratamiento de la historia política en la mayor parte de sus novelas. La construcción carpenteriana de la cultura de América Latina muestra una evolución que se corresponde con el progreso de su pensamiento en torno a la idea de lo latinoamericano. Este proceso puede describirse conjuntamente con las diversas formulaciones y refutaciones de una poética de la novela –concebida y puesta en práctica desde *Ecue-Yamba-O* hasta *La consagración de la primavera*– que emerge siempre de una reflexión sobre la particular relación entre lo local como elemento de novedad y la cultura como un aparato traspuesto para su aprehensión. Podemos referirnos a al menos tres diferentes cristalizaciones de este complejo conceptual en la evolución de la poética carpenteriana de la novela: la narrativa de lo autóctono; la narrativa de lo real-maravilloso; y su propuesta de fines de

los setenta, es decir poco antes de su muerte, para una renovación de la novela latinoamericana.

Debemos notar que fue Carpentier mismo quien redujo la complejidad –al menos desde la perspectiva de las operaciones culturales– de *Ecue-Yamba-O* a la categorización genérica de “novela de la tierra”. Muchos años después de renegar de esta, su primera novela –como ya dijimos: escrita en la cárcel, y que detenta, entonces, una relación directa con lo político–, Carpentier explicó su decisión de no reeditar el texto mediante su asociación con obras contemporáneas (de Gallegos, Rivera, Güiraldes, Quiroga), sobre las que emite un categórico juicio de desprecio, calificándolas de intento fallido por expresar la autenticidad latinoamericana. Esta reacción inmediata parece encontrar su fundamento en su contacto con los movimientos de vanguardia en el París de los años treinta, y puede entonces entenderse en el marco de las reacciones contra el realismo. Según su apreciación, *Ecue-Yamba-O* actualiza una búsqueda de lo particular; más allá de esta buena intención, sin embargo, los escritores latinoamericanos deben trabajar para expresar el carácter universal de la “realidad” del continente (“Problemática...”). Pero también se plantea la desconfianza en la naturaleza exógena del lenguaje usado en estos textos, que recurren al uso de términos locales como modo de afirmar la naturalización de las formas dialectales, solo para finalmente enfatizar su carácter extraño mediante su marcación tipográfica o su agrupamiento en un glosario al final del libro. Carlos Alonso se refiere a este proceso, y de hecho a todo esfuerzo por articular un discurso de lo autóctono como el “exotismo de lo autóctono”:

one could propose that the text of cultural affirmation intends to call attention to the existence of a fissure, a concrete or threatened separation from that culture's essence that it construes as a crisis. But given the cultural eccentricity that has been established as constitutive of this discursive mode it could be argued that the autochthonous text purports to arise in response to a perceived fall from cultural grace, *when in fact it is itself constituted by the crisis that it designates*. In other words, the crisis, the separation that the autochthonous pretends to elucidate has already been internalized by it as a condition for its own articulation. (7)

Alonso apunta también la emergencia simultánea de un discurso crítico: “the *novela de la tierra* purports to write a literary text that incorporates the autochthonous essence, but it also writes alongside it a parallel critical discourse that comments on the legitimacy and validity of the formulation of autochthony that it advances” (66). La ausencia de este discurso crítico podría ser la diferencia más notoria entre la novela de Carpentier y el género, tanto como la condición que permite una refutación tan clara de su propia escritura.

Ahora, mientras Carpentier toma nota de la inconsistencia política del proyecto de la novela de la tierra y rechaza sus modos (fundamentalmente su retórica), continúa llevando adelante, aun así, sus propósitos: su influyente propuesta sobre lo real maravilloso de 1949 también descansa en la idea de una esencia de América Latina. El espacio es claramente el elemento clave de la teoría presentada en el prefacio a *El reino de este mundo*, al dar cuenta de la diferencia entre la artificialidad del surrealismo

europeo y la necesidad y naturalidad de las expresiones latinoamericanas de lo maravilloso, que se consiguen de un contacto desprejuiciado con el ambiente y el empleo de métodos realistas. El modelo retórico para la textualización de este proceso debe ser, ineludiblemente, el barroco, que emerge de la tensión a la que es sometido el lenguaje cuando se lo usa para nombrar, por primera vez, una realidad nueva, desconocida. Así, la operación “liberadora” de Carpentier tiene de hecho efectos contradictorios: por un lado, en vez de instalar, como parece anunciar, un modo de producción cultural latinoamericana radicalmente diferente, se apropia y normaliza el que había llegado a ser dominante en la cultura metropolitana (la vanguardia) y legitima como el estilo genuinamente latinoamericano el aparato retórico que ostenta las marcas de la violencia conquistadora y la alineación cultural; pero, por otro lado, el uso carpenteriano de estas “invenciones” metropolitanas –un uso también inscripto en la línea de la novedad de la combinación– escenifica su dramática apropiación en la imposición de una explicación que no descansa sobre la causalidad histórica (no intenta inscribir esta nueva poética de la narrativa latinoamericana en la historia literaria) sino sobre el planteo de la situación arquetípica, abarcadora, de producción cultural en América Latina (intenta más bien una definición teórica de la escritura narrativa en el continente).

El carácter combinatorio de América Latina prevalecería finalmente en las formulaciones de Carpentier: su ulterior definición de la especificidad de la novela latinoamericana (que solapada pero categóricamente dejó atrás lo real maravilloso) se limitó a destacar la simultaneidad de una serie de características ordinarias

(melodrama, maniqueísmo, compromiso político), cuya originalidad no reside más que en su concurrencia en la hibridez postmoderna de América Latina –ambos términos ausentes en la reflexión de Carpentier.

Los esfuerzos de Carpentier por comprender la relación entre espacio (siempre concebido como un espacio “otro”) y cultura (siempre identificada con su propia actualización de las formas metropolitanas) vive una evolución que comienza con la afirmación del poder legitimador de las formaciones culturales sobre la materialidad de un espacio virgen que espera ser incorporado al imaginario cultural, pasa por el reconocimiento de la alteridad espacial como la condición de posibilidad para la realización de una cultura genuina, y llega, finalmente, a la postulación de la mutua determinación entre espacio (redefinido como una posición de confluencia) y la afirmación propositiva de lo cultural como la culminación exitosa de un proceso de transferencia.

La consagración de la primavera (1978) es el texto que mejor representa la nueva poética de la novela de Carpentier según la expresa en su conferencia “La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo” (1979), y es asimismo un texto problemático en términos tanto *espaciales* como *políticos*. La novela es el resultado de un proceso genético intrincado, de más de quince años, cuya descripción permite trazar el itinerario político de Carpentier en tiempos de la revolución cubana. *La consagración de la primavera* es, de hecho, una obra que se hace cargo de un tema prescripto: se esperaba que Alejo Carpentier se incorporara a la emergente narrativa de la revolución cubana, que él mismo, como funcionario del gobierno revolucionario, estaba celebrando y

auspiciando oficialmente. El propio autor había apoyado esta suposición con repetidos anuncios y comentarios sobre una “novela política” en proceso, en la que se ocuparía de la “épica” de la historia cubana reciente. Aun cuando Carpentier estuvo siempre vinculado oficialmente al gobierno de Castro, su situación había indudablemente cambiado entre comienzos de los sesenta, cuando empezó a mencionar este proyecto en curso, y 1978, cuando la novela apareció por fin en la ciudad de México. Después de que fuera “expulsado como director de la editorial oficial cubana que había manejado desde su creación en 1961 como el principal ente de impresión de Castro” (Schanzer, mi traducción), fue designado en funciones diplomáticas en París. El énfasis puesto en la negación de todo desacuerdo con la revolución parece más bien confirmar los rumores acerca de serias desavenencias:

Estoy satisfecho con mi actual función diplomática, por cuanto se trata de una actividad debida a la Revolución Cubana. Con ella reitero mi compromiso con la Revolución Cubana. He abrazado esa causa desde los primeros meses del año 1959 y hoy, por un tiempo determinado, me hallo en París, desempeñando un cargo que me ha sido confiado por la Revolución Cubana. Cuando esa Revolución quiera designarnos para otro cargo, en Cuba o fuera de ella, estaré dispuesto a desempeñarlo con el mismo interés. (*Entrevistas* 169)

Así es como *La consagración de la primavera* –junto con toda la producción carpenteriana de la década de los setenta– pasó a ser un texto *extraterritorial*, pero ¿podría ser calificado también de texto exiliar?

Hay tres preguntas que orientan nuestro acercamiento a esta novela. Si bien no pueden ser resueltas de un modo categórico o sistemático, imponen sobre la lectura ciertas perspectivas que colaboran con los objetivos generales del trabajo. Primero, en una coyuntura en que el exilio político se ha constituido en una fuerza definitoria del campo intelectual latinoamericano (los años setenta), ¿cómo evidencia –y eventualmente resuelve– *La consagración de la primavera*, un texto producido fuera de su ámbito geográfico natural pero al margen de un contexto de recepción que le asigne valores de oposición política, el conflicto entre extraterritorialidad y exilio? Segundo, ¿qué posición ocupa este texto, que tematiza la ideología del internacionalismo socialista e impone por lo tanto una reflexión en torno a la interacción de las voluntades de determinación nacional y una fuerza supranacional, utópica, respecto del asunto de la transferencia de modelos estéticos y teóricos que caracteriza los procesos culturales latinoamericanos? Finalmente, ¿cuál es la articulación de base del exilio y la revolución cubana; o, cómo logra la revolución cubana articular un esquema estricto en que lo oposicional se identifica con lo exiliar y lo exiliar con lo oposicional?

En una triangulación del espacio en que distinguiéramos entre un espacio geográfico, un espacio ideológico y un espacio cultural, el exilio –construido y reconstruido de modo diferente por cada tradición– cabría en la última categoría: podríamos hablar del exilio como el espacio cultural que resulta de una particular puesta en relación entre el

espacio geográfico y el espacio ideológico, como una construcción cultural que explica en términos ideológicos -y a veces fundamentalmente políticos- una situación de localización. En tanto signo para la articulación de estos dos estamentos, al exilio le es esencial también una dimensión temporal, que pueda dar cuenta de la circunstancia de un desplazamiento, la puesta en relación de dos localizaciones en un devenir histórico. Así, el exilio solo se constituye cabalmente como narración, como una forma del relato, como una organización particular de la experiencia del espacio y la política. En el marco de un presente coyuntural, de un contexto de enunciación, este relato funciona como la herramienta con que identificar una fuerza adversa que se impone sobre un deseo (el de una localización geográfica particular, entendida las más de las veces en términos nacionales, patrióticos) y supone entonces el reconocimiento de una derrota, la señalación de un sujeto vencido. En el conflicto de la construcción de lo nacional en términos de "lealtad" y de agencia política como modo de la articulación colectiva, el espacio del exilio resulta al menos temporariamente validatorio.

Así da ocasión a su funcionalización instrumental, como ya se pudo describir en el caso de Cortázar. Alejo Carpentier recurrió al espacio cultural del exilio entre los años veinte y los años cincuenta, y con el relato del exilio validó su repetida ausencia de Cuba hasta su regreso con la revolución. Si la explicación exiliar de una ausencia implica la asignación de una posición política al sujeto, cabe preguntarse: la explicación no exiliar de una ausencia, en cambio, ¿supone la negación de una posición política?, ¿sugiere la construcción de una posición apolítica?, ¿o más bien nos pone ante la desvinculación del sujeto de una determinada filiación política? No es que el exilio sea -

de más está decirlo- el único modo, ni siquiera el modo privilegiado, para explicar una ausencia física de la nación, pero en el caso de Carpentier, respecto de quien puede describirse una tradición de posicionamiento en el espacio exiliar, resulta pertinente atender a su elusión en la presentación de su exclusión final de la isla, entre 1966 y su muerte, porque se vuelve, por omisión, un punto estructurante.

El valor instrumental del exilio, como imagen pública precedida por sus connotaciones culturales que puede utilizarse para explicar un complejo de situaciones, revela la preeminencia de una voluntad de alineamiento de fuerzas políticas por sobre la asignación de sentido histórico a un texto. En un Estado que define su política cultural por su intransigencia (tal como Fidel Castro lo establece en 1961 en sus "Palabras a los intelectuales") es llamativo que las instancias oficiales de lectura no activen el posible contenido contrarrevolucionario de algunas construcciones textuales carpenterianas, que son así subsumidas en una afirmación englobante. No es que estemos frente a un mecanismo caprichoso de construcción de sentido por parte de la oficialidad en la producción cultural cubana posrevolucionaria, sino que el asunto más bien revela el carácter combinatorio que un sintagma debe ofrecer con una articulación política concreta para que sea entendido de uno u otro lado de ese dogmatismo intransigente. Es decir, como si, efectivamente, todo estuviera permitido dentro de la revolución en tanto *no establezca públicamente una voluntad contrarrevolucionaria*. Así la situación de Carpentier en los setenta -agente oficial de la revolución; representante de sus valores y de su permanencia en París, frente por excelencia del mundo occidental y

aún capital natural de América Latina¹²; portavoz de la intelectualidad revolucionaria en ese ámbito; pero físicamente ausente de la revolución; llevando en París la vida de un exiliado, pero públicamente vinculado a Cuba, que visita cuando quiere- anticipa la situación de algunos exiliados cubanos de los años noventa.

Desde esta perspectiva puede interpretarse, por ejemplo, la ausencia de una lectura conflictiva de *El siglo de las luces*. Fechada entre 1956 y 1958 (tiempos prerrevolucionarios, o mejor dicho, tiempos de gestación revolucionaria en Cuba: 1956 es el año, precisamente, del desembarco del *Granma*), la novela no se publica hasta 1962. En torno a esta datación se genera una polémica de alcances ideológicos: Carpentier produjo este texto durante su “exilio” venezolano de catorce años, pero se publica en México después de la instauración del gobierno revolucionario y cuando su autor se encuentra nuevamente en Cuba. Se habla entonces de la posible modificación del texto después de 1959 para ampliar su referente con la inclusión de los primeros años de la revolución. Seymour Menton afirma por ejemplo, basándose en el voluntario emborronamiento de los parámetros históricos de la novela (confirmados en una declaración del mismo Carpentier): “[*El siglo de las luces*] raises some doubts about revolutionary idealism that could well be applied to the Cuban Revolution, regardless of the author’s intentions” (44). La perspectiva de la revolución sobre el asunto se puede resumir en las declaraciones de Roberto Fernández Retamar:

También a propósito de [*Nueva Revista Cubana*] quisiera decir algo tocante

¹² El concepto es de Gerald Martin.

a Alejo. Con destino a ella Alejo me dio el original de una novela inédita que traía de Caracas: *El siglo de las luces*. Fue en dos números de la *Nueva Revista Cubana* donde aparecieron por primera vez, en 1959, páginas de dicha novela. Como me fue dable leerla en manuscrito, me consta que, al margen de retoques menores a los que tan dado era Alejo en su obra narrativa, no hubo en ella cuando se publicó completa tres años después ninguna modificación esencial. La especie de que Alejo le había añadido el capítulo último con vistas a congraciarse con la Revolución, no pasa de ser otra calumnia... (10)

La novela, que trata de la instauración en el Caribe de los ideales y sistemas surgidos de la revolución francesa, se ofrece como un gran análisis del discurso de lo utópico. El tríptico de personajes protagónicos (Esteban, Sofía, Víctor) responde no solo en su representatividad dentro del texto, sino también en la ordenación de sus respectivas trayectorias en la historia, a la típica estructuración dialéctica de las novelas de Carpentier. Así se representa la temática revolucionaria tanto en el fervor inicial como en el estadio de su desrealización, en la formalización extrema de la decepción. El capítulo más directamente alusivo al carácter cíclico de las utopías fracasadas es el XXXIV, en que Esteban recorre la historia de los intentos utópicos malogrados en territorio de América Latina: la migración de los caribes hacia el norte, interrumpida por los eventos de 1492; los esfuerzos de creación de un Nuevo Mundo durante la conquista y colonización; finalmente, su propio presente revolucionario de fines del siglo XVIII. A su regreso a Cuba Esteban formula su escepticismo:

Esta vez la revolución ha fracasado. Acaso la próxima sea la buena. Pero, para agarrarme cuando estalle, tendrán que buscarme con linternas a mediodía. Cuidémonos de las palabras hermosas; de los Mundos Mejores creados por las palabras. Nuestra época sucumbe por un exceso de palabras. No hay más Tierra Prometida que la que el hombre puede encontrar en sí mismo. (253)

La decepción de Esteban (que no le ha impedido, por otro lado, un último gesto de esperanza: igualmente arroja a los esclavos de Suriname las traducciones del decreto de Pluvioso del año II, que declara su liberación) contrasta con el pragmatismo cínico de Víctor y el idealismo a ultranza de Sofía. Victor Hughes, corrompido por el contacto estrecho con el poder que le ha sido asignado como funcionario de la revolución en el Caribe, ha alcanzado un extraño estado de distanciamiento de sus convicciones iniciales. Increpado por Esteban, ofrece en una ocasión una respuesta reveladora de su nuevo estatus ideológico:

«[Si creo en Dios o no] es una cuestión meramente personal que en nada alteraría mi obediencia revolucionaria.» [...] «Para ti la Revolución es infalible.» «La Revolución [...] ha dado un objeto a mi existencia. Se me ha asignado un papel en el gran quehacer de la época. Trataré de mostrar, en él, mi máxima estatura. » (141)

Sofía, por su parte, es el personaje en que Carpentier cifra la que declara como su propia visión de la historia en *El siglo de las luces*: “¿El principio que sustenta la novela? Puede resumirse en esta frase: los hombres pueden flaquear, pero las ideas siguen su

camino y encuentran al fin su aplicación” (Leante 17). Así Sofía funciona en el texto como el lugar de la confianza en los ideales revolucionarios más allá de su contacto con la realidad de las defectuosas políticas de gobierno (su experiencia con su antiguo amante Víctor Hughes en Cayena, donde éste cumple funciones oficiales): aunque desconfíe de la aplicación, de la praxis de la revolución, su desencanto no es conceptual. El célebre cierre de la novela (¿el que Fernández Retamar señala como a propósito para congraciarse con la revolución?) la muestra junto a Esteban en un gesto de nueva confianza. La narración los encuentra en España cuando estallan los levantamientos populares de resistencia a la invasión napoleónica, a los que se suman en una acción suicida:

Fue ese el momento en que Sofía se desprendió de la ventana: «¡Vamos allá!», gritó, arrancando sables y puñales de la panoplia. Esteban trató de detenerla: «No seas idiota: están ametrallando. No vas a hacer nada con esos hierros viejos» «¡Quédate si quieres! ¡Yo voy!» «¿Y vas a pelear por quién?» «¡Por los que se echaron a la calle! – gritó Sofía –. ¡Hay que hacer algo!» «¿Qué?» «¡Algo!» (339)

La asignación de sentido a *El siglo de las luces* acusa, entonces, una aguda dependencia de su particular situación de enunciación: dónde fue escrito y cuándo, cuándo fue modificado y dónde, en qué relación se encontraba su autor con la revolución cubana en ese momento, etc. El proceso, como se ve, consiste en la determinación de una serie de datos interdependientes: las circunstancias de producción del texto, la posición ideológica política de Carpentier, y el pronunciamiento de la novela sobre la historia.

Así, entenderlo como un texto exiliar en tiempos de la dictadura de Batista le confiere un determinado valor político que dispara una determinada lectura; entenderlo, en cambio, como un texto compuesto (terminado, modificado) en tiempos de la revolución, y en Cuba, impacta sobre su capacidad referencial de un modo decisivo. Si a primera vista esto pareciera un apunte sobre lo obvio (la autoridad del contexto sobre la escritura, aún de un texto de temática y “método” histórico como este) contrastar las instancias de recepción inmediata de *El siglo de las luces* con las de *La consagración de la primavera* desestabilizan toda posible obviedad de la observación. *El siglo de las luces* pudo ser leído, como lo fue, desde su cualidad de reflexión sobre un proceso revolucionario en ciernes en un tono apologético –y hasta profético–, pero también como cuestionamiento de ese proceso, de su validez, de su capacidad de superación de las circunstancias, como una apuesta a favor de la continuidad del esfuerzo por la utopía. Así, Fernández Retamar niega que el último capítulo haya sido agregado con la finalidad de congraciarse con el gobierno revolucionario, cuando también se lo podría leer como un agregado cuyo fin fuera criticarlo. Finalmente, el contenido ideológico de la novela pareciera prevalecer como prescripción a cualquier lectura.

Algo similar sucede a fines de los setenta con *La consagración de la primavera*: a la lectura de la novela se impone un texto ideal generado por la expectativa de su escritura y la figura pública de su autor, instancias determinadas en gran parte, además, por el modo en que el descentramiento geográfico de Carpentier había sido elaborado públicamente. *La consagración de la primavera* reconoce una génesis accidentada y

ciertamente larga¹³, que solo será necesario resumir aquí: desde su regreso a Cuba Carpentier anuncia la escritura de un texto sobre la revolución cubana¹⁴; entre 1964 y 1965 aparecen anticipos en revistas como *Casa de las Américas* (“El año 59”), *Bohemia* y *Primera Plana* (ambos titulados “Los convidados de plata”, pero no coincidentes), hasta que en 1972 aparece bajo ese mismo título, *Los convidados de plata*, un breve volumen en editorial Sandino, de Montevideo. Estos fragmentos y las varias referencias del autor en entrevistas y textos ocasionales dejan entender que desde principios de los sesenta se encuentra trabajando en un proyecto que pretende rescatar el *epos* del presente cubano en una “gran novela política” (*Entrevistas* 406). Inicialmente la anuncia como un texto que ficcionaliza el primer año de la revolución, con una estructura ajustadísima y límites bien precisos, titulado *El año 59: un relato sin personajes centrales, basado en el movimiento de masas, dividido en doce capítulos titulados como los meses del año* (121). Luego explica la modificación del proyecto:

... estaba escribiendo la novela que provisoriamente titulé *El año 59*. La proyecté unos meses después de que el Ejército Rebelde, dirigido por Fidel Castro, entró triunfalmente en La Habana. El año 1959 fue cardinal para nuestra historia. Pero el proceso revolucionario se desarrolla con tanta velocidad, que ahora incluso el año 1959 parece ser prehistoria. Cuántos acontecimientos importantísimos ocurrieron desde entonces...,

¹³ Me ocupé extensamente del asunto en “Marcas ideológico-políticas en *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier” (tesina de licenciatura, Universidad Nacional de Cuyo, 2000).

¹⁴ Así lo hace por ejemplo en *Sur* 293 (1965): 61-7; y en numerosas entrevistas entre las que destacamos: la ya citada con César Leante; con Elena Poniatowska para *Siempre!* (1965) (*Entrevistas* 114), con Mario Vargas Llosa para *Marcha* (1967) (*Entrevistas* 121), con el diario francés *Le Monde* (1967) (*Entrevistas* 146).

inclusive Playa Girón también es el día de ayer. La Revolución promueve cada vez temas nuevos, y, como es sabido, el proceso de escritura de una novela es bastante largo... He llegado a la convicción de que en la nueva novela ya no podré limitarme al primer año de la Cuba revolucionaria. Así nació el proyecto de *Los convidados de plata*; en esencia se trata de una nueva novela. (181)

Aunque en 1964 ya había anunciado una trilogía: “Actualmente estoy escribiendo una novela (bastante avanzada ya) que he titulado provisionalmente *El año 59*. Se desarrolla en La Habana y es la primera parte de una trilogía inspirada en la Revolución Cubana” (Leante 18). Hasta que toma forma el producto final:

Mi próxima novela *La consagración de la primavera* es de temática esencialmente revolucionaria, cerrándose sobre la gesta de Playa Girón... Llevaba esa obra en mente desde hacía varios años, pero la vastedad del tema, la necesidad de revisar toda una enorme documentación, me demoró en cuanto a su versión definitiva –aunque algunos fragmentos de ella fueron publicados ya en revistas y periódicos. En realidad, todo aquello que anuncié varias veces como una trilogía iniciada por un tomo titulado *El año 59*, pasó a *La consagración de la primavera*, donde en realidad hay tres novelas fundidas en una sola. (Entrevistas 253)

Así, *La consagración de la primavera* se presenta aun desde antes de su publicación como un texto ya leído: de carácter político, de tono épico, sobre el presente revolucionario

cubano, haciendo una valoración heroica de esos eventos. Sin embargo, el texto en sí parece compuesto casi contra esas premisas.

La reconstrucción del proceso genético del texto echa luz sobre los conflictos ideológicos que pueden haber determinado este cambio de rumbo y su dilatada elaboración. En primer lugar, el texto se propone novelar el proceso histórico de la revolución cubana. El proyecto nace centrado en su primer año, pero esa restricción temática parece excesiva y Carpentier manifiesta su decisión de extender temporalmente el relato. Ahora bien, significativamente, el texto no crece hacia el presente de enunciación, sino retrospectivamente, hacia las “causas” de la revolución, hacia su historia. En su forma final la novela comenzará con la guerra civil española y terminará con la batalla de Playa Girón (este punto de cierre es inamovible), pero se extenderá en el *flashback* de la protagonista hasta sus recuerdos de la revolución rusa. Es decir, *La consagración de la primavera*, consistentemente, evita narrar la revolución cubana; evita cumplir con lo anunciado. El cotejo de los rastros del proceso de escritura deja ver a las claras que detrás de esta decisión hay una conflictiva batalla por la elección del modo en que los eventos del presente tienen que ser representados, por la forma en que la revolución, convertida en ese momento ya en producto de exportación –de la que una novela de Carpentier sería indudablemente un vehículo privilegiado– debe ser mostrada al mundo y al futuro. O quizás solo por la forma que ese evento tiene que adoptar en la obra de un escritor que se dice parte de ese mismo proceso. Así, la disyuntiva es fundamentalmente de carácter ético, y puede ser ilustrada con uno de los puntos álgidos de la discusión en torno a la efectiva implementación de una

“revolución” en Cuba. Si el tema de la esclavitud había sido en *El siglo de las luces* uno de los ejes determinantes de la tensión que gobernaba la representación de los ideales de la revolución burguesa, en el proyecto de *La consagración de la primavera* el tema racial ocupa una posición semejante. Entre *Los convidados de plata* (1972) y *La consagración de la primavera* (1978) se registra la siguiente variante de un discurso sobre los progresos de los negros en la isla. Se lee en el primer texto:

Claro está que también se han abierto las playas al pueblo; que se anuncia el fin de la discriminación racial. Pero los negros [...] no han tomado la noticia con harto apresuramiento. Todavía se muestran tímidos ante la posibilidad de entrar en ciertos restaurantes. Muchos mozos de café los sirven con ostentoso desgano, una lentitud, unos modales de agarrate-este-tenedor-que-te-va-volando, que pronto acabarán con sus intentos de codearse con el blanco. Seguirán teniendo barberías de negros, sus cines de negros, sus parques municipales ocupados, de mucho antes, por derecho propio. (21-2)

Y en el segundo:

Observo, de pronto, que Camila lleva en la cabeza un pañuelo blanco a modo de turbante; también se ha puesto un vestido blanco, con medias blancas y zapatos blancos -lo cual es señal de promesa cumplida a la Virgen de las Mercedes, según los cánones de la Santería. -«¿Y eso?» - pregunto, con un gesto que abarca su atuendo. -«La Revolución no ha prohibido a nadie que crea en lo que le dé la gana, y menos ahora que

blancos y negros somos iguales, y que los negros pueden bañarse en playas de blancos, y que yo voy con mi novio a la del Yat-clú, y hasta merendamos en El Carmelo que era, antes, de la aristocracia»... Y al andar por mi ciudad, aquella tarde, me doy cuenta de la tremenda importancia de lo dicho por quien ahora me trata como un pariente o amigo [...] En los bares y restaurantes, donde los negros solo existían para limpiar los urinarios, o, disfrazados con exóticos uniformes y, a veces, con plumas en el colodrillo (como los del ex Havana-Hilton) para servir de porteros, se veían clientes negros, ahora, a menudo con sus mujeres e hijos, conviviendo muy naturalmente con el blanco. (Me contarían después cómo los inicios de esa adaptación habían sido lentos y cautelosos por parte del negro, aún temeroso de desaires y solapadas discriminaciones, de premeditadas lentitudes en el servicio, de brusquedades por parte de un camarero negado a «servir a un totí», acabando sin embargo por convencerse de que los «derechos del hombre» no le eran negados...) (527-8)

Las modificaciones técnicas realizadas sobre una misma serie de ideas revelan una diferencia de mirada, de posicionamiento ideológico sobre los eventos. Si bien ambos textos son narrados en primera persona, la perspectiva desde la que se reflexiona se mueve de la visión contemporánea de la permanencia discriminatoria en el primer texto al conocimiento por terceros en el segundo, donde además el juicio es lateralizado al convertirse en una construcción parentética; el primer texto resalta la ausencia de

cambio (sobre todo en lo actitudinal), mientras el segundo lo presenta a las claras, principalmente mediante la estrategia de dar la voz a los mismos implicados. La distancia temporal en la situación de enunciación ficcional entre los dos relatos (el primer narrador habla supuestamente durante los meses iniciales de la revolución; el segundo, en octubre del mismo año) no resulta suficiente para explicar el cambio; sí, por el contrario, la distancia temporal en las enunciaciones reales. Más allá de los detalles, es evidente que con las modificaciones el texto ganó principalmente en optimismo: el uso de los futuros en el primero (“acabarán”, “seguirán”), que confieren a la frase un carácter conclusivo y derrotista, contrasta con la situación superada que se presenta en el segundo. En general las modificaciones ilustran un progreso del texto hacia una representación más auspiciosa de la revolución, hacia una afirmación que podría más bien incluirse en la lista de sus grandes logros (que, por otro lado, aparece como tal en el texto: cf. el final del capítulo 39, 524-6). La versión final se inscribe decididamente en una retórica apologética, que apela entre otras cosas a una historización de las transformaciones, rehúye la representación de la revolución como un cambio explosivo e inmediato, pero se ocupa de disipar el tono derrotista que impregnaba al texto original. Al margen de los recursos técnicos que permiten, con su evidencia material, no solo desandar esas operaciones de reescritura, sino también recuperar las alternativas de elaboración de una lectura de la historia y atender al productivo diálogo que reside en el interior del texto, en su propia historia, y que no son, en definitiva, más que ingredientes que dan forma a la ficción, el saldo final de estas modificaciones es político, revela la voluntad de Carpentier de construir el texto en relación con dos retóricas

públicas que lo trascienden: al amparo de una y contra la otra. La clara localización, ya en ese momento, de estas posiciones (Cuba y Miami) pone a Carpentier en un lugar inusual, indescriptible desde el estatus fijo de esa polarización: por un lado, como la prefiguración de una posición independiente, desgajada de su vinculación exclusiva con uno de los polos (su esfuerzo tiende no solo a hacerse eco de la línea discursiva oficial, sino también a evitar la reproducción de la línea discursiva reaccionaria), por otro lado, como la textualización *a priori* del fracaso de esa búsqueda, en tanto el texto no puede aparecer funcionalmente sino de un lado u otro de la polaridad, solidario con una de esas posiciones. El genuino contenido asertivo del texto solo queda inscripto en su diacronía, en su modificación de la versión anterior, en la evidencia formal de sus esfuerzos por esquivar lo que la instancia oficial entiende como una retórica oposicional. De ahí que el texto solo fuera recibido en su momento –una recepción que ha determinado su suerte hasta hoy– en función de lo que ya se esperaba de él, y lo que había sido anunciado sobre él¹⁵. De ahí, también, su inocuidad.

Si una de las líneas de tensión de *La consagración de la primavera* resulta de su manipulación de los registros discursivos de construcción de la experiencia revolucionaria, esta tensión se verifica también entre la tematización de la historia de la revolución como sujeto en desarrollo mundial, y la tematización de la historia nacional de la revolución. El largo proceso de gestación de la novela revela que la intención inicial de relatar las alternativas históricas de la revolución cubana derivó en la

¹⁵ Aun quienes percibieron la distancia entre el texto prometido y el real lo hicieron en tono de torpe reproche: “*La consagración de la primavera* no es la novela épica de la Revolución Cubana, ya que no resalta ni la gesta de Sierra Maestra ni la lucha clandestina en La Habana” (Menton, Reseña 342)

narración del desenvolvimiento internacional de la gran promesa de la revolución¹⁶.

¹⁶ Ofrezco a continuación un breve resumen del argumento. Vera es hija de un comerciante textil de la ciudad de Bakú que se ve en la necesidad de dejar Rusia huyendo de los movimientos revolucionarios, después de pasar a Petrogrado. En Londres se radica su familia pero Vera sigue su éxodo hacia París, donde puede desarrollar con mayores posibilidades su carrera de bailarina, tan perjudicada por sus frecuentes traslados. Su formación en el seno de una familia burguesa, el papel determinante de las revoluciones en su vida y los recuerdos traumáticos que le dejan, crean en ella un pensamiento francamente contrario al ideal revolucionario, al que responsabiliza de sus numerosos “exilios”, y una actitud de aislamiento de la historia en el mundo puro e intemporal del arte.

Enrique, el protagonista masculino, es miembro de una rica familia cubana regida por una tía aristócrata vinculada a la dirigencia del machadato. En su contacto con el ambiente universitario local –del que decide ser parte voluntariamente, renunciando a estudios en Europa o Estados Unidos, comunes en su clase social– desarrolla un rechazo a la tiranía que domina la isla y una conciencia ideológica de izquierda. Así pone en peligro su vida y se ve obligado a exiliarse en México y finalmente en París, donde se vincula con los movimientos de vanguardia. Conoce allí también el amor en la figura de Ada, una judía alemana estudiante de música, a la que finalmente pierde en la Alemania nazi. Esta experiencia motiva su ingreso en las brigadas internacionales que toman parte de la facción republicana en la guerra civil española y el comienzo oficial de su formación revolucionaria, con la lectura de Marx.

En París, Vera conoce a Jean-Claude, un especialista en literatura española, que constituye en cierto modo su antítesis al definirse como un intelectual comprometido con su época, de tendencias de izquierda. Se establece entre ellos una relación amorosa que motiva luego el viaje de Vera a España con el que comienza la novela. Su amante es también brigadista y se recupera de heridas sufridas en el frente en el hospital de Benicassim. Allí se conocen Vera y Enrique después de asistir a una representación de *Mariana Pineda*.

Vera, Jean-Claude, Enrique y el también cubano Gaspar Blanco viven en Benicassim un paréntesis de la guerra en el que se respira el clima de la utopía internacionalista de la izquierda más bienintencionada: un concierto de Paul Robeson en el que *La Internacional* es cantada en varios idiomas, un día de playa con soldados y enfermeras de las procedencias más diversas, etc. En esa pequeña tregua encuentran ocasión de presentar sus posturas ante los hechos que les ha tocado vivir y se destaca por contraste la apatía de Vera contra el entusiasta compromiso de los combatientes.

Después de la curación de su amante, Vera regresa a París, a sus actividades habituales. Allí la sorprende la noticia de la muerte de Jean-Claude. Pasa un período difícil, de depresión y soledad, del que solo logra salir con la nueva relación amorosa que establece con Enrique cuando este la visita en París después del frustrante licenciamiento de las brigadas internacionales. Ante la amenazante situación europea en 1939, la pareja decide trasladarse a Cuba, donde se desarrolla el resto de la acción. Luego de contactarse y recontactarse con la isla, Vera y Enrique, respectivamente, comienzan una nueva vida. Ella deja su carrera “profesional” de bailarina para abrir una escuela de danza; Enrique retoma y concluye por su parte sus estudios de arquitectura. Desde Cuba son testigos de la segunda guerra mundial, pretexto para una continuación de las disputas ideológicas.

La pareja vive durante este período la frustración de sus carreras artísticas. Ambos se han entregado a una rutina poco estimulante y se sienten enajenados por su trabajo pseudoartístico, manejado más por leyes económicas que por placer y realización. Ambos buscan un cambio. Vera lo resuelve con su proyecto de montaje de *La consagración de la primavera* de Igor Stravinsky sobre una coreografía que aproveche los descubrimientos que acaba de hacer de las danzas folklóricas cubanas. Para eso monta una escuela paralela en otra zona de la ciudad, donde trabaja con negros y mulatos. Allí desarrolla su proyecto en forma completa. Enrique por su parte, sigue con su habitual trabajo de arquitecto, pero decide redimirse a través de un nuevo compromiso con las causas revolucionarias y colabora con los opositores clandestinos del régimen de Batista. Ambos personajes, a su vez, viven la particular

Así, el texto se ocupa de establecer la filiación entre el espíritu de los eventos del 59 en Cuba, por un lado, y la revolución rusa y la guerra civil española, por el otro. Se trata, evidentemente, de una toma de posición sobre el origen de la acción revolucionaria cubana, y sobre el derrotero que seguiría (mucho más claro a fines de los setenta que a principios de los sesenta, por supuesto), y así se puede entender como una opción por el modo en que narrar la experiencia nacional. En la misma línea de confrontación del texto con los anuncios iniciales, afirma una reseña del momento en una valoración en términos de género: “El aspecto épico de la novela es más internacional que nacional. [...] Los protagonistas son dos individuos y no una colectividad. [...] El tono de la novela tiende a ser más nostálgico que épico...” (Menton, Reseña 345). Ahora bien, el recurso a lo internacional como objeto de la representación puede ser también entendido como una estrategia para evitar la narración de la experiencia nacional. Las

experiencia de confrontarse con sus cambios y reencontrarse en respectivos viajes. Enrique va a New York en compañía de su prima Teresa, con quien inicia una relación amorosa. Vera vuelve a París para hacer los arreglos del estreno del ballet. Los dos viven su regreso a Cuba como un legítimo retorno al hogar.

Pero la situación política se complica. Enrique debe partir a Venezuela por su propia seguridad. La escuela de Vera, reducto subversivo, es salvajemente atacada por fuerzas de la dictadura. Varios de sus bailarines son asesinados. Se entera además de la larga infidelidad de su marido y decide muy asustada una nueva huida, la última, a Baracoa, un pueblo olvidado en el extremo oriental de la isla. Allí vive aislada, entregada a la reconstrucción de su pasado en unas notas, y se contacta con un médico que de a poco la forma en el pensamiento revolucionario. Juntos viven desde la distancia la lucha de Sierra Maestra y se manifiestan con euforia a favor de la revolución triunfante, gesto de la conversión final de Vera. Entre tanto Enrique, sin noticias ciertas de su mujer, a la que cree refugiada en México, vive poco más de un año en la ciudad de Caracas, que lo sorprende por su crecimiento desmedido y por su excesiva mercantilización. Asiste también a la distancia al triunfo revolucionario y finalmente, en octubre de 1959, decide su regreso a Cuba. Vuelve a su casa, vuelve a la mansión de su tía, vuelve a recorrer la ciudad. Su contacto con la nueva realidad del país le resulta sorprendente y estimulante, por lo que se pone al servicio del gobierno revolucionario, como profesional y como ex combatiente. La acción concluye en abril de 1961, en el hospital donde Enrique, reponiéndose de las heridas sufridas en la batalla de Playa Girón, recibe la visita de su esposa, que hace el anuncio de sus nuevos planes para la presentación del ballet.

interacciones entre la escritura de la historia cubana y la escritura de la historia revolucionaria del siglo XX permiten asimismo atender a la construcción de las relaciones entre política y espacio (nacional).

El trazado argumental básico de la novela se apoya, precisamente, en el análisis narrativo de la relación entre el sujeto y la historia: el texto se estructura una vez más en una progresión dialéctica entre instancias de compromiso y evasión, que culminan en Playa Girón, presentado como evento núcleo de la historia latinoamericana, y del siglo XX. Esta reflexión se concentra en el personaje protagónico femenino. El relato de las trayectorias de Vera y la revolución escenifica la propuesta textual en torno al asunto del compromiso del artista y su posicionamiento frente a la historia. La novela se abre con la visita de Vera al hospital de campaña de Benicassim, donde su novio francés, brigadista internacional en la guerra civil, se encuentra convaleciente. Allí, en los primeros capítulos, se presenta el ambiente que la novela propugna como paradigma de su propia construcción ideológica: la utopía del socialismo internacional, representada fundamentalmente a través de la solidaridad de las brigadas internacionales y con la interpretación, en varios idiomas, de *La Internacional*. Este clima de esperanza se recupera en la secuencia de cierre de la novela, con la nueva visita de Vera a un convaleciente de la lucha revolucionaria: esta vez su marido cubano, que ha recibido heridas en su participación en la batalla de Playa Girón. Entre un punto y otro el personaje ha logrado finalmente reunirse con la historia, de la que ha huido toda su vida: escapó de la revolución rusa, escapó de la segunda guerra, quiso escapar de la lucha contra Batista; la revolución cubana finalmente la alcanza aun en el reducto más

alejado de la isla y la pone frente a la necesaria asunción del compromiso con su tiempo.

El comportamiento de Vera es también sancionado en la lógica del relato con el fracaso de su realización como artista –el punto en juego es, finalmente, el compromiso del artista con las exigencias de su época–: el proyecto de montaje del ballet de Stravinsky guarda una relación muy significativa con el desempeño político del personaje: solo es realizable cuando Vera logra constituirse en artista comprometida con su tiempo. El fracaso primero aparece ligado a la “profanación” del sentido profundo de la obra de Stravinsky. En su inmenso afán por esquivar el dolor, el sufrimiento, Vera reinterpreta el final del argumento del ballet para convertirlo casi en una apología de la evasión, de la sobreestimación de los intereses individuales sobre los colectivos:

... no veía yo ese desenlace como un rito *sacrificial* sino como el ascendente rito *vernal*, propiciador de fecundidad que debió de ser en sus albores. Las tribus [...] no eran lo bastante numerosas como para permitirse el lujo de inmolar a una hermosa doncella, de vientre destinado a la proliferación de un linaje. Por lo tanto el holocausto [...] debía transformarse –a mi modo de ver– en un enorme *pas de deux* que fuese llevando una danza agónica hacia una Danza de la Vida... (312)

La historia se desenvuelve en el relato como el avance insoslayable de la revolución en un mundo visto a escala planetaria, considerado como una unidad –o, precisamente en vías de serlo por medio de la revolución. La historia nacional no es en este sentido atípica, ni encuentra su razón de ser en una lógica exclusivamente nacional, sino que adquiere sentido cabal solo en el contexto de una historia mundial, del esfuerzo

mundial de la humanidad en pos de la revolución. Esta tónica “hegeliana” domina el texto hasta convertirse en el rasgo singular de su representación histórica: por sobre el interés por la gesta revolucionaria nacional o regional¹⁷ prevalece la voluntad de trazar una historia más abarcadora, de referir el caso cubano en función de sinécdoque. En este sentido *La consagración de la primavera* vuelve a poner en escena –más allá de las energías carpenterianas puestas en el objetivo de definir una especificidad de la producción cultural latinoamericana– una mecánica de relocalización de ideologemas metropolitanos. Aún cuando una de las problemáticas puestas en tensión en el texto es la de la “adaptación” de esquemas y propuestas del acervo europeo a la peculiaridad de los circuitos americanos –el caso más claro es la puesta de la obra de Stravinsky en Cuba, que implica no solo la relectura de una adaptación metropolitana de un relato de la periferia cultural europea¹⁸, sino también la nueva puesta en funcionamiento del componente escandaloso del arte de vanguardia¹⁹– el texto no trabaja por la identificación de una política de la revolución propiamente cubana. Se preocupa, en cambio, por presentar la revolución en Cuba como el producto culminante de una línea

¹⁷ Cuyas historias, en un relato de vocación casi totalizadora, son notablemente desatendidas: en la gesta revolucionaria universal no figura, por ejemplo, el cercano caso de la revolución mexicana, ni hay menciones de la historia de la emancipación americana, ni siquiera cubana. Quizás el texto quiera proyectarse en función complementaria respecto de los esfuerzos anteriores por atender a las historias revolucionarias americanas: *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces*, hasta la menos referencial revuelta en *Los pasos perdidos*. La ausencia es, de todos modos, muy elocuente.

¹⁸ El ballet de Stravinsky, subtítulo “Escenas de la Rusia pagana”, reconoce como base narrativa una epopeya rusa primitiva, que es referida al comienzo del texto de Carpentier (12).

¹⁹ *Le sacré du printemps*, ballet compuesto por Igor Stravinsky en colaboración con el pintor ruso Nicolás Roerich, fue escandalosamente estrenado en París el 29 de mayo de 1913 con coreografía de Vaslav Nijinsky por la compañía de Sergey Diaghilev. Tanto la música como su interpretación corporal fueron sonoramente rechazadas por el público asistente al Théâtre des Champs-Élysées en el estreno y en torno a *La consagración de la primavera* se constituyó una suerte de “batalla de Hernani”, en la que se opusieron rechazos y apologías extremos.

histórica universal, una operación que repite de algún modo sus lecturas de lo nacional en el ámbito de la música (*La música en Cuba*) o –ya lo hemos dicho– la literatura (el prólogo a *El reino de este mundo*).

Porque *La consagración de la primavera* se propone como un texto pre-escrito y pre-leído, su capacidad de impactar sobre el campo cultural se disuelve en una suerte de cualidad ahistórica. El espacio ideológico de enunciación desde el que se proyecta el texto se pretende no conflictivo. De hecho, resulta no conflictivo sobre la base de esa pretensión. El lazo oficial entre Carpentier y la revolución es el modo en que se resuelve el binarismo absoluto que domina cualquier comprensión de la situación cubana después de 1959. Así es que el espacio geográfico de enunciación, aunque coincidente con el espacio geográfico del exilio, no requiere de una justificación. Carpentier no califica entonces de exilio su posicionamiento en el afuera de la revolución, y recurre en cambio a una construcción histórica de la extraterritorialidad como situación normalizada, como un espacio cultural inscripto al margen de la dialéctica coyuntural entre política y localización. Nuevamente la inocuidad del texto, la neutralización de su posible carácter subversivo y de su posible carácter panfletario descansa en gran parte en el efecto de neutralización de su carácter exiliar. En definitiva *La consagración de la primavera* logra la creación de ese buscado tercer espacio desde donde rebalancear la polarización cubana, pero lo logra a costa de toda capacidad de enunciación y agencia de ese nuevo espacio.

Así el éxito del manejo oficial de esta asociación entre una posición ideológica y una posición geográfica no descansa realmente en la vinculación excluyente entre un

espacio y una visión política –en sus formulaciones características: compañeros vs. gusanos, cómplices o prisioneros vs. exiliados–, sino en la anulación de toda posibilidad por fuera de esa oposición. La premisa castrista de las palabras a los intelectuales no representa, finalmente, solo la afirmación de la propia intransigencia, sino también la mecánica que ha dominado los intentos por vencerla.

- - -

Si *Rayuela* y *La consagración de la primavera* reafirman de un modo la función constitutiva del enclave extraterritorial en la escritura de lo latinoamericano, de otro modo, a la vez consecuente con esta lógica y contrario a ella, también redefinen esa función, alteran el lugar que París ocupa en el mapa de América Latina, y lo hacen de un modo muy peculiar: primero, negando el verdadero rasgo de extraterritorialidad de un espacio que es definido como el centro del campo cultural en que estos textos son producidos: escribir en París es hacerlo “del lado de allá”, escribir en París no es hacerlo desde el exilio cubano; segundo, convirtiendo a París en el espacio latinoamericano absoluto: escribir en París es la única posibilidad de hacerlo *en* América Latina. Como casos particulares, estas dos novelas expresan en términos territoriales lo que el *boom* se propuso como programa cultural: el modo legítimo de escribir la novela latinoamericana es el de la gran tradición de la novela occidental, y ese es ahora un modo latinoamericano de escribirla; el lugar legítimo para hacerlo es occidente, París,

ese espacio es ahora América Latina, ese espacio es ahora el único espacio latinoamericano, según el nuevo paradigma.

Este desplazamiento del mapa regional que se ubica rodeando un nuevo centro, un nuevo centro que antes quedaba por definición fuera del mapa, se acompaña a su vez de un movimiento simétrico pero sincronizado de Julio Cortázar y Alejo Carpentier, en los setenta –cuando son ya la vieja guardia renovadora, la renovación institucionalizada, anquilosada–, hacia una nueva posición respecto del exilio, espacio cultural, como modo de definir la relación entre su voluntad política (e incidentalmente su concepto de política) y su voluntad de ocupación del espacio. Así, en el cruce entre sus respectivos itinerarios hacia un mismo lugar político (la izquierda, como cierta noción desfigurada y anodina, impregnada de una suerte de humanismo) se encuentra una formalización del “exilio” que queremos rescatar como trasfondo para las repostulaciones que pueden verificarse no solo después, sino también en forma contemporánea.

Ambos escritores reescriben su relación con la política (en la forma casi excluyente de su relación con la revolución cubana) por la vía del exilio. Si Cortázar pone al exilio como el modo de hacer pública su conversión política, un proceso que, según el mismo escritor explica, encuentra su raíz más profunda en el hecho de su expatriación, Carpentier recorre el camino inverso, desde el exilio hacia una pura ausencia territorial, desligada de valor político. En definitiva, dos movimientos que buscan impugnar el enunciado de Liliana Heker en su disputa con Cortázar: “el exilio es una fatalidad”, diseñando un concepto de lo exiliar como espacio al que se accede y

al que se renuncia en un acto de soberanía sobre la historia, que es así incorporada a la serie de textos que pueden ser producidos con la internalización de un paradigma moderno de la producción.

3.0 INTERMEDIO: LA “ALEGORÍA NACIONAL” Y LA LITERATURA ENTRE DOS MUNDOS

Exile serves narrative [...] as a figure for allegory itself. Because of the doubleness implicit in exilic positioning, the record of exile in narrative is an alien voicing, which is what the word allegory means (al, “other”; goria, “voicing”).

Michael Seidel
Exile and the Narrative Imagination, 13-4

Esta cita del texto de Michael Seidel sobre los grandes textos del “exilio” modernista en lengua inglesa sugiere una tentadora analogía entre *exilio* y *alegoría*: la narración del exilio es “otro discurso”, como la alegoría es, etimológicamente, “otro pronunciamiento público” (la raíz griega referida por Seidel es la misma que se encuentra, por ejemplo, en la palabra “ágora”). La analogía es particularmente pertinente en los textos que abordamos aquí (y quizás no tanto en los que Seidel aborda en su estudio), ya que, por un lado, se trata de relatos que se proyectan en forma expresa como textos políticos, como pronunciamientos públicos, y por otro lado, de enunciados que se identifican por lo general con una posición política alternativa, otra. Pero es también sugerente en función de la propuesta de Fredric Jameson sobre los textos narrativos (y los productos culturales en general) del tercer mundo: a saber, que adoptan siempre una articulación

alegórica. Dos sistemas de categorización de un producto cultural como alegórico coinciden respecto de un *corpus* particular: el de la narrativa exiliar latinoamericana. Estos textos son alegóricos porque son textos exiliares, y son alegóricos porque son textos del tercer mundo.

Ahora bien, su carácter exiliar, ¿no supone en muchos casos una puesta en crisis de su filiación con el tercer mundo? Seidel también define al exiliado como “alguien que habita un lugar y recuerda o proyecta la realidad de otro lugar” (ix). Así, si el exiliado habita el primer mundo (aunque no sea siempre ese el caso) y proyecta la realidad del tercero, ¿a qué sistema, a qué mundo, responde su escritura?

Queremos desarrollar ahora una lectura del controvertido artículo de Fredric Jameson “Third-World Literature in the Era of Multinacional Capitalism” (1986)²⁰ para plantear ciertos lineamientos que seguiremos a lo largo de los capítulos por venir. Presentamos sucintamente el contenido del artículo y revisamos los puntos que generaran oportunamente más polémica. Esbozamos luego nuestras propias diferencias respecto del texto y de sus críticas. En el camino, esperamos se haga evidente nuestra apreciación acerca de la pertinencia de la propuesta de Jameson a la hora de abordar el *corpus* narrativo que nos ocupa.

El artículo se define como el intento hacia una “teoría de la estética cognitiva de la literatura del tercer mundo” (88, n.26) en función de complementar la descripción del autor de la “lógica del imperialismo cultural del primer mundo”: encierra así una

²⁰ No tenemos noticias de que exista una traducción al español del texto de Jameson.

teorización que se corresponde con sus intervenciones sobre el concepto de postmodernismo, e incidentalmente se inscribe en el esfuerzo por determinar las limitaciones de la idea de lo postmoderno y definir por tanto su contraparte: lo postcolonial. De propósito tan ambicioso solo puede emerger una propuesta totalizante: toda la producción cultural del tercer mundo responde a la forma de lo que Jameson denomina “alegoría nacional”. Esta es su formulación, frecuentemente citada:

Quiero proponer que todos los textos del tercer mundo son, por necesidad, alegóricos, y lo son de un modo muy específico: han de leerse como lo que denominaré *alegorías nacionales*, aun cuando, o quizás debería decir en particular cuando, sus formas derivan predominantemente de maquinarias occidentales de representación, como la novela. (69)

En la base de esta generalización excesiva se encuentra una distinción clara entre las mecánicas culturales del primero y tercer mundo en términos de la separación entre lo público y lo privado: mientras la modernidad del primer mundo descansa sobre la escisión de las esferas de lo libidinal y lo político, la relación que se establece entre ambas en el tercer mundo es a tal punto diferente que “la narración del destino privado individual es siempre una alegoría de la situación de pugna de la cultura y sociedad pública del tercer mundo”.

Jameson se aboca en el resto del texto a hacer operativa esta hipótesis (o a demostrarla) sobre ejemplos de la literatura china y senegalesa, e introduce en el proceso algunas notas sobre su formulación primera, de las que quiero por ahora rescatar dos, de un modo meramente enunciativo. En primer lugar, la alegoría nacional

no sería una forma exclusiva del tercer mundo, sino su forma excluyente: toda la producción del tercer mundo es alegoría nacional. Las hay también en el primer mundo, solo que son “*inconscientes*, y por lo tanto deben ser descifradas mediante mecanismos interpretativos que necesariamente conllevan toda una crítica social e histórica de nuestra situación actual en el primer mundo” (79, énfasis original). Frente a esto, “las alegorías nacionales del tercer mundo son concientes y manifiestas: implican una relación radicalmente diferente y objetiva entre la política y las dinámicas libidinales” (80). En segundo lugar, en su acercamiento a los textos concretos, Jameson advierte la proliferación de significantes alegóricos de la nación: tanto el protagonista del relato que analiza como sus antagonistas son alegóricamente la nación (74).

La propuesta de Jameson se asienta sobre una doble limitación: a nivel de producción y a nivel de recepción. Su modo de presentación del tercer mundo define una serie de circunstancias condicionantes de la escritura (la articulación de lo público y lo privado promueve la producción de textos que representan siempre la situación nacional), que resultan a su vez determinantes de la lectura (los textos producidos en tal ambiente deben ser decodificados en función de él). El hecho de entender la literatura del tercer mundo como una forma no canónica –uno de los sitios a los que apuntaría luego la crítica de Aijaz Ahmad, a la que me refiero en seguida– no es otra cosa que el rescate de una diferencia como modo de aproximación a estos textos. Ahora bien, el propio texto advierte, a partir de la evidencia de las contribuciones de Edward Said, respecto de los peligros de cualquier acercamiento a la diferencia:

...entiendo claramente que *cualquier* articulación de una diferencia radical [...] es susceptible de apropiación mediante la estrategia de otredad que Edward Said, en el contexto del Medio Oriente, llamó “orientalismo”. No importa mucho que la otredad radical de la cultura en cuestión sea apreciada o valorada positivamente, como en las páginas precedentes: la operación esencial es la de la diferenciación, y una vez lograda, toma lugar el mecanismo que denuncia Said. (77)

En este sentido podemos pensar entonces en el efecto “colonizante” de la intervención de Jameson: el mero lugar de elocución de un modelo comprensivo del funcionamiento cultural del tercer mundo parecería invalidar de antemano su proyecto, excepto si su propia lógica alterara conciente y voluntariamente el signo de esta “operación esencial”.

Así lo indica el texto:

Por otro lado, no veo cómo un intelectual del primer mundo puede evitar esta operación sin recaer en cierto universalismo general, liberal y humanista: me parece que una de nuestras tareas políticas básicas reside precisamente en el esfuerzo incesante de recordarle al público estadounidense la diferencia radical de otras situaciones nacionales.

Si bien su práctica se asume abiertamente como inscrita en las dinámicas de apropiación de la diferencia desde la posición hegemónica metropolitana, también la convierte en una forma de intervención “política”, con lo que pretende desactivar -y hasta revertir- su lógica colonizante. Quizás sea esta característica “transistémica” del

acercamiento de Jameson –sobre la que vuelvo más adelante– la clave para desentrañar esta situación casi paradójica.

Como es sabido, el texto se convirtió, sobre todo después de la difundida lectura crítica de Aijaz Ahmad, en una suerte de contramodelo: “Para muchos críticos el ensayo de Jameson representa un ejemplo de lo que *no* debe hacerse al estudiar la literatura del tercer mundo desde la perspectiva de la academia del primer mundo” (Szeman 803). Desde un proclamado dogmatismo marxista, la lectura de Ahmad apunta principalmente contra la reificación del “tercer mundo” en un concepto limitado y perniciosamente unificador, que hace caso omiso de la aclaración originaria de Jameson:

Acepto los fundamentos de las críticas a esta expresión [tercer mundo], particularmente aquellos que acentúan el modo en que oblitera diferencias profundas entre un amplio rango de situaciones y países no occidentales [...] No veo, sin embargo, otra expresión que articule, como lo hace esta, los desfasajes fundamentales entre el primer mundo capitalista, el bloque socialista del segundo mundo y un rango de otros países que han sufrido la experiencia del colonialismo y el imperialismo. (67)

Se trata a todas luces de una opción de trabajo, de una definición operativa, de una generalización sobre la que se advierte desde el principio a fin de no obstaculizar el desarrollo de un argumento que en definitiva no se construye tanto, como ya dijimos, sobre el borramiento de las diferencias entre las diversas situaciones del tercer mundo, sino sobre el énfasis en sus diferencias con el primero. En la visión de Ahmad, sin embargo: “...uno podría comenzar con una premisa radicalmente diferente, a saber: la

proposición de que no vivimos en tres mundos sino en uno; que este mundo incluye la experiencia del colonialismo y el imperialismo en ambos lados de la división global de Jameson...” (9) y que capitalismo y socialismo no se encuentran limitados geográficamente; premisa que sumiría el emprendimiento de Jameson –la formulación de una “teoría de la estética cognitiva de la literatura del tercer mundo”– desde el vamos, en la imposibilidad.

De hecho, la resistencia de Ahmad se centra en la forma que cobra el mapa del presente para Jameson, la idea de que el mundo puede ser descrito satisfactoriamente a través de la oposición entre primero y tercer mundo, y respectivas fórmulas culturales: (post)modernismo y alegoría nacional. Lo que ulteriormente no llega más allá de la refutación de la idea misma de tercer mundo, y literatura del tercer mundo. Cabe preguntarse: si la proposición de Jameson hubiera sido más flexible en su localización de las situaciones que provocan la producción de alegorías nacionales, si no hubiera partido de la teoría de los tres mundos, o si hubiera identificado sus conceptos de primero y tercer mundos no con bloques a nivel planetario sino con estratos transversales en la estructura social, ¿habría generado, en la misma escala en que las generó tal como se presentan estos puntos en el texto, reacciones contra la generalización implicada por la limitación a un *único* modo de producción textual? O sea, si el tercer mundo hubiera sido mejor definido, mejor localizado por Jameson, ¿habría resultado conflictivo que restringiera su capacidad de producción simbólica a un único modelo, el de la alegoría? A pesar de que el punto de la alegoría constituye en última instancia el núcleo básico de lo que podría criticarse como colonizante en la

lectura de Jameson, es el abordado con menos énfasis, por ejemplo, por el cuestionamiento de Ahmad. Su comentario más categórico apunta al carácter prescriptivo que puede asociarse a su formulación teórica:

Jameson habla tan a menudo de “*todos*” los textos del tercer mundo, insiste tanto en una única forma de narratividad para la literatura del tercer mundo, que no tomarlo literalmente es violar los términos mismos de su discurso. Aun así, uno conoce tantos textos de su parte del mundo que no se ajustan a la descripción de “alegoría nacional” que se pregunta por qué insiste tanto Jameson en la categoría “*todos*”. Sin ella, por supuesto, no puede producir *una* teoría de la literatura del tercer mundo. Pero, ¿se da también que quiere decir lo contrario de lo que efectivamente dice: no que “todos los textos del tercer mundo deben ser leídos... como alegorías nacionales” sino que *solo* aquellos textos que nos ofrecen alegorías nacionales pueden ser admitidos como auténticos textos de la literatura del tercer mundo, mientras los demás son excluidos por definición? Por tanto, uno no sabe si se enfrenta a una falacia (“todos los textos del tercer mundo” son esto o lo otro) o con la ley del padre (debes escribir *esto* si quieres ser admitido en mi teoría). (12)

Ahmad cuestiona la restricción del paradigma narrativo del tercer mundo a una única posibilidad, pero no el carácter *per se* de esta única posibilidad, la alegoría nacional. Como puede verse, Jameson no apoya la limitación más extrema hacia su objeto de análisis en la reificación de un tercer mundo, ni en la restricción de sus posibilidades

narrativas a un modelo único, ni siquiera en la identificación de la alegoría como este modelo, sino en el condicionamiento referencial de lo alegórico (la nación), ejerciendo además cierta violencia sobre una forma que se define por su capacidad proteica –o al menos cobra en ella su máximo poder representativo. Curiosamente, Jameson da cuenta de esta capacidad al deslindar su propio concepto de alegoría:

Nuestra concepción tradicional de alegoría [...] es la de un elaborado conjunto de figuras y personificaciones que debe leerse contra una tabla de equivalencias uno a uno: esta es, por decirlo de algún modo, una visión unidimensional de este proceso de significación, que solo podría someterse a cambio y complejizarse si estuviéramos dispuestos a considerar la noción, más alarmante, de que tales equivalencias se encuentran en permanente cambio y transformación con cada presente perpetuo del texto. (73)

Pero no parece ir más allá de la enunciación de esta posibilidad “alarmante”. Así, continúa el desarrollo del punto con la indicación –a la que ya nos referimos– de la proliferación de las instancias del significante alegórico, pero siempre con el mismo significado (la nación), aunque en distintos niveles (un personaje alegoriza la China humillada por los extranjeros; otros, la China “caníbal”, etc.). En fin, que no registra un cambio en las equivalencias, sino que pluraliza una parte de la “tabla” y especifica la otra. Este es, sin embargo, el punto menos atendido en las críticas.

Ahmad parece incluso operar con un concepto muy diferente de alegoría. Cuando ejemplifica la inaplicabilidad del argumento de Jameson con la literatura urdu

dice: “No puedo pensar en una sola novela en urdu entre 1935 y 1947, el año crucial que lleva a la decolonización, que sea en un modo directo y exclusivo sobre ‘la experiencia del colonialismo y el imperialismo’” (21), cuando la alegoría se define precisamente por la ausencia (o la mera alusión) del término significado: no se trata de que las novelas sean sobre esa experiencia, sino más bien lo contrario, que la omitan en el nivel del sentido recto del texto, para aludir a ella en el nivel del sentido figurado. Sin embargo, Ahmad continúa: “Todas las novelas que conozco de ese período son predominantemente sobre otras cosas: la barbarie de los terratenientes feudales, las violaciones y los asesinatos en las casas de ‘místicos’ religiosos, la presión asfixiante de los usureros sobre las vidas de los campesinos...”. Esta enumeración de temas no sirve para demostrar la invalidez de la teoría de Jameson, porque la escenificación de una operación concreta de lectura (la de Ahmad, que identifica estos asuntos) no puede cancelar otra operación que se asiente sobre la identificación de un nivel de significación alternativo. De hecho, la enorme eficacia de la propuesta de Jameson radica en la dificultad de demostrar la imposibilidad de un sentido: la “demostración” textual de una interpretación afirmativa, especialmente en el nivel “temático” en el que se concentra Ahmad (“la novela es *sobre* la barbarie de los terratenientes feudales”) es practicable, también la refutación de otra (“la novela no es sobre esto o aquello”), pero nunca la clausura de determinada interpretación (“la novela no puede ser leída como una alegoría nacional”). Así, Ahmad intentaría en vano demostrar que una novela sobre la barbarie de los terratenientes feudales en Pakistán no admite ser decodificada como alegoría nacional.

La imposibilidad de aplicar un criterio temático en la definición de la alegoría nacional como forma, que solo puede ser descripta mediante el reconocimiento de un mecanismo de alteración de las relaciones entre significado y significante, pone el debido acento sobre la instancia de recepción a la hora de entender cabalmente la propuesta de Jameson, que en última instancia combina un modelo de recepción con una filiación geopolítica (tercero o primer mundo). Desde su enunciado originario instaura Jameson la idea de un modo de lectura (“...are to be read as... national allegories”) como clave de acceso a la producción cultural del tercer mundo: se trata de textos que deben ser abordados desde la premisa de identificar en ellos el relato de la experiencia nacional por detrás de su sentido inmediato. Por un lado su explicación se centra en lo que podría entenderse como el enclave de producción (y su atención a la función del intelectual en el tercer mundo va decididamente en esa dirección): la peculiar separación entre las esferas de lo político y lo libidinal en las relaciones sociales del tercer mundo. Pero esta caracterización es aplicable también al nivel de circulación de los textos en su espacio natural. Con lo que llegamos a la pregunta por el lugar que ocupa el lector del tercer mundo en la teoría de Jameson: ¿son los textos que deben ser leídos como alegorías nacionales efectivamente leídos como alegorías nacionales por su público directo? Solo puede ofrecerse una respuesta ambigua a esta pregunta: es de pensarse que no son consumidos como alegorías nacionales, pero que igualmente funcionan como relatos de la experiencia nacional. En cierto modo el análisis de Jameson repite –y también redimensiona y pone en cuestionamiento, es cierto, pero siempre sobre la base de una reiteración de su mecanismo fundante– el ideograma que

identifica metrópolis y periferia, respectivamente, con instancias de consumo y producción, y en que la propuesta de la alegoría nacional se convierte, como ya dijimos, en un modo de aprehender y domesticar (la dimensión prescriptiva criticada por Ahmad) desde el primer mundo la diferencia del tercer mundo.

Porque la construcción conceptual de la alegoría nacional parece funcionar eficientemente solo en el esquema de circulación de los productos culturales desde el tercer mundo hacia el primero. En su sistema de circulación vernáculo el texto no se realiza en su función alegórica, sino en su valor referencial: el objetivo del texto es su significado último y no la instalación de un artefacto formal (la alegoría) –o si persiste esa función, lo hace solo a fin de no clausurar la posibilidad de ese sentido último. Dicho de otro modo: el funcionamiento de la narración en el tercer mundo es primordialmente político, y no cultural. Se trata, obviamente, de la misma oposición que Jameson desarrolla a nivel del intelectual, y es una idea ya contenida en el planteo mismo de la hipótesis: la construcción de un aparato alegórico que narre lo público a través de lo privado no es factible en un sistema en que no existe esa separación; pero la formulación de Jameson es contradictoria, en tanto identifica un modo único de producción cultural en el tercer mundo y lo califica con una categoría que escinde, desde una perspectiva propia del primer mundo, lo que en el tercero él mismo propone como sincrético. Así, un modo “plano”, “normal” de producción cultural en un sistema descrito según los lineamientos de Jameson solo puede operativizarse como alegórico desde una posición ajena (e inversa) a ese sistema (la academia del primer mundo, por ejemplo). Es en este sentido que pensamos en la teorización de Jameson como

dominada por un esquema que podría describirse como transistémico, en tanto presenta dos sistemas diferenciales y luego los contamina en una operación de nominación que termina por adoptar una forma catacrética: si bien la teoría describe satisfactoriamente el funcionamiento del texto en relación con su referente nacional, la idea de alegoría le resulta ajena y hasta cierto punto deformante.

Así y todo, vamos a emplear el término de Jameson en nuestra lectura, recordando siempre, sin embargo, el modo en que su uso hace patente cierta violencia sobre el objeto que refiere, al imponer un concepto que va más allá del sistema de producción y consumo cultural sobre el que se está aplicando. La particular congruencia del razonamiento de Jameson con los textos de los que vamos a ocuparnos estriba en gran medida en que se trata de objetos culturales que presentan la peculiaridad de poner en claro conflicto su filiación con cualquiera de estos espacios, según la caracterización a la que recurre este razonamiento teórico: la literatura producida por exiliados argentinos y cubanos solo puede ubicarse en un cruce entre primero, segundo y tercer mundo. Llevada al terreno práctico sin duda esta tripartición deviene altamente inoperante (¿es Cuba -o era- segundo o tercer mundo?, por ejemplo), pero sobre todo cuando atendemos a textos sobre los que incide de modo directo una circunstancia de desplazamiento. De hecho una parte mayoritaria de la literatura exiliar latinoamericana ha sido producida en enclaves metropolitanos, donde circuló inicialmente, pero responde en su escritura a dinámicas específicas del campo cultural originario (tercer mundo). Así, ¿a qué sistema de articulación público / privado

responden? ¿Propician una lectura en clave alegórica? ¿Son, por tanto, literatura del tercer mundo?

Si se trata de un *corpus* que esquivo aun una clasificación tan esquemática como la que Jameson pone en uso, plantea además un movimiento inverso al registrado por su lectura: son textos que circulan, en términos espaciales, desde el primer mundo hacia el tercero –aunque sigan inscribiéndose y operando principalmente sobre el campo de sus literaturas nacionales de origen²¹. En el conflicto entre esta apertura del campo literario nacional (que se suma a la tradición esencialmente extraterritorial de la producción cultural latinoamericana –más bien la regla que la excepción en América Latina, como hemos de algún modo apuntado en el primer capítulo), el efecto de inserción de estas literaturas en el contexto internacional, y la organización de un campo literario propio, múltiple y con reglas particulares (el circuito de los escritores extraterritoriales: latinoamericanos, postcoloniales, del tercer mundo, etc.) reside la eficacia teórica de la operación de lectura de Jameson (articulada sobre la distancia entre las instancias de producción y recepción) para el análisis del *corpus* de novela exiliar latinoamericana.

²¹ “¿De qué maneras participa en esa literatura nacional el escritor desplazado, con su estética migrante? Y más específicamente, ¿en qué medida las experiencias concretas de diásporas, desplazamientos, exilios y viajes de los que se vuelve o no determinan inscripciones, autoexclusiones y estancias liminares respecto de esa formación nacional vaga e inaprensible que Alberdi llamó (hablando de los resultados de la emigración) ‘ese país argentino flotante’? Variaciones, en fin, de la pregunta por la existencia de una literatura nacional que se sabe imaginaria, pero cuya institucionalidad tiene un peso apreciable en la subjetividad de los escritores que aspiran a formar parte de esa construcción fantasmática” (Molloy & Siskind 9-10).

Pero cabe preguntarse una vez más: ¿por qué valerse entonces de una propuesta teórica que casi podría denunciarse como “exotizante”? Queremos recurrir aquí, en el estudio de las dinámicas culturales del exilio político latinoamericano según se realizan en un formato narrativo ficcional, al modelo propuesto por Jameson porque su puesta en relación de los niveles de lo político y lo personal (incluso lo afectivo) con la problemática de la construcción nacional se impone como especialmente adecuada para describir y abordar algunos textos latinoamericanos de los que vamos a ocuparnos: es notable en el *corpus* de la literatura exiliar la recurrencia de un paradigma textual que puede describirse, si no como “alegoría nacional”, al menos como orientado hacia una construcción analógica abarcadora: el relato se organiza en torno a una escritura descriptiva de la propia situación política, que en muchos casos recae sobre la escritura de la nación. El modo predominante que esta escritura adopta es –vamos a verlo en los ejemplos que trabajamos a continuación– el de la *reduplicación*: se trata en términos generales de novelas que se empeñan en una formulación formal que puede calificarse, de modo inmediato, como alegórica. Desde la advertencia, además, de cierta lógica de recursividad en nuestro acercamiento a los textos, notamos que terminan ofreciendo, en todos los casos, su acción de escritura, su modo de incorporarse a la historia literaria, como la concreción textual a ultranza, como el texto final que admite asimismo una lectura desde el mismo paradigma.

Quizás pueda sugerirse que alternamos en nuestra comprensión del concepto de Jameson entre un paradigma estrictamente estructuralista (el más cercano, aparentemente, a su formulación efectiva en el artículo: una noción simplificada de

alegoría, que al hacerse tan amplia llega a equivaler casi a la idea misma de significado) y una concepción más bien cercana a la posibilidad de articulación puramente retórica de la alegoría como un proceso formal. Queremos por esa razón aclarar que ha sido nuestro objetivo distinguir fundamentalmente entre dos operaciones bien diferenciadas de decodificación de estos textos que pueden presentarse como alegóricos: la que consiste en el reconocimiento de tres niveles de sentido en el enunciado (el texto representa al individuo Ah Q, que representa al pueblo chino) y la que solo reconoce dos (el texto representa al pueblo chino en Ah Q). La primera posibilidad –sostenemos– corresponde a una lectura que logra activar una diferenciación entre el nivel de lo individual (el personaje) y lo colectivo (el pueblo), y puede tener lugar, entonces, en el primer mundo según lo describe Jameson; la segunda, que activa en el acto de recepción la misma junción que había operado en el acto de producción, y se trataría, entonces, de la puesta en escena de la lógica que impera en el tercer mundo de Jameson. Tal vez sea precisamente en el modo en que nuestros esfuerzos se desplazan hacia la identificación de la *historia literaria* como el gran texto en que se producen estas operaciones donde más claramente pueda percibirse la capacidad de este paradigma teórico de brindar una explicación satisfactoria de los procesos inherentes a la escritura en el exilio.

4.0 **CAPÍTULO II: EL WESTERN DE PERÓN**

Soriano estaba contando lo que todos llamábamos nuestra historia reciente, esa lucha entre la izquierda y la derecha del peronismo, como si fuera una película de cowboys.

Ana María Shua

No habrá más penas ni olvido y *Cuarteles de invierno* se presentan como partes de un mismo proyecto narrativo, no solo por la continuidad de ambiente entre ambas historias –a pesar de su absoluta independencia, ambas novelas comparten el escenario: un ideal pueblo de la provincia de Buenos Aires, Colonia Vela– sino también por responder a una misma voluntad de análisis político del presente argentino. El epígrafe de Ana María Shua da cuenta de la recepción inicial de estos textos de Soriano, que no es, como podría esperarse, inmediata a su producción. Ambas novelas fueron escritas al calor de los hechos: la primera, acerca del breve y convulsionado último gobierno de Perón entre 1973 y 1974, fue escrita en Argentina en 1974 y reescrita en Bélgica, ya Soriano en el exilio, al año siguiente; la segunda, que registra el agobiante clima de la dictadura militar, está fechada en su cenit, entre 1977 y 1979. Pero se trata, como es obvio, de textos que no se publicarían en la Argentina hasta 1982. *No habrá más penas ni*

olvido, de hecho, apareció en España dos años antes que en Argentina, y *Cuarteles de invierno* se publicó primero en traducción al italiano. Finalmente, ambas novelas circularon en el país en forma casi conjunta, y en un contexto que distaba radicalmente del previsto en la etapa de producción, si bien no habían pasado más que unos años para *No habrá más penas ni olvido*, y ni siquiera eso para *Cuarteles de invierno*. Su irrupción en Argentina entre 1982 y 1983, cuando se convirtieron en *best sellers* instantáneos (circunstancia a la vez sintomática del signo con que fueron leídos y determinante de la posterior minimización de su importancia), se dio entonces en una situación histórica que había cambiado decisivamente, y que propiciaba una recepción que tenía poco que ver con la prevista por Soriano. En su nuevo contexto, estas novelas encarnaron una lectura emblemática del escenario optimista de la redemocratización, con lo que perdieron gran parte de su poder primigenio.

Lo que el comentario de Shua evidencia en primer término -y en lo que queremos concentrarnos aquí- es el carácter analógico de la construcción textual, su voluntad de cifrar la historia en un esquema textual abierto y accesible. Una serie de denominaciones relacionadas con esta idea fueron puestas en juego en su momento: Soriano en ocasiones designó su técnica como “metafórica” y en otras la refirió como la escritura de una “parábola”, la crítica apuntó el sentido “paródico” de los textos, y sus primeros detractores hablaron de “simplificación”. Aunque no desde el rigor terminológico, en todos los casos se destacaba el talante voluntariamente alegórico del proyecto narrativo de Soriano. El cambio de contexto, sin embargo, desplazó significativamente su énfasis: si la inmediatez de su referencialidad hizo de esas novelas

textos algo urgentes y sujetos a una agenda pragmática (que simplistamente puede identificarse como “explicativa” o “didáctica”), las circunstancias reales de su circulación las subsumieron en el proceso que rigió el impulso de la postdictadura: la acelerada historización del pasado recién pasado, o aún presente. Así, si bien se conservaba la impronta “instructiva” de los textos, su efecto contingente variaba ostensiblemente y su potencial subversivo se desvanecía. En tanto la reapertura democrática revirtió categóricamente el proceso de circulación de estas novelas, se convirtieron de repente en la versión más a mano del pasado reciente –cuando habían pretendido serlo del presente inmediato– y establecieron con este nuevo presente, el de su consumo masivo, una relación recíprocamente parasitaria: por un lado, los textos lograron el alcance previsto por el potencial pedagógico del plan de escritura, pero en una coyuntura que ya podía prescindir de su intervención (cuando la dictadura había agotado sus chances); por otro lado, la estructuración de la transición se apoyó en esta escritura (y otras artificialmente asimiladas: *Respiración artificial* es el ejemplo descollante, aunque la particularidad de cada texto torna diferentes estas operaciones) para escenificar el rechazo de un “evento” a través de su conversión en historia, y emborronando así, necesariamente, la historia misma del texto: su vocación de análisis del presente aparece entonces como voluntad de historiar, su ausencia efectiva del debate intelectual del momento sobre el que quiere intervenir queda desdibujada, y no se percibe el carácter diferido de su inserción en el circuito cultural argentino.²² Un

²² Conviene referir aquí brevemente la línea central del argumento de *Cuarteles de invierno*: la acción tiene

ejemplo concreto, y sobre un período temporal mínimo, de las mutaciones de sentido de la alegoría en “cada perpetuo presente del texto” a que se refería Jameson (73).

Queremos enfocarnos entonces sobre la evidencia del armado alegórico *à la Jameson* de estos textos. No solo porque la perspectiva de Jameson ilumina algunos aspectos de la narrativa de Soriano en particular y de su operatividad en el campo intelectual argentino de los ochenta y noventa, sino también porque el modo en que los textos se distancian parcialmente de una teorización tan categórica revela mucho de su especificidad histórica y de su capacidad analítica. Aunque ambas novelas desarrollan un mismo procedimiento general de construcción, hay detalles diferenciales a la hora de montar el aparato alegórico que nos llevan a tratarlas por separado.

lugar en Colonia Vela, pequeño pueblo de la provincia de Buenos Aires, durante las fiestas de conmemoración de su aniversario. La escena está dominada por la presencia de las fuerzas armadas, a cargo también de la organización de los festejos, para los que contratan a Andrés Galván, famoso cantor de tangos, y a Tony Rocha, boxeador. Una mañana aparece en el pueblo una pintada denunciando a Galván y Rocha de complicidad con las fuerzas armadas, que da lugar a un episodio clave del texto: cuando están viendo las pintadas, unos paramilitares se les acercan a pedirles autógrafos: Rocha lo da, pero Galván se niega. Después de un breve intercambio y un amago de pelea, que crea cierto escándalo en la tranquilidad del pueblo, se revisa la situación de Galván: su contrato es cancelado. Va a volver a la capital, cuando advierte que la pelea (el contrincante es un oficial del ejército) está arreglada: Rocha efectivamente pierde y queda en tan mal estado que Galván debe llevarlo inconsciente al hospital del pueblo, y luego en tren a Buenos Aires.

4.1 TANGO, BOXEO Y POLÍTICA

Cuarteles de invierno establece entre ciertos componentes textuales y su fuente inmediata, el presente argentino, una relación de deíxis del tipo de la que Jameson describe en sus propios ejemplos. Una aguda reflexión sobre las tensiones entre lo público y lo privado es el eje organizador del relato, cuya expresión más condensada se da en el breve intercambio entre su narrador, Andrés Galván –otrora afamado cantor de tangos de Buenos Aires que llega a Colonia Vela contratado por las fuerzas armadas para participar de la fiesta de aniversario del pueblo– y un colega local, Romerito, al ser presentados:

–Encantado de conocerlo, señor Galván – [...]

–Mucho gusto – [...]

–La intensidad que usted alcanza en *Madreselva* sobrepasa el sentido mismo de la melodía –soltó, imperturbable [...] Ahora, los tangos nuevos que usted hizo, esos... digamos... de protesta... esos se me escapan, le soy sincero. [...]

–A mí también –le dije–, hace tiempo que ya no los canto.

Abrió el brazo libre, hizo un gesto de comprensión y echó el cuerpo ligeramente hacia delante.

-El horno no está para bollos -dijo [...] Por otra parte -murmuró acentuando un aire crítico-, *el tango no tiene que mezclarse con la política*. (34-5, énfasis mío)

La afirmación de Romerito cristaliza un ideario afín al modo en que las juntas armadas buscaron reorganizar la relación entre lo público y lo privado en Argentina, y que Jameson identifica claramente como propio de la modernidad que asocia al espacio del primer mundo. Si bien en un primer nivel sugiere una reflexión sobre el ideologema del arte comprometido, la dicotomía tango-política le sirve más bien a Soriano para narrativizar los paradójicos efectos de la acción represiva: la extrema separación de la actividad política del resto de su contexto con el fin de anularla definitivamente creó más bien un vacío de praxis en que toda acción se convirtió necesariamente en política²³. En su exposición de la retórica bélica de que hizo uso la dictadura argentina para intentar dar un sustento legítimo a su accionar, Hugo Vezzetti (55-108) presenta esta misma contradicción desde la perspectiva opuesta: el terrorismo de Estado leyó como intervención política y como acción de guerra toda actitud de disidencia, toda voluntad de contestación.

Así plantea Soriano el impulso original de composición del texto: “La idea era poner en un mundo autoritario y dictatorial a dos personas que, por su oficio, están aparentemente afuera de la política” (“Génesis...” 181). La cita no solo habla de la “aparente” distancia entre los dos universos que en el tercer mundo de Jameson se dan

²³ Recaemos sobre la idea, habitualmente resistida, de la inevitabilidad del carácter político de las acciones cotidianas.

en amalgama, sino también de la voluntad de autonomía que Soriano imprime en la construcción de ese mundo narrativo (“*un mundo*”), en que se separan también las instancias de historia y ficción, planos puestos en relación por el entramado alegórico. Tango y boxeo se revelarán en los episodios de ese fin de semana en Colonia Vela como arena de la contienda política, a través de la socialización de su sustento libidinal básico.

El programa dictatorial previó la forzosa desasociación de lo libidinal y lo social, cuya estrecha unidad caracterizaba al esquema político argentino anterior, el de pleno peronismo. *Cuarteles de invierno* presenta también esta situación a través de Romerito, cuando justifica su fracaso en la capital: “En ese tiempo [el año 48] para hacer carrera había que ser peronista...” (36), o aun más elocuentemente cuando un personaje cuestionado en *No habrá más penas ni olvido* pregunta desorientado ante la afirmación “Dicen que somos bolches”: “¿Bolches? ¿Cómo bolches? Pero si yo siempre fui peronista..., nunca me metí en política” (29). Me interesa apuntar los tres efectos inmediatos de la interferencia dictatorial (que podemos pensar –siguiendo siempre el esquema de Jameson– como un impulso falazmente modernizador en tanto se orienta hacia un deslinde propio de sociedades más avanzadas, pero únicamente a través de la imposición de formas). En primer lugar, la desarticulación del plano de lo público: se impide la actividad política o se la limita a un cariz no participativo o meramente omitivo; la propia acción consiste solo en rescindir la actividad política o sancionar la política estatal con la no oposición efectiva. Unos refieren este fenómeno como “privatización” (Vezzetti 51) y otros como “desciudadanización” (O’Donnell en Vezzetti 53). Sería erróneo describir este proceso en términos de opciones voluntarias,

pero aun así, aunque impuestas por la fuerza represiva, se trata de contenidos presentes en el accionar efectivo, de un papel que la sociedad asume en su conjunto. En segundo lugar, ante el repliegue del espacio público estas actividades tienden a concentrarse en el privado, la vida privada se convierte en el único ámbito de contención de lo político. Pareciéramos caer aquí en una tautología: al limitarse la política al ámbito privado, lo transforma en público; así, lejos de desaparecer, lo público se totaliza, se vuelve “omnicomprensivo”. Esto sólo sucede en este aspecto de lo público, como “ámbito de la política”, pero sigue existiendo un espacio público inaccesible, definido por su peligrosidad (o mayor peligrosidad). Finalmente, como tercer efecto, el Estado irrumpe también en el plano privado, que aloja ahora lo público (de modo extremo, mediante la *desaparición de personas*, práctica distintiva del accionar represivo de la dictadura argentina) y cancela así desde la semilla toda posibilidad de reconstitución de lo político público. Evidentemente cualquier intervención sobre uno de los puntos incide sobre el otro, como si se tratara de un todo interdependiente que tendiera a recuperarse en su integridad. Si la política parece haber sido erradicada de Colonia Vela, es en realidad la actividad dominante, lo que el texto manifiesta no solo elípticamente, sino también a través de afirmaciones de sentido recto, porque el relato desliza dos operaciones sobre la historia reciente y el presente: una presentación en clave alegórica y un discurso abiertamente referencial. Sirven como ejemplos de la omnipresencia de lo político desde el lema “prescriptivo” que aparece en cada cartel que anuncia los festejos: “Pueblo y Fuerzas Armadas unidos en el común destino de Paz y Grandeza”, hasta la insistencia en la unanimidad de (in)acción entre los vecinos (de la que solo se separa Mingo, el loco

del pueblo). La asistencia a misa, por ejemplo, adquiere valor político en su presentación narrativa: “La gente caminaba en familia y los altoparlantes gruñían una música pop ligera que de pronto se interrumpió para indicar, quizá, que la misa iba a comenzar. Lentamente la gente fue desapareciendo, como si las campanas de la iglesia anunciaran el comienzo de un toque de queda matinal” (40). Pero hay también otro modo de narrar la anuencia de la comunidad:

Junto al bar había un Torino negro con la puerta trasera abierta sobre la vereda. La entrada del boliche se abrió con violencia y un ropero que tenía en la mano izquierda una pistola salió arrastrando del pelo a un pibe de unos dieciséis años. En la vereda lo enderezó, le pegó con la culata de la pistola en la espalda y el cuerpo aterrizó adentro del auto. El ropero se calzó el arma a la cintura y entró detrás del pibe. El coche arrancó y se perdió en el fondo de la calle. Nadie salió del bar, ningún curioso se asomó por las ventanas. (64)

Volveré más adelante sobre esta convivencia de modos de narración. Me interesa por ahora rescatar el énfasis puesto en el texto sobre la intervención estatal en las actividades y actitudes comunitarias más elementales, con lo que se las subsume en un esquema de comprensión política. El texto desarrolla este esquema en los programas narrativos centrados en torno a los dos protagonistas, que se entrelazan en una única línea argumental. El evento público que es el festejo del aniversario del pueblo se ha organizado en dos niveles de exhibición, para los que las fuerzas armadas han convocado a un reconocido cantor de tangos, Andrés Galván, y al boxeador Tony

Rocha. En palabras del organizador: el show de Galván “en el teatro Avenida para gente selecta, intachable; también estarán los militares y si promete no cantar alguna pieza subida de tono vendrán los tres miembros de la Iglesia” (26); y la pelea entre Rocha y el representante local: “más popular, claro. En el club Unión y Progreso”. Ambas presentaciones públicas, pero de diferente nivel de publicidad. Galván corrobora: “-¿Quiere decir que no cualquiera va a poder ir a escucharme?”, “- Naturalmente que no” es la respuesta. La celebración pública oficial apunta a imponer un clima de normalidad en el pueblo y llenar el vacío dejado por la cancelación de la vida pública natural, el mismo rol que cumpliera en el plan dictatorial la organización de la copa mundial de fútbol en 1978.

4.2 BOXEO: LA PUBLICIDAD DE LA POLÍTICA

El relato podría resumirse en las alternativas de intervención pública profesional de sus dos personajes protagónicos. Se trata además de dos profesiones elegidas por Soriano en función de su normal separación de la actividad política (aunque es de notar que son precisamente “oficios” muy asociados en el imaginario argentino con la esfera propagandística de Juan Domingo Perón) y por tanto especialmente expresivas de cierta esfera de la privacidad. Ante esta dominancia de lo público el relato esgrime como contrapunto la manipulación de las instancias estrictamente privadas. En el caso del boxeador, la anécdota básica se organiza en torno a la polaridad público-privado: su carrera ha terminado, pero no aún públicamente, lo que solo puede acreditarse con una gran derrota. Ya la escena de apertura nos pone sobre aviso, en un breve intercambio entre Galván y el guardia de la estación de tren sobre el perfil profesional de Rocha:

-Tiene una piña de bestia, pero es muy lento. -Se me acercó y agregó en voz baja:- ¿Es cierto que está terminado?

-¿Por qué está terminado?

-Dicen. Usted que es de Buenos Aires debe saber. (15)

El asunto se convierte en un *Leitmotiv* del relato y se va confirmando progresivamente, hasta la afirmación conclusiva del propio personaje en confesión a Galván: “Es la última

oportunidad que tengo, ¿sabe? [...] Los últimos cartuchos. [...] La última. La tomo o la dejo" (111). Esta línea de tensión hacia ratificar públicamente el acabamiento profesional de Rocha y convertir así en espectáculo una pulsión tanática se ve reforzada con el tratamiento narrativo de su propia privacidad. Una de las fórmulas de caracterización del personaje se apoya en su voluntad de exhibirse como figura: se muestra orgulloso de la foto en la primera plana local, ocupa la mesa central de cafés y restaurantes, habla en voz muy alta, gasta ostentosamente su dinero; él mismo lo resume en un reproche a Galván, que asume la actitud contraria: "¿Por qué se esconde? ¿No ve que acá somos personajes?" (20). Así es cómo el ámbito netamente privado del personaje, que parecería inexistente, se presenta como "secreto". Cuando Galván decide ayudarlo ante la evidencia de que la pelea no va a ser justa, va a buscarlo a la casa del organizador, el doctor Ávila Gallo, y lo encuentra desnudo en la habitación de su hija, Marta. El capítulo x consiste íntegramente en el relato de la intromisión de Galván y Mingo en la casa donde se aloja Rocha, y en la exhibición, en una escena con tono de comedia, de la intimidad de Marta: aparece desnuda y pudorosa, avergonzada y tratando de cubrirse, se dan detalles de privacidad (las fotos familiares y de la infancia que exhibe, su colección de libros, los pequeños adornos y recuerdos), pero su situación no es solo de privacidad, sino también de secreto, y por eso disculpa la irrupción de dos desconocidos en función de no revelar su relación con Rocha. La privacidad de Rocha aparece así en el texto solo para ser cancelada, para ser inmediatamente abierta y mostrada. La actitud del personaje no es, sin embargo, de perturbación, como lo revela en diálogo con Galván:

-Perdóneme -dije por fin-, no quise meterme en lo que no me importa.

-¿No le importa? -me resopló el humo en la cara-. ¡Si hasta viene a ver lo que hacemos en la cama!

-No lo hicimos adrede, ¿cómo iba a pensar que...?

-Porque los únicos que levantan minas son los artistas, ¿no? (113)

La distancia entre privacidad, “secreto” e imagen pública se vuelve así indecible, y Rocha se reinscribe rápidamente en su desarrollo unidimensional, solo hecho de imagen pública. En esa línea se entienden sus esfuerzos por revelar, contra toda lógica práctica e incluso contra la voluntad de Marta, su “relación” con la chica. En una inversión también cómica, el boxeador -tipo curtido, proveniente de la gran ciudad- proyecta sobre esta aventura ocasional un contenido sentimental y una voluntad de institucionalización que sería más propia del imaginario de la inocente pueblerina que acaba de iniciarse sexualmente: “Yo le voy a hablar [al padre de Marta] [...] Después de la pelea nos casamos y listo” (103). Marta, en cambio, se esfuerza por mantener el ámbito del “secreto”, que Rocha finalmente quiebra en otra escena ridícula: irrumpe en la “velada de gala” para hacer una declaración formal; finalmente conoce ahí a su contrincante, lo insulta y es retirado a la fuerza mientras grita: “¡Marta! ¡Te quiero, Martita!” (138). La figura de Rocha progresa en el texto hacia su máxima exposición pública durante la pelea, espacio que se presentaba en el inicio como exclusivamente profesional y que cuando se hace efectivo ha incorporado una dimensión libidinal que mezcla una serie de impulsos personales y colectivos. Lo que desencadena su reacción

en la velada de gala es un breve discurso de Marcial Sepúlveda, contrincante de Rocha y oficial de las fuerzas armadas:

Mi capitán, señores oficiales de las fuerzas armadas, señoras y señores: la ciudadanía y el ejército al que pertenezco con honra, me han otorgado una misión en un frente que por distintas razones ha estado siempre en manos de civiles. El frente deportivo. Allí estoy combatiendo y conmigo combaten todos mis camaradas. Como ayer en la guerra, donde vencimos con tantos sacrificios, hoy venceremos también en la paz. Pueden confiar en mí como siempre han confiado en los soldados de la patria. Pronto traeré a Colonia Vela la corona argentina y después la del mundo. Yo seré campeón y conmigo el verdadero país será campeón. (135-6)

Si en la concepción esquemática que el texto atribuye al oficial Sepúlveda el enfrentamiento de esa noche es entre el “verdadero país” y el otro país, la lógica del relato incorpora toda una serie de móviles y asociaciones de los respectivos bandos. Así, construye un combate entre civiles y militares, entre oprimidos y opresores, entre resistencia y represión, pero también entre un país que mantiene la especificidad de las funciones de los militares y un país intervenido. Y Rocha no pelea sólo por acceder al combate por el título nacional o como mera actividad de subsistencia, sino también por mantener en pie su imagen, por vengar la muerte de Mingo, y por el “amor” de Marta. La representatividad de Rocha se vuelve así un componente clave de la construcción alegórica del texto. Como lo expresa Galván: “Parece que va a pelear contra todo el

ejército, compañero” (135). Su reflexión posterior, frente al cuerpo en coma de un Rocha derrotado, estimula una lectura en clave histórica:

Me quité el saco y se lo eché encima, sobre el pecho. Ya no sentía la angustia de los primeros momentos, sino una profunda pena por ese terco que no había querido aceptar la derrota de antemano. Tal vez había tenido razón: hubo un momento en que la victoria estuvo allí, a su alcance, aunque él no supo aprovechar la oportunidad. Un solo golpe podría haber cambiado esta absurda historia en la que estábamos metidos, en medio de un pueblo indiferente en el que nadie abría una puerta para decirnos adiós, gracias por haber reventado frente a nuestros ojos. (177)

La escenificación de esta derrota personal funciona entonces en términos colectivos. El combate representa en distintos niveles la pugna nacional y, así, cada figura individual (Rocha y Sepúlveda) es alegoría de la Argentina. Pero es finalmente el cuerpo de Rocha el elemento textual que más claramente asume la significación del cuerpo nacional. Detrás de la euforia por el resonante triunfo del local, la escena de la pelea termina dando una nueva dimensión a la inercia colectiva, que se despega de su puro papel defensivo para adquirir ya el cariz de complicidad con que se puede explicar el comportamiento de la sociedad civil durante la dictadura (Vezzetti 135) -y que las primeras acciones de la redemocratización revertirían, devolviendo “a la sociedad una imagen de tranquilizadora inocencia” (110):

Me paré y empecé a empujar a los tipos que todavía estaban sobre el ring.
[...] Tiré a un par de muchachones contra las cuerdas y empecé a gritar.

Hasta que me di cuenta de que nadie hablaba, que la gente estaba quieta, mirándonos sin mover un músculo, como en un repentino velorio. Y seguía lloviendo. (*Cuarteles* 163-4)

Un detalle menor se centra en la mostración de este cuerpo y expresa también simbólicamente el conflicto en torno a la investidura profesional de Rocha y su situación de desamparo. Afirma el boxeador cuando Ávila Gallo se presenta como organizador del evento –y para su sorpresa–: “Entonces usted es el que va a ocuparse de conseguirme la bata” (29). Este modesto programa de acción –obtener la bata para la pelea– se revela finalmente frustrado (antes de entrar al ring: “se puso la toalla más grande sobre la espalda”, 150), anticipando el descuido que recae sobre su cuerpo maltrecho en el capítulo final (no es atendido adecuadamente en el hospital del pueblo, se le practica una traqueotomía con el canuto de una lapicera, se disputa el único tubo de oxígeno con un torturado) y como síntoma del carácter fronterizo (entre profesional y privado) de su participación en la pelea.

El episodio de cierre de la novela consigue por fin incorporar un elemento plenamente privado de la figura de Rocha. En coma, el cantor lo lleva en tren de vuelta a Buenos Aires:

Vací mis bolsillos buscando algún indicio de la dirección del grandote. Allí estaban el reloj, la billetera, un manojito de llaves. Había unos pocos pesos, la foto de una vieja con un gato en los brazos, un boleto de ómnibus capicúa y la cédula de la federal, ajada y sucia. Ninguna dirección, ningún teléfono. Le di cuerda al reloj y se lo puse en la muñeca. El día señalado en

la esfera coincidía con el que había leído en la cédula. Volví a sacarla y me fijé en la fecha de nacimiento. Ese día Rocha cumplía treinta y cinco años.

(180)

La billetera de Rocha –como antes la habitación de Marta– quieren funcionar en el texto como los bastiones finales de la intimidad, como refugios que repelen la intromisión del poder público, y de los que, por lo tanto, solo pueden desprender algún sentido sus legítimos usuarios: en fin, rastros de un relato que únicamente adquiere coherencia en el plano personal. Todo esfuerzo del narrador y del texto por recomponer con esos fragmentos una verdad sobre la individualidad de los personajes choca con el carácter irreductible de la experiencia. Galván logra sugerir cierto orden sobre la figura de Rocha –que ha devenido inopinadamente en texto dentro del texto– hilvanando estos fragmentos. Si cada uno de ellos puede entenderse como indicio de un rasgo de la identidad de Rocha, no sirven, sin embargo, para terminar de trazar sus coordenadas: el amuleto aporta un rasgo de carácter y despierta asociaciones con las que reconstruir cierta cotidianeidad, la foto sugiere una historia familiar, el documento ubica su existencia puntualmente en el fluir histórico; pero su filiación espacial –el dato identitario privilegiado por la lógica represiva de la dictadura: dirección, teléfono– permanece como un vacío. Así, la privacidad de Rocha brinda el soporte ulterior de la construcción alegórica: ¿puede concebirse una representación más clara del país de los setenta que un cuerpo vencido, herido, inconciente, y además inidentificable –a pesar de contar incluso con el aval oficial del Estado: ese documento emitido por la Policía Federal? Pero las conclusiones de Galván son aun más contundentes: ese día Rocha

cumple treinta y cinco años. El dato no solo es relevante porque indica la voluntad del personaje de construir y mantener un ámbito calificable de privado (lo había guardado en “secreto”), sino además porque su cumpleaños coincide con el aniversario de Colonia Vela, con lo que el texto refuerza la identificación alegórica entre ambos. Su edad (podría haber nacido en 1955, año de la caída de Perón) lo convierte en el representante ideal de las generaciones posteriores a la experiencia peronista.

4.3 TANGO: LA POLÍTICA DE LA PRIVACIDAD

Rocha se proyecta, entonces, como uno de los lugares clave de la construcción alegórica del texto. Pero la tensión entre lo público y lo privado se resuelve de modo más categórico en la figura de Galván, cuya actividad profesional encarna una especie de limbo entre estos planos: no solo por su performance pública –condicionada, como ya dijimos, por la organización del evento–, sino por el carácter mismo del género en cuestión: el tango como otro de los géneros populares que se definen por la exhibición casi obscena de la intimidad y que hacen de ella la base de su retórica. Romerito se ha referido a un período politizado de la carrera de Galván, cuando cantaba tangos “de protesta”. La nueva coyuntura ha dejado esta etapa en el pasado: su actividad profesional había sido doblemente pública (en tanto espectáculo público y en tanto ejercicio político) y ahora lo es solo en el nivel institucionalmente deseable. La intervención estatal sobre la relación público–privado parece haber impuesto una impronta de privatización sobre actividades públicas como los espectáculos, controlados en su contenido público (político) y limitados a su capacidad productiva inmediata, en tanto actividades económicas básicas. Una construcción recurrente en las reflexiones de Vezzetti apunta hacia este proceso: se trata de una época de concentración en los “negocios privados”. Así, el texto subraya especialmente el

carácter económico de la actividad de Galván, su productividad. A pesar de su historial “politizado”, el cantor está en el pueblo en función privada, con lo que queremos decir que limita su aparición pública (inherente a su actividad profesional) al ejercicio laboral y evita cualquier proyección de tipo político. Se maneja, entonces, desde el ideal de separación entre tango y política recomendado por Romerito.

En este cuadro la interferencia de lo político se convierte en el disparador de acción privilegiado del relato. La aparente situación de control total en Colonia Vela (en que los eventos públicos responden únicamente a la voluntad de los estamentos del poder instituido) se ve sacudida por la irrupción de una fuerza social que se opone al esquema de separación entre lo privado y lo político, y rehúsa entender la participación de Galván en el festejo como mera contracción hacia los “negocios privados”, para resignificarla como un acto de validez política manifiesta. Así, después de la pausa absoluta de la misa dominical, aparece en el pueblo una pintada que descalifica en términos políticos su desempeño profesional: “Andrés Galván, cantor de asesinos” (48). La identificación de las dos instancias del acto público (quien se presenta en público y quien lo auspicia) se complica con el avance de este núcleo narrativo: cuando Galván y Rocha se acercan a la pintada –a fin de corroborar la intuición del primero: hay una segunda pintada (“En cada Rocha un torturador”), cuyo funcionamiento en el texto en relación con este otro personaje no es, sin embargo, el mismo– se encuentran con dos sujetos armados (cuestionablemente identificables como policías o civiles) que les piden autógrafos. Rocha lo firma pero Galván se niega. El episodio constituye la instancia de alineación de fuerzas que rige el texto en adelante: Galván y Rocha contra las diversas

manifestaciones del poder oficial. Su significación crucial se organiza en torno a la reinstalación de su acción en el terreno de lo político –más fácilmente advertible en la figura del cantor. Los usos del nombre dan la clave del pasaje. Como ya mencionamos, Galván como personaje público recela la exposición: no quiere mostrarse, no asiste a la misa, se ajusta involuntariamente al consejo de Ávila Gallo de “evitar el contacto con el público hasta el día del espectáculo” (31). Así limita su identificación con la instancia de organización a una mera transacción profesional. Pero la pintada se vale de su nombre no solo para cuestionar la legitimidad del evento, sino la pretendida limitación de la participación de Galván. Si esta fuerza de resistencia lo reubica, contra su voluntad, en el plano de lo político, la acción “oficial” intenta inútilmente, mediante el borramiento del nombre, restituirlo a lo privado: “Los soldados habían pintado la pared con cal, pero aún podía leerse [...]: lo habían escrito con aerosol negro y hubieran hecho falta cinco manos de pintura blanca para taparlo” (48). Galván queda entonces en una situación doblemente incómoda: asociado al poder ilegítimo por su presente de “adhesión”, cuestionado por ese mismo poder por su pasado político –desarrollamos ese punto un poco más adelante. Se trata en definitiva de la sanción textual de la voluntad de “evasión” del personaje: según la dicotomía maniquea que articula los alineamientos del momento es imposible trabajar para el poder sin suscribir sus acciones. Galván cae rápidamente en la cuenta de su situación inestable y actúa en consecuencia ante el pedido “forzoso” del autógrafo: si el cuestionamiento de su actitud política puede sostenerse en determinada interpretación de sus relaciones profesionales con los militares, dar su nombre por escrito implicaría la prueba contundente. La escena se

convierte así en una pequeña metáfora de una de las situaciones prototípicas del accionar dictatorial: la falsa confesión obligada. El personaje solo logra contravenirla temporariamente: hacia el final terminará usando el autógrafo que negó como elemento de negociación para lograr llevarse a Rocha del pueblo (176).

La negativa a firmar el autógrafo constituye entonces la vuelta de Galván a un programa de acción “política” voluntaria, y el giro que determina toda la acción subsiguiente: en función de su reentrada en el ámbito público, con la atención concitada sobre su nombre y su figura, las fuerzas armadas revisan su curriculum (o prontuario) y cancelan su contrato. Así se lo informa el capitán Suárez: “Cuando lo contratamos no sabíamos que usted había sido... -buscó la palabra- exonerado de la televisión inmediatamente después de constituido el gobierno militar” (58-9). Esta reentrada se cumple sin embargo en dos fases. En un principio Galván acepta mansamente la intervención “estatal” sobre su función profesional. Su móvil en ese momento es mantenerse estrictamente en ese plano. Ante la garantía del capitán: “el doctor Ávila Gallo va a pagarle sus honorarios puesto que mi palabra estaba empeñada y vale como cualquier papel firmado” (60), trata inútilmente de gestionar el cobro, punto sobre el que se había trazado desde el comienzo una línea de tensión: “Será un poco aburrido, pero para eso le pagan, ¿no? Lo importante es que le paguen” (26), había dicho Ávila Gallo en un principio, para finalmente excusarse así: “Usted no trabajó” (66). En una segunda fase se materializa el pleno “compromiso” de resistencia de Galván, cuando decide desobedecer la orden de dejar Colonia Vela y tratar de ayudar a Rocha, en quien coloca finalmente toda su esperanza de triunfo: “Por primera vez quise que peleara, que

fuera al ring y demoliera al presuntuoso teniente, que lo cortara en rodajas e hiciera pedazos la serenidad del capitán y los veleidosos sueños del doctor y los ciudadanos de Colonia Vela” (138). Así, el cruce de la frontera entre el negocio privado y la práctica política termina impidiéndole a Galván el ejercicio de la función privada: ya no puede cantar (ni cobrar).

El pendular de Galván entre la conciencia y la inercia traza un recorrido que bien puede representar el del colectivo argentino frente al poder dictatorial. En última instancia la novela no es sino una reflexión sobre la responsabilidad de la sociedad civil durante el régimen militar y su papel en la propia marginación. Dar extrema prioridad a la forma agónica que termina por adoptar el relato –el enfrentamiento idealista contra el poder instituido– ofrecería una imagen deformada de la voluntad analítica del texto: la pelea se impone como modo de representar sintéticamente la situación nacional, pero sería ingenuo hallarle un valor totalizante, en tanto el esfuerzo mayor del texto se centra en la representación de las diversas parcialidades de la sociedad argentina. Quizás el referente más claro de la construcción alegórica de *Cuarteles de invierno* sea precisamente esa fractura múltiple de lo nacional. Así, en una articulación estructural y retórica que bien se ajusta a la descripción de Jameson en sus propios ejemplos (“Por tanto A Q es, alegóricamente, la China misma. Lo que quiero observar, sin embargo, lo que complica todo el asunto es que sus perseguidores –los vagos y matones que encuentran placer en ridiculizar a víctimas como A Q– son también, en un sentido alegórico, la China”, 74, mi traducción) el significante alegórico se multiplica para abarcar un espectro amplio de posibles referentes nacionales.

Galván, por su parte, se ofrece como soporte de la construcción alegórica en una representatividad fácilmente asociable a la figura del intelectual. El texto permite rastrear una trayectoria del personaje que va desde su calidad de figura marcada por el efecto de la represión y la censura, y alejado así de una voluntad política que se daba – según la pista brindada por Romerito: el tango de protesta– en amalgama con su práctica profesional, hasta la dimensión quijotesca que adquiere con el compromiso en la oposición y al asumir participación en una empresa que sabe derrotada de antemano. Ya nos hemos referido a uno de los mecanismos determinantes de esta recuperación de conciencia: la incomodidad que le produce la interpretación por parte del sector militante de su propia inercia como acto de adhesión, que reinserta al sujeto en la esfera de la agencia política al desplazarlo de su reducto en la privacidad y ponerlo en abierta confrontación con el poder autoritario. Pero hay por lo menos otros dos puntos clave a la hora de describir el proceso. Por un lado, el lugar especial que el relato reserva al contacto con la marginalidad como vía de apropiación de cierta realidad histórica y de acceso a una conciencia colectiva. La figura de Mingo, cuya “caracterización coincide con la que generalmente desde el periodismo o desde cierta literatura realista se construye sobre la marginalidad: depositario de la memoria colectiva, desplazado de la vida social, con un conocimiento instintivo de la justicia” (Mayer 31), cumple un rol decisivo en la recuperación política de Galván, no solo por la lucidez y objetividad con que puede narrar la historia reciente y analizar el presente, sino también porque enfrenta a Galván con la ambigüedad de su propia imagen. Esta es la anécdota: Rocha le ha dejado un billete grande para pagar la pensión; Mingo lo ve y le comenta, “sin que

hubiese ninguna malicia en su voz [...]: -Pagan bien los milicos" (79). Galván tiene que volver a lidiar, en otro contexto y desde otra actitud, con la imagen de sí mismo que había sugerido la pintada. Tanto la provocación de la pintada como el equívoco con Mingo sirven para dismantelar el esquema de escisión impuesto desde el programa dictatorial y acatado por Galván en su "adormecimiento cívico": no es posible deslindar inocentemente un ejercicio social -como el trabajo- de sus implicaciones políticas, no es posible deslindar *praxis* de conciencia.

La preocupación por la construcción social de la propia imagen es uno de los conflictos estructurantes del relato, y especialmente significativo en el caso de Galván. El breve intercambio con el capitán Suárez, cuando su contrato es rescindido, es particularmente pertinente sobre este punto:

-¿Puedo saber la causa [de su exoneración]? -preguntó el capitán.

-Nunca la supe -contesté-: quizá siendo usted un miembro de las fuerzas armadas pueda explicármela.

Encendió un cigarrillo. Yo seguía parado allí, como un chico en penitencia.

-Permítame que le recuerde que solo fueron retirados del servicio los extremistas y los corruptos.

-¿En cuál de los dos rubros me habrán incluido? -pregunté.

-No tenemos nada contra usted en el plano de lo delictivo económico - dijo y hojeó una carpeta que tenía delante suyo. Hubiera dado cualquier cosa por echarle un vistazo yo también. (59)

La carpeta ofrece una versión de Galván: la versión oficial del “prontuario”. Así, el personaje se encuentra en el cruce de varias versiones de sí mismo, de las que poco sabe, y sobre las que su propia voluntad carece de incidencia. Pero el diálogo pone también en tensión el proceso mismo de escritura de esas versiones, el valor de la evidencia, el carácter propiamente arbitrario de la realidad: el capitán pregunta por la “causa” a pesar de tener acceso a la “carpeta” donde no meramente *consta* la “causa”, sino que lo *es*; Galván manifiesta desconocimiento de la “causa” como un modo de desacreditar el valor causal de lo que está siendo tácitamente entendido como una filiación ideológica (a su modo está diciendo que su práctica “simbiótica” de tango y política no debería ser esgrimida como causa de su prohibición), pero aun así quisiera conocer el contenido de la carpeta, quisiera tener acceso a la otra versión de sí mismo. Si es posible que, simultáneamente, el discurso de resistencia lo califique de colaboracionista y el discurso oficial lo ponga en el lugar del extremista, y si la construcción de cualquiera de estas versiones revela además una dinámica meramente discursiva, Galván termina por constituirse en un lugar del texto que más bien cifra la propia cualidad inestable de cualquier montaje textual. Esta inestabilidad debe ser entendida como uno de los contenidos prioritarios de la articulación alegórica de *Cuarteles de invierno* cuyo referente más claro sea quizás, como ya dijimos, la clase intelectual. La voluntad del personaje de resolver su vacilación “identitaria” rebatiendo las diferentes versiones autoritarias de sí mismo es un modo de condensar –y censurar– el solipsismo de los sectores intelectuales argentinos del momento. Pero la “carpeta” de Suárez es además la materialización más clara de la intromisión ilegítima del Estado en

la vida privada del ciudadano Galván en tanto no es un prontuario legal, un documento oficial al que el propio interesado tenga acceso, y sirve así como índice del contradictorio esfuerzo del poder autoritario por imponer la escisión de las esferas de lo público y lo privado, y dismantelarla al mismo tiempo. El Estado parece moverse en un circuito deformante que construye, desconoce y deconstruye una escritura de la historia para luego confrontarla con escrituras alternativas de las que igualmente quiere apropiarse para someterlas a un proceso similar. La emborronada historia política de Galván sirve de sostén, entonces, para una escritura –a la vez crítica y empática– de la historia intelectual argentina durante la dictadura.

4.4 EL “GIRO ÉTICO” DE LA DERROTA

Ahora bien, como decíamos antes, *Cuarteles de invierno* no solo narra la dictadura argentina en formato alegórico, sino que también se apoya narrativamente sobre un programa que intenta una incorporación directa de la realidad. El registro ficcional del relato se organiza así en torno a zonas del texto que requieren operaciones de identificación referencial (el mundial de fútbol detrás de la pelea, por ejemplo) y zonas de retórica casi documentalista, en que se intenta un efecto de no mediación entre la realidad y su textualización (el ya citado fragmento del secuestro del joven en el bar, por ejemplo)²⁴. Esta convivencia de modos de representación da cuenta de la dualidad programática del texto: la “parábola” didáctica y la denuncia –ambas intenciones malogradas por el desfase entre producción y circulación de las novelas. Así, por un lado, las diversas instancias de alegorización reconocen una pauta de fondo más general: todo el relato puede reducirse a la textualización de la confrontación entre el impulso político, social, y las diversas formas que adopta su contraparte, la fuerza de

²⁴ Quizás este rasgo de la narrativa de Soriano se haga más evidente al contrastar sus textos con textos contemporáneos que operan sistemáticamente en un nivel alegórico, de referencialidad codificada: valgan como ejemplo *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer y *El vuelo del tigre* (1981) de Daniel Moyano; y con el gran flujo de textos cuya retórica se acerca a lo testimonial y la investigación periodística, pero que interfieren igualmente en el mercado de lo literario. Valga como ejemplo de esta segunda línea *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso.

disolución de lo político –si bien se trata de una generalización quizás aplicable a toda la historia, de cualquier nación, es en rigor muy pertinente para describir la Argentina de los setenta. Por el otro lado, la creación de un trasfondo “factual” mediante el tratamiento casi periodístico de ciertos datos de la realidad argentina da pie a un cuestionamiento del carácter alegórico del texto. El punto es aun más conflictivo si se considera en detalle la construcción narrativa de *No habrá más penas ni olvido*, una novela que solo opera en este segundo modo de representación: trasponer la situación histórica a un mundo ficcional sin recurrir a codificaciones veladas. El procedimiento es más bien de sinécdoque: Colonia Vela es un modelo a escala del país, con todos sus componentes: su CGT, su Plaza de Mayo, su Casa Rosada; los personajes, una representación reducida de todos los actores sociales de los primeros setenta: peronistas de izquierda y peronistas de derecha, peronistas nuevos y peronistas de la “primera hora”, Triple A y Montoneros, políticos, policía, fuerzas armadas, sindicatos, “pueblo”; la novela, una versión *de bolsillo* de la historia argentina, escrita desde una perspectiva centralizante, en que la ciudad de Buenos Aires se refuerza imaginariamente como epítome del país, como único núcleo generador de la historia nacional. Pero no hay en este texto desplazamientos semánticos entre el universo de la ficción y el de la historia que no puedan explicarse desde la sinécdoque. *No habrá más penas ni olvido* es un relato histórico condensado, en clave de novela de aventuras –cuyo intertexto es, como bien lo indica Shua, el *western*²⁵. Su carácter alegórico solo puede entenderse desde un

²⁵ En *Cuarteles de invierno* esta asociación se hará del todo evidente: uno de los matones de Colonia Vela

paradigma en que el proceso de alegorización quede totalmente expuesto para hacer de la escritura de la novela un ejercicio de comprensión y narración histórica: a nivel de producción, entonces, los mecanismos de la alegoría se convierten en un método de análisis: Soriano echa mano del montaje alegórico para efectivizar un conocimiento de la historia sobre la que está trabajando, que se concibe en ese punto como presente; a nivel de recepción (o sea, a partir del efecto de un lector ideal sobre la instancia de la escritura), en cambio, resultan un método de exposición: en función del lector, lo alegórico es la forma que adopta el esfuerzo didáctico. Aun cuando la situación se hace más evidente en *No habrá más penas ni olvido*, es también, sin duda, parte fundamental de la práctica literaria en *Cuarteles de invierno*: como decíamos al comienzo, ambos textos responden al mismo proyecto narrativo, que detenta una fuerte base propedéutica a cuyo servicio está puesta la alegoría como *método*.

Así, es en su propia situación de enunciación donde estos textos parecen concentrar su carga alegórica. La construcción de –por usar nuevamente el término de Soriano– una “parábola” de la dictadura argentina es explicada por el escritor como un mecanismo de reapropiación territorial: “La idea, sin duda, era acercarme al país a través de ese pueblito de Colonia Vela, en la medida que yo me encuentro a diez mil kilómetros de distancia” (184). Soriano explicita aquí no solamente el carácter instrumental de su escritura (la producción de ficción como un medio de salvar la distancia impuesta por el exilio y de comprender las circunstancias que determinaron

será insistentemente identificado con Gary Cooper.

esa situación) o la capacidad “sanativa” de la experiencia literaria, sino también su valor como modo de ejercicio de la política. En definitiva Soriano se constituyó en el ejemplo paradigmático del exilio argentino (más que casos políticamente contenidos como el de David Viñas o Juan Gelman, y más que el caso de mayor visibilidad: Manuel Puig) porque, por un lado, su escritura acusa como pocas la incorporación de una lógica diferencial de la distancia a partir de la exclusión, su separación impone no solo una temática y un tono, sino –principalmente– una capacidad particular de elaboración de esa temática y ese tono en una reflexión que incide sobre todo a nivel de la construcción de la experiencia del espacio, de la historia, de la política; por otro lado, porque con su historial no militante, Soriano supo encarnar –quizás incluso a su pesar– el estereotipo deformante del destino de la sociedad civil en el conflicto histórico de los setenta, relegada a menudo al papel de testigo marginal del desenvolvimiento de una realidad que apenas entiende, le es hostil, y –por supuesto– nunca logra dominar. Si bien el esfuerzo didáctico que hemos venido destacando lo reposiciona como un escritor que quiere desafiliarse de esa facción impotente, su propia relación peliaguda con las instancias de validación de la alta cultura y su inserción en la maquinaria misma de las industrias culturales²⁶ traicionan sus intentos de constituirse en una entidad totalmente en poder de su propio poder de generación de sentido –el mismo proceso que puede trazarse en relación con la reapropiación de su capacidad agentiva por parte de la

²⁶ Aunque el debate no haya alcanzado una verdadera dimensión teórica, conviene referir a los textos de homenaje Osvaldo Soriano a diez años de su muerte que apareciera recientemente en el suplemento Radar, de *Página/12* (“Diez años sin Soriano”), y a las posteriores intervenciones de Beatriz Sarlo, Guillermo Saccomanno y Osvaldo Bayer.

sociedad civil argentina, que quedara siempre a mitad de camino. Reconstruir verbalmente la Argentina fue para Soriano una vía para reinsertarse en el campo intelectual que lo ha excluido, para volver a intervenir en una pugna pública que lo ha dejado afuera. Desde su condición exiliar, la articulación de *Cuarteles de invierno* puede ser entendida como alegoría de una situación nacional definida por la escisión política y territorial.

Pero la articulación alegórica de la nación reconoce también otra realización en el nivel de la enunciación: la inscripción del texto en una tradición particular. La exhibición de los mecanismos de construcción textual –tanto en *No habrá más penas ni olvido* como en *Cuarteles de invierno*– refleja la voluntad de Soriano de reescenificar el momento fundacional (y recurrente) de la historia cultural argentina: la formulación de la nación en un texto, la producción textual de la Argentina. Su inserción en esta, la línea más fecunda de la tradición cultural nacional –la de libros que “definen” y “representan” la Argentina, o que son *ex professo* y *a priori* alegorías nacionales– es índice del talante doblemente alegórico de su escritura: en tanto solidario con la tradición de textos fundacionales, y en tanto producto del sistema cultural del tercer mundo. Así, la propia escritura de estas novelas, alegorías de la Argentina de los setenta, *ha de leerse* como alegoría nacional de una cultura obsesionada con la construcción “textual” de la nación y el Estado, que entiende como subsidiaria de los procesos de construcción institucional de la nación y el Estado –o viceversa.

Ahora bien, si de los textos de Soriano vamos a desligar un modelo de interpretación de la situación política de la nación, se impone un contraste con ese

“género” en que los textos se inscriben: *No habrá más penas ni olvido* y *Cuarteles de invierno* no tienen –como los textos que fundan la nación argentina en el siglo XIX– una dimensión prospectiva, no son una propuesta. Ya hemos atendido a la paradoja que deriva del desfase entre las instancias de producción y recepción de estas novelas: la vocación inmediata a que responde su plan de escritura es la de operar sobre el presente –ya desde la inserción activa en el campo intelectual y político, en el caso de la primera novela; ya desde la separación del exilio, en el caso de la segunda–, pero las circunstancias en que finalmente se concretó su circulación alteraron drásticamente la referencialidad de su discurso: no ya el presente, sino la historia. En cualquier caso, hay poco en los textos que pueda ser referido a un tiempo por venir, a un proyecto de reconstitución de la nación escindida. Esta estructura, se verá, contrasta de un modo notable con el resto de los textos que abordaremos a continuación, identificados en general con cierta noción de reorganización del campo intelectual nacional o latinoamericano.

Creo que esta situación puede explicar parcialmente el posterior cuestionamiento de Soriano –sobre todo de su producción posterior, que no alcanza el impacto histórico de sus textos de los setenta. En su reciente ensayo *Literatura de izquierda*, que desatará una tímida polémica local en torno al estado actual de la narrativa argentina, Damián Tabarovsky dedica apenas un par de referencias peyorativas a su figura:

Desde finales de los '80 se desarrolló una inmensa narrativa reaccionaria, una vuelta sobre las versiones más conservadoras de la literatura. ¿Puede pensarse la fascinación que produjo el *realismo sucio* entre los incipientes

escritores como producto de otra década que no sea la del '90? ¿Cómo puede entenderse el éxito ya no solo de mercado, sino ético, de Soriano y el *sorianismo*?" (59)

Lamentablemente, lo que Tabarovsky entienda por "narrativa reaccionaria" no termina de configurarse satisfactoriamente en su libro, a no ser que se lo desprenda, por oposición, de su propuesta de recuperación de las políticas literarias de las vanguardias (pero, ¿no es este mismo un gesto extraordinariamente reaccionario?), y por tanto no se alcanza a comprender cuál es puntualmente su problema con Soriano, excepto quizás desde la ingenua práctica a rajatabla de lo que maldefine en el mismo texto como "política literaria": "allí donde hay un canon, hay que cargar contra él, cualquiera sea el canon. No se trata de cambiar un paradigma por otro, sino de derribar la idea misma de paradigma" (28). Pero no me interesa aquí exponer las tesis de *Literatura de izquierda* - que por otro lado tampoco pretendo desestimar- sino atender al trasfondo de esta sucinta y desconcertante afirmación sobre Soriano. No la encuentro desconcertante por su menosprecio del escritor, hartamente habitual; ni por su homologación, una vez más, entre éxito de mercado y cierta idea de "literatura nociva"; sino por su acertada delimitación del plano en que triunfa esta literatura: el plano ético. En una ordenación a grandes rasgos de la narrativa argentina desde la década de los setenta, Soriano representa -no por sí mismo, sino junto a escritores tan diversos como Antonio Di Benedetto, Mempo Giardinelli o Tomás Eloy Martínez- el fracaso del proyecto político de la izquierda

revolucionaria en la Argentina²⁷. No elijo puntualmente a escritores que pasaron por la experiencia del obligatorio desplazamiento geográfico como una estrategia para hacer excluyente la relación entre aquel proyecto y este grupo de intelectuales, sino porque es precisamente la fracción de escritores exiliados la que materializa más eficientemente este fracaso en el imaginario cultural argentino. Desde esta perspectiva, y aun cuando los agentes políticos de la redemocratización dieran a algunas de estas figuras espacios de participación oficial (Di Benedetto, por ejemplo, fue nombrado asesor de la Secretaría de Cultura) o el mercado y las industrias culturales resarcieran a otros (el caso del mismo Soriano en tanto figura clave del exitoso proyecto periodístico de *Página/12*), el regreso de los escritores exiliados –paulatino, poco promocionado, y en algunos casos solo tentativo– pone en evidencia el nuevo mapa de fuerzas que rige el campo intelectual de un país efectiva y forzosamente “reorganizado” y el *motus* central de la etapa en ciernes: cerrar y digerir tan pronto como fuera posible la etapa anterior, programa en que, ya lo dijimos, las novelas de Soriano cumplieron un rol decisivo.

Así, no es común encontrarse con vinculaciones entre escritores como Soriano y alguna idea de triunfo, porque en definitiva se trata de una generación que no solo incorpora la propia experiencia de derrota en sus esfuerzos por comprender la historia reciente y redescubrir las posibilidades de la práctica política, sino que llega a hacer del fracaso el centro de su poética del relato.

²⁷ Quiero omitir acá los casos más resonantes: Haroldo Conti, Paco Urondo, Rodolfo Walsh, escritores desaparecidos, porque resisto la asociación entre su destino de consumación a ultranza de un modelo de asociación estrecha de literatura y política, y cualquier idea de fracaso.

Conjugar el fracaso político con el éxito ético conlleva dificultades, si no insalvables, al menos muy riesgosas. La mayor de ellas: establecer entre ambos un nexo de causalidad, más aun, de necesidad. Si los proyectos políticos revolucionarios de los setenta –que, conviene aclarar, el afán historizante mencionado antes unificó artificialmente y, en una simplificación excesiva, vinculó a toda agencia reprimida y/o opositoral al regimen dictatorial– lograron ser indefectiblemente disueltos a través de una acción ilegítima, es en primera instancia esta misma ilegitimidad la que confiere autoridad moral a los vencidos. Ahora bien, cabe preguntarse si este “triumfo ético” de Soriano –y con él, de una literatura asociada a una recuperación del realismo y al rechazo de una estética de vanguardia, vinculada a una voluntad de redención del sentido de la historia y, por tanto, alentada, aun en su representación del fracaso, en mayor o menor medida por cierta fe en la eventual reorganización eficiente de esa sociedad fracturada– es o no una “concesión” simbólica a título de compensación por aquel fracaso. De serlo –y todo apunta en esa dirección– se ha puesto en funcionamiento el mecanismo más nocivo: el de la desactivación política ulterior de esos textos. Así, el camino recorrido por la narrativa de Soriano enfila decididamente hacia la inocuidad: su impulso contestatario inicial se resolvió en un acto de representación de la historia, y este acto en una realización de la capitulación de un proyecto político que adopta ahí, después del fin, la cualidad de lo utópico. Y su figura pública describe un movimiento paralelo hacia la encarnación de una representatividad que finalmente ha tenido que ver, también, con un acto de concesión de un lugar subalterno, incluso dentro del canon subalterno de lo popular; como si se lo estuviera relegando al lugar residual dentro de un sistema residual, el de la literatura popular, que ya ni siquiera tiene la capacidad de generar figuras de alcance universal; como si se lo estuviera sometiendo a la misma lógica con que Ávila Gallo ninguneaba a Galván: “No se crea tan importante, usted está tan muerto como el otro. Gatica,

Gardel, de esos ya no hay más, compañero” (143). La reflexividad del proceso hace tambalear la propuesta del texto acerca de la imposibilidad de identificar una figura intelectual que articule no solo la identidad nacional, sino incluso la representación de lo popular, al poner en duda el único recurso de salida de esa encrucijada que el texto lograba articular tangencialmente: el intelectual exiliado.

5.0 CAPÍTULO III: LA PIEL Y LA MÁSCARA DE LA HISTORIA CUBANA

Pensaba que la revolución había muerto, aunque era incapaz de negar el sentido de su propia vida oponiéndosele abiertamente.

Contra la contundente univocidad que el impacto rotundo de su primer libro – *Los años duros*, premio Casa de las Américas en 1966– parecía anticipar, la biografía “literaria” de Jesús Díaz se encontraría dominada por el signo de la duplicidad: todo en sus emprendimientos intelectuales pareció necesitar de una segunda oportunidad para adquirir su forma definitiva y lograda –o, en cualquier caso, siempre supo aprovecharse de una segunda oportunidad para replantear la afirmación originaria. En esta línea, el acendrado fervor revolucionario de sus veinticinco años –base indiscutible del éxito de *Los años duros*– se vería inmediatamente desdibujado por el “error” cometido con la publicación de la respuesta de Heberto Padilla a la encuesta sobre *Pasión de Urbino* de Lisandro Otero²⁸, que finalmente resultaría en la renuncia de Díaz a la dirección de *El caimán barbudo* y el reinicio de un ciclo de “validación” política que recién culminaría a

²⁸ La revista fundada y dirigida por Díaz, *El caimán barbudo*, había convocado a tres figuras de la cultura cubana para opinar sobre la reciente novela de Otero. La respuesta de Padilla destaca la inferioridad del texto en cuestión ante *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante (ambos habían sido finalistas del premio Biblioteca Breve, que obtuvo el segundo), y, por tanto, la complicidad de la revista con el silencio sobre Cabrera Infante, que Padilla entiende como indefectible producto de la censura por la condición exiliar de su autor. Véanse Collman 28-33 y el número 15 de *El caimán barbudo*.

mediados de los ochenta. Durante esos años Díaz debió volver a definirse, reescribirse, en tanto intelectual revolucionario, lo que hizo fundamentalmente a través de su producción ensayística y cinematográfica. Ese período también enmarca otras dos duplicaciones sintomáticas: en primer término, la de su obra emblemática, *Las iniciales de la tierra*, escrita a principios de los setenta y reescrita al momento de la tardía autorización de su publicación, unos quince años después; en segundo lugar, el desdoblamiento en filmación (*55 hermanos*) y escritura (*De la patria y el exilio*) de una misma experiencia histórica: el regreso a la isla de jóvenes exiliados cubanos criados en los Estados Unidos –un proyecto, de por sí, claramente en la tónica de la “segunda oportunidad”. Así, su producción naturaliza esta práctica a punto tal que se afirme que sus novelas “reescriben lo real”, son “versiones libres de momentos extremos” (Ortega 27). Ahora bien, en su radical internalización en la lógica narrativa de los textos de Jesús Díaz, el *modus operandi* de la reduplicación se vuelve más dramático que en el montaje pedagógico y compensatorio a que lo somete Osvaldo Soriano. Si para Soriano se trata de una herramienta de tono didáctico y exploratorio, que le permite reflexionar sobre la historia nacional y sobre la situación política de su presente con el fin de presentar un cuadro simplificado, de establecer una versión comprensible de la Argentina, y si además adquiere el valor de un medio subsanatorio de su propia experiencia de exilio en tanto la reconstrucción textual del país se constituye en su modo particular de salvar su exclusión, en Jesús Díaz es ya un procedimiento reincidente de construcción nacional, institucional y personal. Quizás la clave de esta diferencia se encuentre en el diverso espacio político ocupado por cada uno de estos escritores, que a la vez refleja el

ideario nacional para la construcción de los sujetos políticos: Jesús Díaz fue de hecho – como idealmente cualquier cubano– parte activa del proceso de reconstrucción nacional llevado a cabo por la revolución cubana y así, cualquier instancia de revisión de sus resultados recae necesariamente en la revisión de la propia identidad, de la propia historia personal, del propio individuo, en tanto la construcción nacional y la construcción personal son en el caso cubano –y en el del intelectual particularmente– procesos simultáneos, solidarios y mutuamente determinantes.

Cuando Jesús Díaz se encuentra, entonces, “sorpresivamente” en la situación de escritor exiliado, su mirada sobre Cuba y sobre el exilio resulta, en consecuencia, en una mirada sobre su propia responsabilidad en la construcción de esos espacios y de su interacción. En definitiva, el proceso de reduplicación –dominante en las dinámicas culturales del exilio– adquiere en su caso un carácter claramente íntimo: reproducirá en el exilio sus propios textos, su propia biografía cultural y su propia construcción de Cuba y el exilio. El punto culminante de este proceso se encuentra en la publicación en 1996 de *La piel y la máscara*, primera novela de Díaz en el exilio, donde reescribe su film de 1985 *Lejanía*, realizado y difundido en la isla. En este segmento vamos a ocuparnos del modo en que la novela escenifica no solo este procedimiento –ya común en la producción literaria de Díaz– de rehacer un texto, sino también el de rehacer la propia identidad y convertir ese gesto en una propuesta de acción política, y finalmente el de reescribir el pasado como modo de producir el futuro.

Como ya hemos referido, el concepto de alegoría nacional de Jameson se asienta sobre el reconocimiento de la amalgama entre las esferas pública y privada en el tercer mundo, situación que impone al relato de la experiencia individual representatividad de lo colectivo. Si esta premisa atiende al “relato del destino privado individual” (69) sobre todo desde el punto de vista de la estructura narrativa, en que un personaje individual y reconocible (o varios de ellos) encarna la realización alegórica de la colectividad, los ejemplos de Jameson (Lu Xun, Ousmane Sembène, incluso Benito Pérez Galdós) descansan también sobre la noción de individualidad desde la perspectiva autorial, y otorgan a la obra narrativa la condición fundamental de empresa individual. De hecho, debe ser sobre este concepto moderno del arte que la tesis de Jameson encuentra operatividad, en tanto –como ya hemos indicado– su conceptualización depende de la separación imaginaria de estas dos esferas, o de la constitución del individuo propiamente dicho. Así, a la hora de enfrentar desde esta propuesta teórica un *corpus* como el del cine cubano posterior a la revolución, cuya “autoría” reconoce ampliamente un carácter colectivo –no solo desde la base común del producto cinematográfico en general como obra colectiva, sino también desde la comprobación de su alineamiento dentro de un proyecto cultural “nacional”–, el concepto de individualidad aparece como particularmente problemático. Así, la historia del cine cubano después de 1959 podría pensarse (más aun que la de otros productos culturales) casi exclusivamente en términos de la oposición entre instancias de enunciación individual e instancias de enunciación estatal. Y no solo en términos de censura (como en el caso *P.M.* en 1961) o promoción (como con *Fresa y chocolate* o *Buena*

Vista Social Club, ya en los noventa), sino también en cuanto a la discriminación de contenidos oficiales, extraoficiales y contraoficiales en cada caso particular. Películas como *Lejanía* (1985) de Jesús Díaz deben ser abordadas, entonces, como textos que escapan al menos parcialmente a la caracterización de Jameson desde la perspectiva de un montaje de sentido traslaticio: no es que sea posible (o deseable, o necesario) hacer una lectura alegórica del film, en que el conflicto representado sea trasladable a una escala nacional, sino que se trata precisamente de una reflexión nacional que ha sido producida en clave de fábula personal, y podemos, entonces, identificar la instancia de enunciación como colectiva y oficial. Se dirá que si el producto final surge de la confrontación entre la voz del individuo y la del Estado, entonces al menos sobre las trazas de la primera podría reconocerse el montaje alegórico. Pero, como resultará evidente, el texto no admite impunemente una descomposición de su diglosia fundamental en una operación que distinga *dos* textos contrastables. Es así que films como *Lejanía* terminan por realizar en extremo (y casi a contrapelo de lo señalado por Jameson) la simbiosis entre lo público y lo privado.

Sin embargo, el caso de Díaz ofrece otra vuelta de página: al reescribir *Lejanía* en *La piel y la máscara*, echa nuevamente a rodar la maquinaria de construcción alegórica, se reapropia desde una instancia individual de un texto cooptado por el Estado, e interviene sobre ese texto para deslindar los rastros de la diglosia. Así, la novela cifra, como proyecto individual, una narración del recorrido nacional (la revolución), susceptible de apropiación desde el esquema de Jameson, con la particularidad de que cobra mucho peso, como articulación alegórica, la instancia reflexiva: la reescritura del

propio texto. A su vez, *La piel y la máscara* permite una relectura de *Lejanía* en que es posible ahora reconstruir el *dictum* personal, y la convierte así en un texto con una doble dimensión expresiva a nivel de colectividad: en tanto sigue siendo una enunciación oficial, y en tanto se somete al principio teórico de la alegoría nacional. En conclusión, la escritura de *La piel y la máscara* impone el contraste entre tres objetos: la película de 1985, proyecto narrativo y estético inserto en las relaciones de interferencia y negociación entre la voluntad artística individual y las agendas culturales del Estado; la novela de 1996, inscrita en una dinámica diferente en que las tensiones entre el proyecto personal de escritura y la “voz” del Estado se resuelven más bien en el plano de la representación tal como lo propone la teoría de la alegoría nacional, y no en el plano de la producción discursiva –pero que a su vez, como veremos, reifica de algún modo ese plano (el de la historia) al hacerlo objeto de la narración; y el objeto contrafactual que se constituye en el cruce entre la película y la novela: idealmente, la película tal cual debería haber sido de no haber intervenido en su momento el Estado.

5.1 LEJANÍA Y LA RETÓRICA OFICIAL

¿Por qué –habiendo dado Díaz claras muestras de su calidad de intelectual crítico– es tan fácil, hasta automática, la identificación entre *Lejanía* y el discurso revolucionario oficial? ¿Por qué el film parece resolverse *solo* en una representación desapasionada de la confrontación histórica entre isla y exilio? No ciertamente por el carácter de la anécdota propuesta: el reencuentro en La Habana entre una cubana exiliada en Miami y su hijo, abandonado por ella y el resto de la familia diez años antes, cuando partieron al exilio, por encontrarse él en edad militar –un dramatismo que queda, sin embargo, neutralizado al punto de la inocuidad. La clave de esta inocuidad descansa sin duda en razones de tipo formal, tanto en el plano de la articulación narrativa de la anécdota como en la retórica desplegada en el guión y el retrato ético de los personajes. El esquematismo con que se contrastan las éticas monolíticas, sin repliegues, del sujeto revolucionario y su contraparte (en sus diversas modulaciones: “gusanos”, corruptos, descomprometidos), el tono moralizante que llega a dominar todo el relato, y la resolución ejemplar del conflicto (Reynaldo, el hijo, logra vencer la interferencia impuesta por el regreso inopinado de su madre y continuar con su plan original de realizar trabajo voluntario en una provincia) sugieren la inscripción del texto en la rigidez del discurso oficial, e instauran al Estado como “socio” en la autoría.

Así –en el marco desde el cual estamos abordando el asunto y como ya anticipáramos– la película no funciona como una alegoría nacional a partir de la fusión natural de las instancias público / privado, sino como una elocución, que emana

directamente del Estado, sobre el deber ser nacional: no entonces una estricta alegoría nacional, sino su articulación en el nivel del deseo, la proyección de un modelo de nación y sujeto nacional y la prescripción del modo en que esos modelos interactúan con el exilio. Como proyecto propedéutico y ejemplarizante, la construcción de *Lejanía* se asienta sobre ciertas líneas de clara filiación con la retórica oficial de la revolución. El relato organiza su contraste entre los sujetos autorizados y desautorizados en torno a su inscripción en relación a valores como la solidaridad y el deber cívico contra la individualidad extrema como contraejemplo (el personaje del hijo encarna la estereotipada lucha interna entre el deber y el placer, entre la resolución de conflictos personales y la entrega al servicio social; la historia de la madre, por otro lado, refleja claramente la priorización de la satisfacción personal, incluso por sobre deberes instintivos), el rechazo de los esquemas axiológicos de la sociedad de consumo (escenificado con la oposición entre el deslumbramiento de los personajes laterales – tíos, primos– con los regalos traídos de Miami, y la indiferencia ante los objetos de los personajes comprometidos con la ética revolucionaria), el rescate del sentido de pertenencia como eje de la identidad individual y social (la madre ha viajado acompañada de una sobrina exiliada en Nueva York desde su infancia, en cuya experiencia cifra la película el conflicto de la pérdida de “raíces” de la comunidad cubana del exilio), el *Leitmotiv* de la “dignidad en la escasez” (apoyado sobre todo en el comportamiento de la mujer de Reynaldo, que se esfuerza por hacer de sus carencias la base de su contestación a la humillación impuesta desde el poder adquisitivo de la madre).

La estructuración narrativa reconoce también otros ejes binarios. En primer lugar, la oposición entre la asunción crítica del deber revolucionario –ya desde la sobreactuada duda de Reynaldo, ya desde la categórica instalación de su mujer en una posición sin fisuras– y la ubicación en el afuera de ese proceso –a través de la corrupción (el tío de Reynaldo exhibe ciertas capacidades para obtener favores por parte de funcionarios del gobierno), la indiferencia acrítica (el primo) o la renuncia absoluta (las exiliadas). En segundo lugar, la ubicación de un lado u otro de la escisión geográfica isla - exilio, que coloca a los personajes en situación de familiaridad o extrañamiento respecto del presente cubano (territorio exclusivo de los que se quedaron y poco propenso a una comprensión desde esquemas previos a la partida: los de afuera necesitan que Cuba les sea ahora “explicada” por los de adentro) y en conflicto o no con su pasado. Finalmente, e intersecando a las otras dos, la oposición generacional, que domina el imaginario cubano con su propuesta de inauguración de un tiempo nuevo y un hombre nuevo, piedra fundamental de la interpretación oficial de la historia cubana en el contexto de la revolución. Tanto la dicotomía en torno al compromiso con la revolución como la representación del conflicto de la separación geográfica se encuentran atravesadas por una comprensión desde el esquema de la partición totalizante de la historia cubana impuesta por el evento de la revolución. Entre los personajes activos dentro de la isla es claro el contraste que el film quiere destacar entre, por ejemplo, Reynaldo –con la esforzada reconstrucción de su persona después de la conmoción del abandono: ha logrado reubicarse en un esquema familiar, aunque rompe parcialmente con él (su mujer es divorciada, mulata y tiene una hija); es un trabajador

ejemplar y, además, estudiante universitario- y su tío -resabio de los viejos valores de la burguesía depuesta por la revolución, pero que logra reproducirse en la figura de su hijo. Entre los personajes del exilio una pareja paralela (tía y sobrina) logran encarnar las diferencias entre el exilio histórico y la “generación 1.5” (Pérez Firmat). Pero indudablemente el contrapunto que registra la mayor carga de sentido es el que se establece entre Reynaldo y su madre como cifras respectivas de la vieja y la nueva Cuba, construcciones complejas en que coinciden criterios políticos, culturales, geográficos y generacionales.

El uso del esquema familiar como base para la alegorización de la nación es un recurso normalizado en la producción cultural latinoamericana (Sommer). En la historia familiar representada en *Lejanía* puede leerse la historia cubana del período que involucra el cambio radical introducido por la revolución. Los padres de Reynaldo sostienen en el texto la generación cuestionada, representan la Cuba de los años cincuenta, la burguesía artificialmente enriquecida y sus valores: el racismo consuetudinario, la adhesión sin cuestionamientos a los imperativos de la sociedad de consumo, la manifiesta voluntad de subordinar a la conservación del *statu quo* de su jerarquía social cualquier otro tipo de estructura: familia, patria, propiedad incluso. La muerte en Miami del padre -que solo logra regresar a Cuba en la forma fantasmática de una cinta de video para comunicarle a su hijo su reafirmación en las decisiones tomadas y su fundamental incapacidad de incorporar nuevas visiones-, el nuevo casamiento de la madre con un estadounidense y la incorporación neta de la hermana de Reynaldo, que sí pudo salir de la isla con sus padres, a la comunidad cubanoamericana -se ha

casado con otro exiliado y forma en el nuevo país su familia- son índice de la decisiva divergencia en el rumbo de Cuba y el exilio (consecuente con el título con que el film circula en inglés: *Parting of the Ways*). Por otro lado, el regreso disfórico de la madre, quien no manifiesta evolución alguna después de los diez años de separación de su hijo y su país -un estatismo que el texto quiere hacer muy patente-, y cuyo único ámbito de legítima propiedad en la isla es ahora el de las tumbas de sus antepasados, cifra narrativamente -sobre todo en la contraposición con el aprendizaje de que ha sido sujeto su hijo- el fracaso de la contrarrevolución, la definitiva disolución de su capacidad de acción. Reynaldo, por otro lado, encarna a la Cuba revolucionaria en una articulación que se pretende no dogmática y que imposta una representación a partir de los “problemas” de la revolución, de una lucha interna entre las pulsiones de supervivencia y la vocación colectiva. El crecimiento experimentado por el personaje desde la desintegración del desamparo hasta la recomposición autogestionada de su personalidad se suma a la puesta en escena de su combate con la tentación de la “vuelta atrás” impuesta por la llegada de su madre, para finalmente terminar de configurar el poder simbólico de la revolución en su capacidad de captar las voluntades individuales en pro de un fin común. Reynaldo -lugar para una obvia transfiguración del conflicto ético de Hamlet- se muestra finalmente capaz de resolver su espinoso pasado y puede así “optar libremente” por el proyecto colectivo y reafirmar su compromiso con el futuro. El punto pendiente del esquema familiar (la descendencia de Reynaldo) permite imaginar la continuidad de ese proyecto desde la seguridad de un presente asumido críticamente. El futuro de la revolución será producto de la revolución, tendrá su base

en la incorporación conciente de los valores de la revolución y constituirá, por un lado, la realización final de la abolición de las clases y la síntesis racial, y por otro lado, la clausura definitiva de la moral burguesa en la convivencia igualitaria, en el propio esquema familiar, entre la nueva descendencia y la “ilegítima” (la hija previa de Aleida). El broche final de todo este montaje analógico se da con la frustración del coito entre Reynaldo y su prima exiliada, que habría proyectado sobre el relato la posibilidad de una reconstitución nacional por encima del cisma geográfico –esquivando por lo tanto su base política.

Entendemos entonces que el valor de alegoría nacional del film se encuentra condicionado por el carácter apriorístico de su representación de lo nacional, consecuencia directa de la identificación del mismo Estado cubano como parte activa de la instancia de enunciación. Ahora bien, nuevamente la situación de producción del texto se convierte en sí misma en un texto susceptible de comprensión desde el esquema de la alegoría nacional: el contenido evidente en este nivel es no solo esta reificación de la capacidad (y actividad) de producción simbólica del Estado, sino también la desapareja relación de interacción que su entrada impone sobre el productor individual: Jesús Díaz ha debido negociar con el Estado las condiciones de posibilidad de su obra, y en esa circunstancia de relación no mediada con el Estado el *autor* representa al colectivo nacional. La elocuencia de la estructura narrativa en sus distintos niveles (el de la anécdota y el de la historia de la cultura) radica entonces en este juego de presentaciones y representaciones: la preeminencia del Estado se vuelve patente en su ausencia de la representación: como agente del montaje narrativo de *Lejanía*, el Estado

evita representarse a sí mismo, lo que termina por realzar su papel de enunciador y traza las líneas del texto en que se expresa la oposición Estado - individuo. Cabe luego preguntarse por el modo en que el texto realiza este peculiar efecto de distanciamiento para llamar la atención sobre su propia cualidad de artefacto y sus circunstancias de realización. Se trata, como decíamos al referirnos al carácter inocuo del film, de entender la forma como contenido: el esquematismo de los personajes y del lineamiento narrativo general, el dogmatismo de la propuesta en torno al modo de ejercer personalmente la política y, especialmente, el grado de artificialidad (a la vez sutil y tajante) que resulta de todo el proceso de puesta en escena imponen la presencia “contenida” de un nivel previo al de la representación, de un teatro que incluye la factura del film. Esta idea caerá después en la órbita de lo sugerido por el título de la novela que revisa todo este proceso: *La piel y la máscara*. Así, la radical “sumisión” de *Lejanía* a la estética oficial adopta un cariz irónico en su capacidad de exhibirla como un paquete estandarizado para consumo en el mercado interno y se vuelve, en tanto ejercicio brechteano, el modo de esquivar la intervención estatal a través de la sugerencia de la nimiedad de lo argumental frente al dramatismo de las alternativas del acto creativo mismo.

5.2 LA PELÍCULA Y LA NOVELA: LA PIEL Y LA MÁSCARA

Después de la sujeción de sus textos a los vaivenes de la política cultural estatal que habían determinado la publicación retardada de *Las iniciales de la tierra* (escrita originariamente antes de 1973 y recién publicada en 1987), la publicación *solo en el extranjero* de *Las palabras perdidas* en 1992 (con que se anticipaba la ruptura definitiva que vendría con “Los anillos de la serpiente”²⁹) y la forma final de *Lejanía*, Díaz aborda la escritura de *La piel y la máscara* como un ejercicio de plena autonomía –creativa y editorial. Esta es, de hecho, la primera consecuencia del cambio de espacios constituido por su exilio: cambio de espacio geográfico, cultural y político. Entender este desplazamiento como una salida del ámbito del Estado y una entrada al ámbito del mercado puede servirnos para explicar el rotundo viraje en la dinámica de su producción a partir de su exilio (en diez años en Europa duplica su producción novelística de casi treinta años de vida cultural activa en Cuba) y enmarcar (que no explicar) la sustancial caída en la calidad de sus textos con posterioridad al cenit constituido por *La piel y la máscara*. Esta voluntad de autonomía adopta como manifestación textual un modo casi simétrico al de *Lejanía*: una escritura que en vez de sugerir la tensión oculta de los mecanismos de representación, los pone en evidencia, es decir, los representa, como representa también al Estado como una instancia de

²⁹ “Los anillos de la serpiente” es el título del texto de Jesús Díaz que marcó su ruptura con la revolución y el comienzo de su exilio. En esa presentación en un encuentro de escritores en Zurich, Díaz hacía un pedido público a Castro para que contemplara su separación del poder y sugería la realización de una consulta popular sobre el asunto. Su causa inmediata era el agravamiento extremo de la situación económica de la isla después del colapso de la Unión Soviética, que en el manejo político cubano cayó bajo la denominación de “Período especial en tiempos de paz”.

intromisión a ser resistida. El Estado como fuerza presentada en la narración ya aparece en *Las palabras perdidas*, donde se le reserva el ambiguo lugar de vehículo y obstáculo, simultáneamente, de la acción cultural y política: el grupo de jóvenes intelectuales que programa la publicación de la revista cultural *El Güije Ilustrado* encuentra en un periódico (es decir, en un instrumento del Estado) el espacio y el impulso necesarios, pero el mismo funcionario que primero apoya la iniciativa termina por cancelar el proyecto antes de que viera la luz, a causa del carácter oposicional de su contenido político. Pero la novedad de *La piel y la máscara* es mostrar al Estado no como el obstructor abierto de la disidencia, que plantea claras reglas del juego en su interacción con los particulares (las mismas que Fidel había establecido ya en 1961: “dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada”), sino como un agente de intromisión cuya acción clandestina debe ser resistida mediante estrategias igualmente encubiertas.

El camino elegido por Jesús Díaz para la textualización de esa autonomía es la reescritura de un texto propio cooptado por el Estado. *La piel y la máscara* reproduce *Lejanía* para realizar tres operaciones al mismo tiempo. En primer lugar, reapropiarse de ese texto desde la instancia personal, con lo que la reescritura de la película en la novela es principalmente una alteración del original para limpiarlo del contenido impuesto por la intervención oficial y llenarlo de nuevo sentido y nuevas implicancias. En segundo lugar, entonces, deslindar estas dos instancias de enunciación en el texto original: mediante la formulación de *Lejanía* como debería haber sido –una acción que se despliega en el tiempo en sentido contrario al de la película: mientras *Lejanía* se constituía en modelo de la nación que “debe ser”, *La piel y la máscara* nos ofrece la

película que “debería haber sido” – la novela ofrece por diferencia las elocuciones que provienen directamente del Estado y permite advertir la diglosia del texto original, a la que ya nos referimos. Finalmente, al abrir el plano de lo representado para incluir el proceso de filmación, la novela está *escribiendo* el texto que al hablar de la película entendíamos como solo accesible vía interpretación: la historia cultural cubana.

La relación que esta escritura establece con el Estado es evidentemente diversa a la que apuntábamos respecto de la producción del film. De hecho, la misma representación de la dinámica de oposición entre las instancia de arte y Estado es la marca de que el texto presente se encuentra fuera de ella, lo que a su vez es la condición de posibilidad de esta escritura. Debemos entonces preguntarnos por el tipo de relación público / privado en que se inscribe ahora la producción de Jesús Díaz. La voluntad programática de representar al Estado cubano y al colectivo nacional en relación con él habla del carácter de alegoría nacional de la novela, pero, al tratarse de una textualización que descansa en la exterioridad geográfica de su enunciación, vuelve a hacer de la historia literaria una alegoría nacional en la que el concepto de exilio ocupa un lugar clave.

Una lectura de la novela en clave de alegoría nacional impone destacar entonces varios puntos que hacen del texto, sobre todo si se lo ve en continuidad con *Las iniciales de la tierra* y *Las palabras perdidas*, una *summa* de la Cuba post 1959. *La piel y la máscara* es el relato de la filmación de *La piel y la máscara*, un film cuyo argumento transpone, con modificaciones sustanciales a las que atenderemos luego, el de *Lejanía*. El relato se

circunscribe casi exclusivamente a las alternativas del rodaje, con solo un par de episodios que desafían tal “unidad de acción”; aun así, se amplía con referencias a sucesos previos en la vida de los actores y del director, y con el relato de la película en el mismo registro de “realidad”.

La primera observación que queremos hacer en torno al esfuerzo de la novela por ofrecer una imagen analógica de la nación cubana tiene que ver con la estructuración de la voz narradora. *La piel y la máscara* es una novela polifónica en el sentido más lato: consiste en la regular alternancia de cinco voces narradoras, identificadas al comienzo de cada fragmento con el nombre del actor y el del personaje que interpreta: EL OSO / FERNANDO director de la película, que interpreta a su vez el papel del cuñado de la exiliada que retorna de Miami; OFELIA / IRIS es una gran actriz cubana, esposa del director, y representa a la madre; MAYRA / ELENA es una actriz joven y representa a la esposa del hijo abandonado; representado a su vez por MARIO / ORESTES; finalmente, ANA / LIDIA indica a la actriz que interpreta a la joven exiliada que acompaña a su tía. Cada uno de estos narradores en primera persona relata parte del rodaje (la secuencia narrativa se mantiene siempre en progreso y sin reiteraciones desde distintos puntos de vista ni quiebres temporales: el aquí y ahora de la filmación –que, por otro lado, se hace en estricta progresión dramática– parece una regla inalterable) e introduce breves episodios de su pasado. Sí se trata, sin embargo, de voces que ofrecen distintas visiones de una misma realidad, distintas interpretaciones de los mismos hechos y conflictos. Esta superposición de miradas y versiones de Cuba se suman a su vez al uso del esquema familiar que articula el guión de la ficción que están filmando y

a las pulsiones eróticas que dominan las relaciones entre los actores (el Oso y Ofelia son un matrimonio, pero ella mantiene una relación clandestina con Mario, que a su vez ha tenido un encuentro ocasional con Mayra; el Oso, por su lado, intenta inútilmente conquistar a Ana, que es lesbiana y mantiene una relación con una estadounidense, puesta en conflicto por la participación de Ana en la película) para ofrecer una versión figurada de una totalidad que se presenta como una suerte de modelo nacional a escala. No solo logra el texto este efecto mediante la alternancia de narradores, sino también a través de la generalizada disconformidad sin estridencias con el régimen en que coinciden todos ellos en distinta medida, a pesar de la sutil pluralidad ideológica con que se conforma el “mosaico” de voces.

Por otro lado, así como la narración termina por definirse como el resultado de esta sumatoria de perspectivas, la trama central del relato puede describirse como el desarrollo de un proyecto colectivo: la película que se está produciendo. Las diversas voluntades individuales puestas en relación se abocan a la función de llevar a buen término ese proyecto, al modo de la fábula edificante que hace de cada cubano un constructor parcial de la revolución, la patria y el bien común. Ahora, cada uno de ellos (o al menos los narradores, a quienes conocemos en mayor intimidad) hace también del proyecto colectivo un instrumento con el que obtener un beneficio individual, abiertamente egoísta. El objetivo inmediato de varios de los participantes del film (si no de todos ellos) es de lo menos idealista: conseguir salir de Cuba acompañando a la película a algún festival internacional, para no regresar. Díaz parece proponer, sin embargo, que la orientación hacia esos fines individualistas sigue llevando adelante el

proyecto común, si bien a expensas de la manipulación de las voluntades ajenas, mediante la conversión de los otros en medios al servicio de los objetivos personales, con lo que termina de torcer esa metáfora central del imaginario revolucionario: la del esfuerzo compartido en pro del bien de todos. Aun así, quizás el comportamiento más cuestionado éticamente sea el que se plantea a su vez como el menos egoísta, porque representa parcialmente intereses altruistas como el arte: el Oso –claro *alter ego* de Díaz– de hecho ha escrito y realiza la película a fin de revertir su delicada situación política:

El nudo corredizo estaba tendido alrededor de mi pescuezo, únicamente faltaba que alguien se decidiera a tirar del hilo e hiciera evidente mi condición de marioneta. Aunque tampoco era seguro que tiraran, no siempre les convenía hacerlo. Y yo sabía demasiado bien que mi única defensa era mi obra, que quizá, si me daban tiempo a terminarla, ella podría salvarme. Pese a todo, los tiempos que corrían eran distintos a aquellos en los que pudieron darse el lujo de aplastar *En una campana* sin pagar apenas por ello. Ahora, si *La piel y la máscara* obtenía un gran triunfo internacional, si ganaba la Palma de Oro en Cannes, por ejemplo, se convertiría en un escudo, en una cuchilla capaz de cortar y devolver a mis manos el hilo del que pendía mi destino. (156)

La figura del director da lugar a una revisión de su estilo de conducción del proyecto colectivo, muy cuestionado desde la lógica y la moral del relato mismo: el modo en que el Oso antepone la que juzga *su* película a cualquier otra prioridad, y el modo en que se sirve de las voluntades de sus colaboradores y manipula sus deseos e intereses termina

por desdibujar cualquier posible buena fe de sus objetivos. Así, la acción compartida queda no solo desarticulada en tanto posibilidad utópica, sino además desacreditada desde la misma confrontación de sentidos expuestos y ocultos que organiza la representación.

Con lo que llegamos a uno de los puntos centrales de la organización alegórica del texto: la dominante superposición (en una vena netamente barroca) de diversos niveles de representación. Ya el sintagma que titula la novela sugiere la preeminencia de este abismamiento como matriz estructural -lo que se ve de primera mano confirmado con la reutilización de la misma frase para titular la película. La tensión entre realidad y ficción sirve como eje de toda la reflexión del texto sobre los mecanismos de representación y se desarrolla en al menos tres líneas: la articulación entre historia y relato, que aparece en los modos en que la "realidad" de los actores incide sobre la "ficción" construida en el film; el carácter performativo de la historia: los modos en que la "realidad" se revela como una "actuación"; y los intentos por incluir "lo real", sin mediaciones, en la construcción de la ficción. Vamos a hacer una breve descripción de cada una de ellas a fin de mostrar este aspecto del funcionamiento del texto y apuntar luego a una articulación general del armado de la alegoría nacional en *La piel y la máscara*.

La primera línea se asienta sobre la distinción *en el universo narrativo del texto* de su bidimensionalidad sustancial -indicada, otra vez, por el título, pero también por su bisemia, por la nominación doble de cada "capítulo" ("Ofelia / Iris"), por cada recurrencia en la idea de duplicidad. Estas dos dimensiones pueden entenderse,

tomando como eje la actividad de producción de la ficción (la película) en la ficción (la novela), como el nivel de los actores y el nivel de los personajes; a su vez estos niveles admiten su identificación respectiva con la *historia* y el *relato* –por decidir arbitrariamente una terminología con que distinguir entre el orden de los eventos y el de su representación. La relación entre el relato (el guión de la película, la configuración de los personajes, la representación de la revolución) y la historia (la vida cotidiana en Cuba, la biografía de los actores, la “realidad” de la revolución) termina por adoptar la forma del mutuo condicionamiento: la película se pretende un modo de representar la realidad; la realidad, un modo de determinar la representación. Los puntos de intersección entre ambos niveles sirven de anclaje a una lectura de esta reciprocidad. Ofelia, por ejemplo, comparte con el personaje que debe interpretar el conflicto básico: el abandono de su hijo. Así vive ella esta relación:

No había quien me quitara de la cabeza que [el Oso] había escrito este [guión] a partir de mi agonía por haber perdido a Ricardo, después de haberse pasado años culpándome de haberlo abandonado con tal de seguir siendo actriz.

¡Ganas de llorar, carajo! ¡De echar atrás todos los relojes del mundo y volverlos a poner en aquella hora maldita en la que firmé el certificado autorizando a que Ricardo partiera con su padre hacia Miami! Hoy no podría convencer a nadie, ni siquiera a mí misma, de que lo hice por amor a mi profesión. (131)

La biografía de Ofelia ha servido de modelo (y contramodelo) al personaje de Iris; el guión va luego a condicionar el comportamiento de Ofelia, para abandonar definitivamente su convicción inicial: “El Oso pretendía que defendiera a Iris identificándome con ella cuando al muy desalmado le constaba que nuestras tragedias eran radicalmente distintas. Solo teníamos en común el haber perdido a nuestros respectivos hijos...” (15). En la misma línea, el Oso y su personaje, Fernando, comparten además de una identidad generacional, una misma sensación de desilusión respecto de la revolución. El Oso:

Después de todo, con esta película corría riesgos muchísimo mayores que el de la posible traición de Ofelia. Se trataba, entre otras cosas, del adiós a una revolución cuyos aciertos, ya remotos, yo había aplaudido con vehemencia, cuyas brutalidades, excesos y locuras había callado culpablemente y ante la que no quería aparecer como juez sino como testigo, como alguien que habla desde el vasto y difícil territorio de lo irremediable. (23)

Por su parte, Fernando:

De acuerdo con la biografía que le había escrito era un burgués inteligente y cubanísimo que odiaba a Batista y a los yankis hasta el forro. Se había consagrado a la revolución en cuerpo y alma, al costo de romper con su familia cuando esta se largó a Miami, y había llegado incluso a ser ministro de Comercio Exterior del gobierno. Ocupaba ese cargo cuando se atrevió a llevarle la contraria a Fidel Castro en una reunión y desde

entonces su estrella empezó a declinar. En el presente de la película administraba una fábrica de vinos que solo producía polvo. Pensaba que la revolución había muerto, aunque era incapaz de negar el sentido de su propia vida oponiéndosele abiertamente y solo deseaba que no hubiera sangre en el futuro de Cuba. (51)

Así, mediante la oposición entre los actores (sujetos de la historia) y los personajes (sujetos del relato de la historia) logra la novela una reflexión sobre la relación entre realidad y representación, que parece descansar especialmente en la confianza neta en la capacidad de los mecanismos de representación de catalizar no solo la historia como fuente, origen, materia prima, sino también la potestad de los ejecutores (director, actores, técnicos) sobre lo que están produciendo. El Oso, por ejemplo, comenta decididamente sobre su convicción de que el film transparentará sin conflictos sus “intenciones”: “en esta obra yo no buscaba la belleza [...] Tampoco buscaba la verdad, simplemente porque sé que no he de encontrarla [...] Quiero únicamente acompañar a mis espectadores, compartir con ellos de la manera más intensa posible unas cuantas preguntas del montón que me llevaré a la tumba” (21-2), o sobre los efectos del guión: “La curiosidad estaba creada. En lo adelante el guión continuaría alimentando ese fuego e insensiblemente los espectadores irían sintiendo crecer la inquietud [...] de modo que cuando [se] revele la verdad y mi película se encamine hacia el desenlace nadie podrá levantarse del asiento” (24-5). Aunque reconoce también un nivel incidental de intromisión de lo real en el universo de lo ficcional: “No es que quiera hablar de política, sucede simplemente que no puedo evitarlo. Hace treinta y cinco años que la

política, como el mar, rodea a Cuba por todas partes, la lame y la penetra. Pero intentaré tocarla del modo más discreto posible.” (24). La vinculación entre ambos planos logra entonces articular una poética de la narración (cuyo lema sería: la representación es posible en el lenguaje del arte, la realidad puede someterse a las reglas de la ficción sin ser fundamentalmente pervertida) que se extiende, por lo tanto, hacia el proceso mismo de escritura: el Oso y su película (*La piel y la máscara*) son –como ya hemos afirmado y analizaremos luego– una figuración de Díaz y su propia película (*Lejanía*), pero también de Díaz y su novela (*La piel y la máscara*). Con lo que entendemos que la incidencia de la realidad en el plano de su reproducción ficcional es el punto de inflexión clave, y que debe ser necesariamente el elemento que domina la escritura de *La piel y la máscara*. Si atendemos al hecho de que la notable diferencia entre las situaciones del Oso como autor de su película y Jesús Díaz como autor de su novela es el exilio, debemos concluir que *La piel y la máscara* es un texto determinado por su estatus exiliario –incluso más allá de que sea este estatus la condición de posibilidad del texto mismo. Puntualizaremos mejor este asunto más adelante.

La historia se revela en la novela como un ámbito igualmente determinado por procesos de la construcción ficcional: el mundo de los actores es, tanto o más que el de los personajes, una puesta en escena. La realidad se exhibe en el texto como una *performance* de la realidad. En el más llano nivel de la trama, este contenido se hace patente en la centralidad que adquiere el motivo del secreto. En tanto los episodios de filmación adquieren la forma y el valor de una suerte de contienda entre los participantes por imponer cada cual su preeminencia y dejar en claro su propio carácter

de imprescindible, el secreto resulta la dinámica dominante: la identidad de cada uno está organizada en los varios niveles de publicidad y privacidad de sus acciones, en la impostación de diferentes *máscaras* en diferentes contextos, y en la articulación directa de secretos como agendas individuales de éxito. Su recurrencia en el texto es tan asidua que hace imposible un relevamiento exhaustivo. Veamos de cerca, sin embargo, el caso más notable: Mario. Su reclutamiento por parte de un agente de los servicios del Estado como informante en el equipo de trabajo (en rigor solo su identidad es secreta, no la existencia de un informante) para llevar un estricto control de las actitudes políticas de los otros y del progreso general del proyecto identifica al Estado como el artífice central de esa red de secretos. Mario, además, lleva adelante su relación clandestina con Ofelia. Reconoce por lo tanto, fuera de su ejercicio profesional de encarnar la identidad de Orestes, tres “máscaras” con sus respectivos cruces: ante Ofelia no revela su papel de “chivato”; ante el agente no logra revelar el carácter real de su relación íntima con Ofelia (¿se ha enamorado de ella o solo la ve para obtener más información?); estos dos papeles son secretos para el resto del equipo. Ofelia, por su parte, se define estrictamente en una permanente actuación: en el esconder al Oso su relación con Mario, en fingir resuelto el conflicto por el abandono de su hijo, en su constante rol de diva. Pero la relación entre Ofelia y Mario resulta performativa todavía en otro sentido: la excusa para sus encuentros amorosos es hacer ensayos extra, con lo que extrapolan a los personajes y sus conflictos fuera de su ámbito específico (el *set* de rodaje). Como una de las tensiones que el guión quiere establecer en torno al vínculo entre Iris y su hijo merodea el tema del incesto, la relación de amantes entre los actores y la relación madre

- hijo entre los personajes encuentran un ámbito propicio para la confusión. Pero Ofelia se apoya en este entrecruzamiento para introducir otros niveles de "ilusión". Así lo relata Mario:

En el fondo me sentía prisionero de aquella relación diabólica que yo mismo había contribuido a crear, estimulando su deseo de recrear a mi madre como a un personaje de ficción.

El maldito juego había empezado con el perfume. Un buen día, Ofelia me preguntó qué marca usaba mi madre y acudió a nuestra siguiente cita oliendo de manera tan familiar que hacer el amor con ella se convirtió en un vicio. Después me pidió fotos de mamá, las estudió como la gran actriz que era, me cosió a preguntas sobre su vida y sus costumbres para conmigo y poco a poco fue incorporando detalles de su comportamiento, mientras yo la ayudaba a recrear a mi vieja con el entusiasmo de un director de cine. Tan solo unos días atrás me había pedido ropas de mamá y en nuestro último encuentro obró el milagro.

[...] Al verla me quedé sin habla. Estaba vestida y peinada como mi madre, olía como mi madre e incluso tuve la vívida impresión de que se movía como ella. [...] La muy puta me desnudó como a un niño, me acurrucó en su seno y se dedicó a hacerme cuentos en el tono que mamá había usado años atrás para dormirme. No pude soportar el fuego de su voz e intenté poseerla. Ella se defendió como una fiera gritando que

aquello era pecado, solo para abrirse de piernas inesperadamente, mientras me llamaba Ricardo... (175)

En el coito se superponen entonces cuatro niveles de realidad / representación: el de los amantes Ofelia y Mario, el de los personajes Iris y Orestes, los de las historias individuales de los actores: Mario y su madre, Ofelia y su hijo. Mario multiplica así sus facetas: joven actor, personaje de la película, amante de Ofelia, informante de los servicios, hijo abandonado (por partida doble: como Orestes, como Ricardo), hijo incestuoso.

Así, la realidad es representada en la novela como un entramado infinitamente recursivo de niveles de representación y el enmascaramiento se convierte en el Leitmotiv por excelencia. La figura de Ana puede tomarse como otro punto clave a la hora de reflexionar sobre este componente. Si bien la novela falla en la articulación de una visión realmente conflictiva sobre su identidad como lesbiana -no es que el punto merezca una representación particularmente conflictiva, sino que este propósito puede rastrearse como uno de los programas de escritura de *La piel y la máscara*, que parece querer echar mano de este otro secreto (su condición sexual es de hecho mantenida en secreto ante el resto del equipo de filmación) para continuar con su juego de niveles de ocultamiento; objetivo malogrado por la torpeza con que se simplifica el asunto y el personaje-, su valor como figura clave del conflicto realidad / ficción estriba en la prohibición impuesta por su pareja estadounidense, Mary Jo, acerca de realizar una escena de sexo con Mario. La ausencia de la noción de lo ficcional en Mary Jo -que, por otro lado, tampoco aparece nunca esgrimida como argumento por parte de Ana- se

suma a la alta cuota de “realismo” del rodaje de la escena (Ana dice, mezclando ya la nominación de actores y personajes: “Orestes tuvo la decencia de no penetrarme pero eyaculó entre mis piernas. No me sentí ofendida; también yo había conseguido un orgasmo, de modo que ambos nos relajamos a la vez”, 153) para sugerir nuevamente la continua interferencia entre ambas esferas. Ana oculta su lesbianismo, que en el texto nunca aparece conflictuado, en parte por no interferir con la construcción de su personaje que debe definirse como sexualmente indeciso (“estaba partida por dentro porque a los veinticinco años no sabía siquiera si era cubana o extranjera, heterosexual u homosexual”, 45) y la escena de sexo entre la pareja de ficción (pero que se ubica dudosamente al borde de lo real) tiene la capacidad de disparar finalmente la ruptura en la pareja real: las interferencias entre realidad y ficción son una constante de la propuesta de la novela sobre el estatuto de lo real y sobre los mecanismos de la ficción, aun cuando sea un propósito expreso del Oso que esto no suceda. Al reflexionar sobre Ana:

Así que la cabrona [...] era tortillera. No lo parecía en absoluto, era todavía mejor actriz en la vida que en la pantalla y me había engañado [...] Ahora la tenía en mis manos, especialmente porque ella no sabía que yo sabía. [...] Me pregunté si no se estaría *representando a sí misma*; eso podría generar un tipo de *actuación naturalista* contra la que tenía que ponerme en guardia, pues mis objetivos últimos exigían cierto grado de *estilización*. (87, énfasis mío)

El punto ulterior de complejidad de este proceso de interferencias se da en lo que señalábamos antes como la incorporación de lo real en la esfera de la representación, pero sin recurrir a las mediaciones de los mecanismos de construcción de la ficción. Hay un episodio que concentra en particular esta compleja relación: se trata de una secuencia en exteriores, en el escenario natural de la calle. Mayra es filmada mientras avanza en su bicicleta entre el bullicio y desorden de la circulación cotidiana en una avenida habanera. En el cuadro de la escena, que incorpora *ex profeso* ese trasfondo real, hay un accidente: un autobús atropella a un ciclista, que es despedido, se golpea y muere. El Oso no interrumpe la toma. Mayra:

En eso escuché una voz que llamaba a Elena y tardé unos segundos en comprender que los gritos se dirigían a mí. El Oso me estaba ordenando que me acercara aún más al lugar del accidente. Lo hice como una autómatas, intuyendo que el Lúmino había filmado la desgracia por casualidad y que ahora el Oso quería seguir relacionándome con ella. (64)

Luego reconocerá el Oso el valor de la toma como “la mejor improvisación” (123), cuando pasa lista de los elementos “reales” que ha sabido incorporar al film. El empleo de lo real en la forma de una imagen catalogable como “documental” supone también un rasgo de la poética representada en la novela (esta vez, un rasgo que no puede transferirse tan fácilmente de la producción cinematográfica a la literaria): la creación de una ficción con trozos de realidad, la conversión de toda la ficción en imagen

documental (*stricto sensu* lo es³⁰) y de toda imagen documental en ficción. La película incorpora un fragmento de lo real en su ocurrencia más categórica: la muerte. Con eso logra a la vez imponer la preexistencia de la distancia entre ambas esferas, y su minimización en la producción simbólica. La novela había abierto, de hecho, con la presentación condensada de esta problemática. En el fragmento inicial, la voz del Oso describe la toma de apertura de la película: una fotografía de familia en que aparecen Iris y su esposo Francisco con sus tres hijos: Omar, Dania y Orestes; a quienes se suma Fernando, hermano de Francisco. La foto persigue el objetivo de dar forma a un “presente perpetuo” (11), porque se supone tomada “cuando el huracán que desbandó a la tribu no había alcanzado aún toda su fuerza”, es decir, antes del impacto decisivo de la historia: la familia todavía unida antes de su ruptura traumática. Luego de eso Francisco y Fernando se distanciarían por razones políticas y la pareja partiría hacia Miami con la hija, abandonando a los dos varones en Cuba. La imagen quiere funcionar en la película, entonces, como la prehistoria de dicha desde la cual dar comienzo a la catábasis familiar. En la novela, por su parte, la foto funciona como el anuncio de la prerrogativa del artificio en la construcción textual. En primer lugar, respecto de la superposición de niveles de referencialidad: la imagen señala ficcionalmente hacia el plano del relato, ofrece la visión de un pasado que permite ordenar las relaciones familiares que el guión presenta como ya desarticuladas. Señala también hacia el universo de los actores, dando ocasión a una primera personificación, a un primer

³⁰ Véase el concepto de “indexicality” en Rosen.

contacto entre los sujetos de la historia y los sujetos del relato. Pero incluye también un círculo aún más externo al de los actores: los niños elegidos para la foto están vinculados a ellos de otro modo: “Dania [...] es una vecinita de Ofelia vestida, peinada y pintada para la ocasión. [...] Omar es mi sobrino Roberto” (12). En segundo lugar, al detentar la imagen su valor de simulacro: no solo por la pátina sepia con la que se pretende dar idea del tiempo transcurrido -mediante el uso extemporáneo de un recurso que ya no se corresponde con el momento histórico a representar: de hecho, debe tratarse de una fotografía de los años sesenta o setenta y la foto adopta una forma muy anterior, de principios de siglo-, sino también porque el Oso encarna en ella tanto a Francisco como a Fernando, con lo que la “realidad” en el nivel del relato (atestiguar la existencia de la familia) solo puede resolverse en el nivel de la historia mediante la ficción extrema de la sobreimpresión: la imagen se muestra como la impostación de ese pasado, pero como una impostación lograda con una imagen arreferencial, de un objeto solo parcialmente concreto. Finalmente, la fotografía parece articular un tipo intermedio de ficción, cruce de la realidad del nivel de los actores y la representación del nivel de los personajes, porque se trata de un constructo determinado por ambos planos: la articulación dramática, pero también el rodaje:

Orestes, el menor de los varones, será el protagonista. En el retrato tiene seis años y lleva un traje igual al de su padre, lo que le confiere un aspecto indefenso que conviene a mis fines. No conozco a ese niño. Lo seleccioné entre dos docenas porque tiene un extraordinario aire de familia con Mario, que habrá de representarlo como adulto, y también porque la

dulzura de su rostro dificulta prever la singular orfandad a que mi imaginación habrá de condenarlo

El texto comienza entonces con la descripción de una fotografía: el retrato de grupo de una familia cubana. Pero se trata de una familia cubana ficcional, porque la foto es en realidad el comienzo de una película. La foto abre simultáneamente la novela *La piel y la máscara* y la película *La piel y la máscara*. Así, los sujetos de la foto son actores, no miembros de una familia. Pero en rigor no todos lo son: aparecen también algunos allegados de los actores, ajenos al rodaje de la película, sujetos que representan a los actores que en la película representan a los personajes; y de hecho algunos de los actores sí son miembros de una familia, pero no de la familia que representan, sino esta vez de una familia "real". Ahora bien, la foto es además una falsa foto, un mero montaje de laboratorio de dos o más fotos tomadas por separado; es decir: la foto de un objeto doblemente inexistente. Por otro lado, la película que aparece en el texto remite a una película que efectivamente existe y puede verse, pero esa película no se llama *La piel y la máscara* y no comienza con una fotografía. Todo esto, finalmente, en una novela. Uno de los efectos indudables de esta propuesta es la sumisión de todo concepto de realidad a su nivel de performatividad. Se trata de una aserción en torno al carácter de lo real que se extiende para alcanzar a desestabilizar conceptos como el de revolución cubana, Cuba, la idea misma de revolución.

La idea de la Cuba revolucionaria como puesta en escena -uno de los modos manifiestos en que la novela se define efectivamente como alegoría nacional- se presenta con más decisión en el episodio con que cierra el rodaje, la película y la novela.

Fernando, Lidia, Orestes y Elena acaban de enterrar a Iris, que se ha suicidado después de enterarse de la muerte de su otro hijo. En un punto anterior el Oso había decidido que la secuencia final incluyera un cortejo funeral de ciegos. Narra el Oso:

En eso dimos con los primeros ciegos. Se habían adelantado a la banda y a la carroza y avanzaban bastoneando en el asfalto como pájaros que picotearan enloquecidos. [...] Un ciego albino chocó con Lidia [...] Sin proponérselo, la vanguardia de los ciegos nos envolvió; el cerco me alteró el pulso y los monótonos redobles de la marcha fúnebre me martillearon los oídos hasta el punto de impedirme escuchar [...] Comprendí que el plano se me había empezado a ir de las manos debido al desorden creado por aquellos tipos que avanzaban sin vernos y que podían incluso pasarnos por encima sin premeditación ni culpa. Lidia me soltó el brazo para secarse el sudor de la frente, un ciego se metió entre nosotros, otros lo siguieron agrandando la brecha, nuestro grupo se deshizo y el plan original del plano resultó brutalmente alterado. Cuando intenté reaccionar me encontré frente al gigantesco ciego de barba encanecida que comandaba el desfile; quizás todavía pude haber hecho un esfuerzo por salvar el plano tal y como lo había concebido, pero la prepotencia de aquel padrote ejerció sobre mí una especie de encantamiento. Permanecí mirándolo durante unos segundos y cuando quise rearmar el grupo ya no hubo tiempo. La marejada que avanzaba tras el féretro nos había desbordado definitivamente dejándonos a la deriva. Pensé ordenar el

corte, desistí al recordar que no tenía negativo para hacer otra toma y no me quedó más alternativa que seguir avanzando a contracorriente entre los ciegos bajo el sol cenital que achicharraba el cementerio, con la esperanza de que la suerte me permitiera continuar trabajando en la película y de ser capaz entonces de revelar el sentido oculto en las imágenes de aquella pesadilla. (224-5)

No es necesario invocar mecanismos exegéticos complejos para advertir la construcción alegórica del fragmento en función de presentar una imagen en clave casi paródica de la revolución cubana, su líder, sus seguidores, su destino. La película –si continuamos, como hasta ahora, el esfuerzo de imaginar su forma, solo sugerida en el texto– se resuelve con una secuencia que es una alegoría de la Cuba revolucionaria, una alegoría dentro de la alegoría, si se quiere: una procesión de ciegos guiada por el ciego en jefe, que acompaña –de hecho, precede– el féretro de ¿la dependencia?, ¿el imperialismo?, ¿la patria?, ¿la revolución?, en un país que es un cementerio abrazado por el sol. La escena recordaría, sin duda, la intención de hacer el entierro de la burocracia en la famosa película de Tomás Gutiérrez Alea –es decir, haría patente nuevamente la tensión de su inscripción en la historia– y ofrecería, aun desde cierta ambigüedad, una imagen pesarosa del presente cubano. Pero el episodio del rodaje de la escena final resulta una alegoría más poderosa que la escena misma: aquí el cortejo se impone como una fuerza difícil de dominar, como una voluntad que escapa –como casi ninguna otra– al control del Oso, que enfrenta al equipo con la necesidad de tomar decisiones súbitas, que no respeta las leyes de la ficción. En definitiva, como una nueva irrupción de la realidad en

el proceso de construcción de esa ficción. ¿Cómo resolver el punto de que en rigor el cortejo *es* fingido, y no un azar sino un elemento programado? La disputa en torno a la “conducción” de los ciegos –imposible desde la perspectiva del rodaje, practicable y hasta sencilla desde la perspectiva de la propia organicidad del grupo respondiendo a su líder– se convierte en el signo más sintético de la nación cubana: los ciegos que deben representar a ciegos para representar alegóricamente al pueblo cubano desordenan la formulación de esta alegoría nacional y convierten el episodio en una pesadilla cuyo “sentido oculto” solo podrá revelarse (es decir: tanto hacerse claro, cuando se lo pueda explicar, como hacerse imagen, cuando se revele el negativo) a futuro.

Pero las sugerencias alegóricas del texto no se agotan ahí. La novela adopta una forma casi fractal, en que tanto el diseño general como los elementos más puntuales y los episodios más aislados quedan sometidos a la lógica de la alegoría nacional. Así sucede, por ejemplo, con el dato de que el Oso ejerza su manejo del rodaje, el gran proyecto colectivo, de un modo simétrico al que la novela propone como el estilo de intervención ilegítima del Estado: espiando y ocultando a los demás lo que logra averiguar. Cuando sabe ya que Mario es el “chivato”, él mismo lo resume bajo la idea de ironía dramática, en una definición que apunta a los diversos niveles del texto: el rodaje, su relación personal con Mario, la relación entre el lector y el texto, etc.: “la ironía dramática existe cuando el público sabe algo que los personajes ignoran...” (189). Pero en definitiva, la mayor parte de las ocurrencias de lo alegórico tienden a resolverse hacia el mismo punto. Por eso quiero concluir mi lectura de la novela con la puntualización del que estimo el contenido alegórico a la vez más circunstancial y más

relevante: creo que el modo en que el texto más claramente funciona como representación de la situación nacional es en su figuración de la escisión: en la escenificación de la idea de que el texto, un mismo texto, es diferente en función de su lugar de enunciación. Con la transformación a que es sometida *Lejanía* en *La piel y la máscara* Jesús Díaz está volviendo a poner en escena la dinámica básica de lo cubano: su carácter binómico, el conflicto entre identidad y diferencia en el ámbito mayor de lo cubano como producto de una gestión desde dos posiciones. En el caso de Díaz esta afirmación adquiere especial dramatismo porque se trata del resultado de un largo proceso de resistencia –finalmente fallida– a ese determinante histórico: la sostenida expulsión –a lo largo de siglos– de intelectuales y productores de cultura, y la inopinada reincorporación de sus producciones en la consolidación de una identidad cultural. El programa cultural de la revolución –con la decisiva premisa “espacial” instaurada por las propias palabras de Castro a los intelectuales, donde entendía un “adentro” de la revolución como opuesto a un “contrario” a la revolución– había pretendido romper con esa “tradición” de interacción entre la isla y el exilio para imponer la preeminencia del adentro en la redefinición de lo cubano llevada a cabo por la revolución. El campo intelectual insular pudo de hecho prescindir durante unas dos décadas del aporte de los cubanos exiliados. Los grandes proyectos culturales de la revolución se definieron como centrípetos en el ámbito internacional, y particularmente en el latinoamericano. Casa de las Américas es el mejor ejemplo de esta vocación de la revolución por congregarse y crear un flujo de textos de diverso origen nacional en la (re)creación de un campo intelectual (si no un mercado de lectores) continental. Pero en términos de una política

cultural nacional, el proyecto revolucionario se definió como claramente centrífugo: no solo en términos de la producción de exiliados, sino en la fuerte determinación de un centro administrador e irradiador de la cultura nacional. El exilio de Díaz y la materialización en su propia producción de esta constante de la historia cultural cubana resulta así una instancia de reversión no solo de la política oficial de Cuba hacia el exilio (que se manifiesta también en otras líneas de acción durante los años noventa: la publicación en la isla de algunos escritores exiliados, los dosieres de *La Gaceta de Cuba*³¹), sino también de la propia fe de Jesús Díaz en ese modelo cultural “cerrado”. La forma que va a adquirir esta nueva conciencia es la del proyecto editorial de Díaz en Madrid, la revista *Encuentro de la cultura cubana*, al que nos referiremos luego.

³¹ Véase el capítulo final.

5.3 UNA UTOPIÍA RETROSPECTIVA

Podemos concebir así, sobre el cruce entre la película de 1985 y su reconstrucción en la novela de 1996, un nuevo relato, que no quiere coincidir ni con la novelización del film, ni con una supuesta versión fílmica de la novela, sino que se explica desde su carácter contrafactual y se inscribe lateralmente en el discurso de lo utópico. La película que se narra en la novela no es *Lejanía*; es en todo caso su adaptación, pero una adaptación que vuelve sobre el original para ampliar el espectro de sus posibles implicaciones de sentido y que, en todo caso, nos deja frente a una nueva película. La experiencia de contacto con las dos versiones, su contraste y consideración como conjunto terminan por indicar el verdadero plano en que la escritura de Díaz revela su sentido: como una escritura de la historia (política, cultural, literaria). Cada uno de los textos redimensiona al otro al punto de que la visión de la película no puede ser la misma después de leer la novela, y la lectura de la novela es sustancialmente otra si se ha visto la película. No solo por los posibles vínculos argumentales, expresivos o políticos, sino por el mero establecimiento del vínculo, por la voluntad (o fatalidad) de los textos de señalarse uno al otro. Las diversas nominalizaciones de este nuevo texto (“la película que debe imaginarse a partir de la novela”, “la película que Jesús Díaz hubiera querido hacer”, “la película que Jesús Díaz lamenta no haber hecho”, “la película que haría en el

momento de escribir *La piel y la máscara*”, etc.) expresan insuficientemente el juego que se encuentra en el fondo de esta reescritura, que no es tanto la propuesta de un nuevo relato como la transformación de la carga de sentido del relato anterior. Es decir, la instancia última de la escritura de *La piel y la máscara* no se materializa en el libro que se edita en 1996, ni en el relato que contiene (la nueva versión de la película de 1985), sino en la nueva forma que esa película adopta después de esta escritura. Se trata de una reescritura en el más literal de los sentidos. El saldo más notorio entre la película y la novela es un dato biográfico: el exilio. La forma que adquiere el exilio es, ulteriormente, la “corrección” del pasado, en un movimiento en el tiempo que –como ya dijimos– se proyecta en sentido contrario al que propugnaba la escritura en la esfera del Estado y el discurso oficial: *Lejanía* prefigura la nación y el exilio, *La piel y la máscara* busca desconfigurar esa prefiguración, en una articulación utópica: la alteración del pasado.

Sería innecesariamente extenso detallar puntualmente las modificaciones que la película que se describe y relata en *La piel y la máscara* impone sobre su original, *Lejanía*. Se trata en general de cambios sobre la articulación ética de la trama y los personajes, que apuntan a desestabilizar el fuerte nexo entre la propuesta axiológica de la fábula de *Lejanía* y el discurso oficial. Apuntamos solo cuatro de las múltiples líneas que realizan este programa. En primer lugar, *La piel y la máscara* busca hacer del original un relato menos ejemplar, valor que se cifra principalmente en la transformación de Reynaldo en Orestes, un personaje a cargo de un conflicto más complejo: se enfrenta no solo con su propio modo de sobrellevar el abandono de su familia e insertarse en el esquema propuesto por la revolución, sino también con el modelo alternativo encarnado en su

hermano muerto en el mar cuando quería huir de la isla; y un personaje que se resuelve en el texto de un modo menos monolítico: no en una decisión ejemplar, sino en una dimensión humana. En segundo lugar, reintroduce una posibilidad de redención de la culpa de la madre: la muerte de Omar –primogénito y favorito– quiere reafirmar la noción de culpa sobre el personaje de la madre, que es finalmente resuelta en un estilo trágico, pero cargado de responsabilidad moral, con el suicidio. En tercer lugar, desmantela como valor supremo el axioma de la dignidad en la carencia: reformula la operativización de esta actitud al poner en escena los mecanismos degradantes que Mayra utiliza para simular una capacidad de consumo que no está a su alcance: se prostituye para ofrecer una cena opulenta a su suegra. Finalmente, introduce la noción de un porcentaje de pérdida absoluta e irreparable como costo del proceso: Omar, el primogénito doblemente incapaz: ni logra incorporarse al llamado de la revolución, ni logra hacer efectivo su deseo de salida de la esfera del Estado.

Ahora bien, esta transformación, que debemos nuevamente enmarcar en el pasaje de una lógica cultural de Estado a una lógica cultural de mercado (asentada sobre la individualidad como valor absoluto) y que debemos entender como la realización textual del exilio es, en rigor, un esfuerzo *en contra del tiempo*, que se despliega en una figura compleja: en su atención a las marcas del pasado la nueva versión del texto opera retrospectivamente, sobre la producción anterior, sobre el texto ya terminado. Pero, desde la posición que hemos identificado en el texto como el plano de la historia, en que *Lejanía* debe ser entendida dentro de su situación de enunciación, o sea como un proyecto que deriva de una interacción profunda y conflictiva entre el

sujeto creador y el Estado, la nueva versión se presenta en realidad como la reposición de un original perdido, de un deseo textual contravenido por la intervención de una moral oficial, de un modo oficial de hacer cine, de un deseo oficial de configurar el deber ser nacional. Entonces, en rigor, esta posterioridad (la de la voluntad de “corregir” *Lejanía*) logra revelarse como una anterioridad (la del impulso originario de hacer *Lejanía*).

En su situación de enunciación, como ya hemos señalado varias veces, el exilio es la condición de posibilidad de esa revisión del pasado. Pero es también su objeto, en un sentido reflexivo: esta intervención retrospectiva lo es sobre un discurso que ha creado su propia situación “presente”, y es por lo tanto también un deseo (utópico) de modificación del presente mediante una críptica intervención sobre el flujo temporal: la refiguración de las premisas que han construido discursivamente el presente. Es en este sentido que queremos hablar del emprendimiento de Jesús Díaz en su exilio como una “reescritura vital”. Porque *Lejanía* es una película sobre el exilio, es un texto que de algún modo contribuye a reificar el exilio como categoría con que pensar el fenómeno histórico de la “extrainsularidad”, así como a delinear la forma que el exilio adopta en el imaginario oficial revolucionario. Con esto adquiere en la propia biografía de Díaz no solo la función de encarnar la dinámica de su escritura en relación con la revolución institucionalizada, sino también la de prefigurar e imponer por anticipado la dinámica cultural en que se vería inscripto con su salida de Cuba. Así, redimir *Lejanía* de su contenido dogmático y ofrecer una explicación de su fracaso estético son los fines inmediatos de esta operación de reescritura, pero sus objetivos de fondo apuntan más

bien a revelar la verdadera dimensión de su complicidad con el presente. La reformulación en la novela propone que el nuevo contenido de *Lejanía* debe entenderse como un texto “desescrito”: no solamente borrado o silenciado –es decir, eliminado del producto final, pero efectivamente presente en algún estadio del texto–, sino materializado bajo la forma de un significante ausente, escrito como un silencio, como un vacío, como un blanco tan localizable e identificable como cualquier otra presencia en la superficie textual. El procedimiento de Jesús Díaz asume la práctica de asignar a *Lejanía* el valor de un “negativo” que *La piel y la máscara* finalmente “revela” para mostrar una figura hasta entonces latente. Solo así puede sobrellevar su proceso de “conversión”³² desde un lugar que no desestabilice total e irreversiblemente su entidad ideológica. Al comenzar su exilio había dicho Díaz: “¿Hay solución para nuestra tragedia? Creo que sí, o más bien tengo que creer que sí, aunque solo sea para enarbolar una razón que justifique el seguir viviendo” (*Bipolaridad* 81). Porque se ve enfrentado con el conflicto ético de desdecir su propia responsabilidad en la construcción de su presente: tal es la motivación de la reescritura de sí mismo que comienza con la reescritura de su texto.

³² Debo a Víctor Fowler la sugerencia de que la figura del “converso”, en su sentido religioso, es la más adecuada para comprender el proceso de Jesús Díaz.

5.4 LA PRÓXIMA REPÚBLICA

Un poema de Eliseo Diego sirve de epígrafe a *La piel y la máscara*:

digamos que soy el que contempla
su horror en dos espejos,
y es a la vez el que contempla
y el infinito pavor de las imágenes,
digamos que me invento, que procuro
restañar este rostro con mis manos,
que dos espejos las esparcen,
estas visiones, que la muerte
ha de ser como un hombre
contemplando su horror en el espejo (9)

El modo en que el poema condensa (por anticipado: abre el libro) la propuesta (argumental, ideológica) de la novela pone a los dos textos, también, en función de reescritura. La novela reescribe el núcleo de sentido que articula el poema: escenifica el proceso de construcción de un sujeto que “se inventa”, que intenta recomponerse con sus propias manos, que en el camino se enfrenta consigo mismo, con su rostro (el de observador y el de observado), con sus múltiples pieles y sus múltiples máscaras. Y se trata no solo de la desarticulación del sujeto en la multiplicidad, en la confrontación de versiones y personificaciones (yo, el que contempla, la imagen, el pavor, el que se inventa, la muerte), sino sobre todo de la identificación en una misma instancia del yo que escribe (el poema, la novela) y el yo que cita el poema en la novela. Los múltiples sujetos se convierten en una escenificación del decurso histórico de la literatura cubana,

y los “dos espejos” devienen signos ambiguos de un binarismo voluntariamente simple, donde leer tanto un contrapunto temporal (antes y ahora, el texto del pasado y el del futuro, *Lejanía* y *La piel y la máscara*), como espacial (Cuba y Europa, la patria y el exilio), como político (la revolución y la reacción, mi vida como revolucionario y mi vida como disidente). Así, la lectura que mejor nos enfrenta con la riqueza de esta relación de duplicación es la que despliega totalmente el abanico de referencias alegóricas del texto y da con el ángulo exacto para revelar el proceso de abismamiento que termina por asumir la misma forma del infinito presentada por el poema en la colocación enfrentada de dos espejos: el poema, la novela, la película, la biografía de Díaz, la historia literaria cubana, la nación son formas de un mismo texto que Jesús Díaz parece no cansarse de asediar. Si esta bien podría ser la historia de cualquier escritura, es de hecho la historia particular de una búsqueda desde cierta conciencia *a priori* de su resultado final: la reafirmación de una especie de totalidad convergente. La curva que describe el periplo de Díaz termina por resolverse en el esfuerzo por recomponer lo cubano como una unidad, aun después de la experiencia de la “pluralidad”: “...resulta evidente que la cultura cubana es una...” va a afirmar la presentación de la revista *Encuentro* en 1996, un proyecto disparado por Díaz y que finalmente lo sobreviviría. El programa de *Encuentro* se concibe como un modo de recuperar esa unidad primigenia de la cultura cubana al servir de escenario para el diálogo directo entre la isla y el exilio. Se trata de la determinación de un tercer punto desde el cual compendiar los otros dos, desde donde abarcar una totalidad que ambos extremos quieren negar. Este esfuerzo se traduce principalmente en la forma de un equilibrio editorial: la revista se define por la

premeditada variedad geográfica de sus colaboradores, que efectivamente se “encuentran” en sus páginas. Se impone finalmente la pregunta por el carácter de este tercer estadio de lo cubano: ¿se trata de una nueva cultura cubana, o es más bien la recuperación de una unidad perdida? Probablemente ni lo uno ni lo otro, sino –esta vez sí– una suerte de síntesis entre estos dos postulados. Díaz llega a formular un ideario concreto respecto de su propuesta de rearticulación de la unidad cubana, tanto en términos culturales como políticos, en uno de las últimas apariciones de *Encuentro* a su cargo. El número 24, de 2002, está dedicado al centenario de la república. En la nota introductoria dice Díaz:

...resulta obvio que el actual ciclo histórico que padece nuestro país está agotado desde hace tiempo. La principal pregunta que tenemos delante los cubanos es qué seremos capaces de crear después, y para intentar responderla debemos empezar meditando sobre lo que hicimos antes.

La historia de nuestra isla puede dividirse en tres períodos. Colonia, (1492/1902); República, (1902/1959); y Castrismo, (1959/2...). Solo en uno de ellos –en la República, justamente–, pudimos intentar la construcción de un Estado de derecho. Y ahí se encuentra, a nuestro juicio, una de las claves principales del único futuro deseable: una transición pacífica hacia la creación de un nuevo Estado de derecho en forma de Segunda República. (5)

La cita no solo ofrece un conato de respuesta a nuestra pregunta anterior, sino que reafirma además la vocación de Díaz por la reescritura, que aquí llega a manifestarse

casi como una filosofía de la historia: el futuro de Cuba estriba en su capacidad de reescribir su pasado en un espíritu correctivo. La reescritura de la historia es la “clave” del porvenir de la nación, como la reescritura de *Lejanía* lo había sido del constructivo presente del propio Díaz. Ahora bien, la reescritura de la historia ya ha comenzado en la propia frase de Díaz, porque la que anticipa como Segunda República sería en rigor, de acuerdo con la periodización habitual de la historia cubana, una Tercera República³³. Así, la república funciona discursivamente no solo como el modelo sobre el cuál debe construirse el futuro de la nación, sino más retorcida y sutilmente como el pasado mismo actualizado en el esfuerzo de reconstrucción. Cuba debe rehacerse a partir de su pasado, y debe rehacerse también *en* su pasado.

³³ Se conoce como Primera República el período comprendido entre 1902 y 1928, y como Segunda República el período 1940 - 1952. Véase, por ejemplo, Pérez-Stable 139.

6.0 CAPÍTULO IV: “LA FICCIÓN DE UN PAÍS”

...ya lo sabían ahora, no hubieran podido ni querido actuar de otra manera, no había arrepentimiento. Derrotados, pero no arrepentidos. Aunque cuando Alí habla de la derrota Mariana siempre reacciona de un modo frenético [...] no puede oír hablar no solo de derrota, sino de todo lo que signifique pérdida, muerte, disminución de las cosas. Tiene que sentir en todo momento que algo se está salvando, comenzando por ella misma. De ahí que cuando, como tantas y tantas veces pasa, recaen en todo lo que ocurrió, lo que le pasó a ella, lo que le pasó a él, han adquirido un tono impersonal, de investigadores que examinan hechos que les son extraños.

En cualquier lugar, 95

En una estación de trenes, en los bordes de alguna ciudad europea, probablemente en Suecia, un grupo de exiliados políticos argentinos busca el modo de sobreponerse a sus múltiples tragedias: la de ver desmantelada su propuesta de acción política, la de encontrarse en un país profundamente ajeno, la de haber perdido su propio país, su proyecto para ese país, su pasado; pero, por sobre todas las cosas, la de saberse sobrevivientes y enfrentar el deber y la necesidad de crearse un futuro a partir de ese

pasado, y a pesar de él. En ese lugar –que bien podría ser “cualquiera”, pero es significativamente una estación de trenes: lugar de partida, de llegada, de paso; parte sustancial de la ciudad, pero fuera de ella; y además, una estación de trenes abandonada, con lo que todos esos valores se reescriben en el tiempo: ya no hay movimiento posible, el lugar ya no guarda esa primigenia relación de servicio con la ciudad– algunos de los argentinos se refugian en una suerte de negación del corte neto en la historia implicado por la expulsión (“No sentía ninguna nostalgia, al revés de muchos otros compañeros, ni del barrio, ni del café aquel ni de la cancha de Velesárfeld; para él la patria se transportaba con la gente y estaba ahí donde siguiera la discusión y se armaran líos entre grupos y personas”, 63); otros no pueden salir de la tremenda imposición de la violencia, no pueden –literalmente– continuar la historia (el primer capítulo, “El día de la muerte de Flora”, refiere el suicidio de una joven exiliada del grupo); pero la mayoría se enfila en el esfuerzo de reconstruir el país en el exilio. Esto se define como un proyecto concreto de acción que supone la previa articulación del grupo como colectivo político: “Tenían casi todo; directivas, miembros, cuadros; todo menos país, pero la estación era la ficción de un país. La gente que se vio forzada, o prefirió, irse a las tiendas del Este, atravesaba la ciudad para llegar a la estación, como si entrara en la capital” (77). Esta voluntad de rehacer ficcionalmente la Argentina es también una forma de rehacer la Argentina real: la dirigencia (curiosamente, la misma dirigencia que ha fracasado en el país) organiza al grupo desde la idea de que

si nadie hacía presión por volver, si no se generaba una presión inmensa, demoledora, arrasadora, ¿qué cosa obligaría a dejar el poder a los

asesinos? No sería la resignación de los que se quedaron, no. [...] no veía más dinámica que la que ellos y otros, todos los que estaban afuera, dispersos por el mundo, podían generar. (193)

El modo de generar esta presión comienza a hacerse efectivo en la resistencia a la asimilación. Esta resistencia se apoya en la fe en las facultades de la agrupación y de la práctica de un gregarismo más allá de las contrariedades, para reinstalar y mantener la presencia de lo nacional. El suicidio de Flora acelera la resolución coyuntural: el Estado (el del país que ha recibido a los exiliados argentinos) quiere “reubicarlos” y eliminar las viviendas transitorias y precarias, con comedores, dispensarios y letrinas portátiles, que han ido instalándose en la estación de un modo casual. La resolución colectiva era “no moverse de ahí, no dispersarse por los campos como quería el gobierno, presionado cada vez más por quienes criticaban ese segundo pueblo que crecía en la frontera de la ciudad” (77). Esta resistencia al gobierno local –fugazmente exitosa: logran frenar el primer intento de desalojo, sobre todo merced al desconcierto que crea en las autoridades una manifestación a favor de la persistencia de condiciones precarias de vida; pero la estación es finalmente demolida y la gente reubicada– se convierte en un modo paradójico de representar la impotencia de este colectivo en la batalla política de la que ha salido mal parado. Su voluntad es hacer de su mera presencia incómoda en el nuevo país un método para intervenir sobre el espacio original y recuperarlo, en la fe de que “el país verdadero se estaba reconstruyendo afuera y volvería a recolocarse en su lugar” (195). Después del fracaso de este segundo proyecto, la novela refiere la dispersión definitiva de los exiliados, con diversos destinos: el regreso a la Argentina, la

circulación hacia otros sitios clave del exilio (México), la integración definitiva en la sociedad que había sido resistida. La Argentina no se había trasladado con la gente, y el propósito de reproducirla a voluntad se mostró frustrado.

Después de haber producido una de las más radicales y conclusivas narraciones de la derrota de la izquierda latinoamericana en *Conversación al sur* (1981), Marta Traba analiza en esta, su siguiente novela, la posibilidad de su reconstrucción. *En cualquier lugar*, un texto de publicación póstuma y en apariencia no totalmente concluido, parece concebido en estrecha relación de complementariedad con la novela anterior, con la que conforma un díptico que ofrece dos modos de abordar un mismo problema: el efecto de determinación de la praxis política sobre la vida cotidiana en un contexto autoritario. En *Conversación al sur* Traba lograba dar forma textual al clima opresivo del terrorismo de Estado y representar (con notable solvencia y prontitud) la “gesta” de Madres de Plaza de Mayo. Se trata, además, de una escritura que cataliza con particular inmediatez el conflicto que organiza la estructura social dictatorial: la manipulación de los lindes entre el espacio público y el privado, sus especificidades, y el dominio total que el Estado logra sobre ambos con su intervención ilegítima. *Conversación al sur* se propone cerrar la representación de la historia disfórica de los setenta en el Cono Sur mediante la redundante postulación del fracaso: el texto pone en escena el diálogo entre dos mujeres que encarnan la exitosa desarticulación, por parte de la fuerza dictatorial, de los programas políticos de la izquierda, pero aun cuando los personajes sirven casi de personificación alegórica de estos proyectos en ruinas, el relato quiere culminar con su completa liquidación: después de temerosas actitudes de precaución que el lector es

llevado a entender como excesivas, y después de una engañosa distensión (“Mientras fumaba despacio, recuperó cierta confianza en sí misma y en el porvenir”, 170), la novela culmina con la irrupción violenta en la casa y la reducción de las mujeres a un silencio absoluto, cercadas por un ruido “nítido, despiadado”.

En cualquier lugar, por su parte, se ocupa del efecto simétrico de esta acción represiva en su narración de los sucesos de la comunidad de exiliados. A este conjunto de personajes de amplio espectro, que pretende cierta representatividad de la totalidad social y se constituye en sí en un esfuerzo por ofrecer una imagen condensada de la Argentina –y no solo de su exilio–, o del modo en que el exilio ofrece una imagen especular de la nación, se suma el ya referido programa de acción del grupo –que lateralmente se identifica con el programa narrativo de la novela–: reproducir en el exilio la nación perdida. Así, la novela se constituye en el relato de esta empresa de reconstrucción nacional, y en la sistematización extrema del proceso de la duplicación. Como podría anticiparse, quiero atender a las peculiaridades de la articulación alegórica de esta novela en el contexto de la normalización de la reduplicación como figura recurrente en la narrativa cruzada por el conflicto de lo exiliar. Resultará claro que *En cualquier lugar* se organiza alrededor de las posibilidades de la duplicidad y reelabora sus formas. Inicialmente, el texto acusa dos niveles de estructuración alegórica. En primer lugar, en la reproducción factual de la Argentina en la estación de trenes –no en tanto reproducción de los hechos de la Argentina, sino en tanto busca instalar esa reproducción del país en el orden de los hechos. Esta reconstrucción se presenta como un modo de generar una imagen del país que –ya hemos visto– el

colectivo responsable entiende como vehículo para actuar sobre el original, sobre el país real. Pero, ¿cómo propone el texto que estos sujetos reconstruyan la Argentina? Mediante la reproducción de sus formas. La novela reinstala en el proceso de articulación de ese país *ficcional* (y es de destacar que en la lógica misma del relato se insiste en tal calificación) diversas dinámicas del funcionamiento nacional argentino: la dinámica de la confrontación al poder instituido, la dinámica espacial de la centralización, la dinámica de la agrupación como motor de la historia. Pero en el ínterin se crea también la ilusión de la permanencia de un proyecto colectivo, que se sustenta en el esfuerzo solidario, con lo que esta ilusión nacional terminaría de cobrar forma orgánica.

El grupo logra entonces la reconstrucción de la Argentina en la estación, y lo hace a partir de una premisa que de algún modo resuena en la historia nacional –ya como una reincidencia, ya como una corrección–: “No al campo” (86). Este es el eslogan que respalda la movilización de resistencia al desalojo, y que resume el espíritu de rebeldía y la voluntad de congregación (que, en contexto, ha de entenderse como hacinamiento) en una frase que bien podría tacharse de negación esencial de la argentinidad. Pero con ese mismo amparo el grupo logra también hacer patente su resistencia a la asimilación, y por tanto sortear lo que el texto ha conceptualizado como el peligro y la trampa del exilio: la pérdida de la identidad (siempre: nacional) y la incorporación a un proyecto nacional ajeno. Ajeno no solo en relación con su origen, sino también –y quizás sobre todo– en relación con la posibilidad de perseverar en un ideario político. Ante la recomendación de continuar con su actividad política: “podrías

ir a hablarle al público, hacer foros" (118), responde uno de los exiliados: "sí, como jefe de la insurrección triunfante y proponiendo a esta sólida burguesía la lucha armada contra sí misma para dejar de ser sólida burguesía" (119). Sin embargo, el proyecto quiere resolverse, ya lo hemos dicho, en una figura paradójica, cuyo objetivo final ilusorio es la efectividad política indirecta a través de adquirir notoriedad suficiente como para ejercer presión a nivel geopolítico.

Ahora bien, el motor central de esa organización colectiva –que consigue poner en evidencia, a un tiempo, la capacidad de gestión del grupo (en el éxito fugaz) y la ulterior impertinencia política de sus objetivos (en el estrepitoso fracaso final)– percibe claramente los dos procesos clave generados por su presencia: la conformación representativa de esa nueva estructura ("tenían casi todo; directivas, miembros, cuadros", 77) y la interferencia violenta que ejerce sobre la estructura en la que se inserta ("...somos una ciudad dentro de la ciudad y crecemos como los monstruos de las películas de ciencia ficción", 129). El carácter de "ficción", con sus múltiples sugerencias semánticas, se ha hecho plenamente consciente en la lógica del texto. Los procedimientos de construcción de ese país son, pues, los que se ponen en funcionamiento en la construcción de la ficción, con lo que el programa de acción narrado en el texto hace del país, más que nunca, un texto. El país de la estación, el país del exilio, es la réplica del país territorial, su reescritura. Pero se trata, extrañamente y contra lo que debiera esperarse, de una reescritura sin afanes correctivos, de la reiteración de la historia nacional como forma de hacer avanzar la historia nacional. En tanto proyecto utópico, el del país de la estación se define entonces por su vocación de

reincidencia, por su empeño en hacer de una reescritura mimética de la nación la herramienta de reapropiación. Este proyecto contiene en sí, ya lo hemos dicho, su ineficiencia ulterior –que el texto atribuye, quizás, a la incapacidad de reencauzar esa historia³⁴.

Pero habíamos hablado de un segundo nivel de estructuración alegórica del texto: la escritura también percibe, practica y explota esos dos procesos, y ofrece a su vez una alegoría de la Argentina en el relato de ese esfuerzo por reconstruir y reocupar el país. Así esboza un entramado de acciones y personajes que se ubican en una posición de analogía con el modelo nacional y su presente. El texto registra la situación argentina en la reificación de ciertos actores y fuerzas que terminan por ponernos frente a una fábula que comprime (y simplifica) esa situación: *En cualquier lugar* adopta la forma de un microcosmos en que se encuentran representados (casi en el sentido de “contar con un representante”) cada componente de la sociedad argentina que la ideología textual identifica como significativo en el juego político del momento. Hay así –y todos exiliados– una dirigencia y una sociedad civil; peronistas de la primera hora y neoperonistas; militantes, desaparecidos y ex desaparecidos; indiferentes y semicómplices; y hasta un torturador. En este segundo nivel de alegoría nacional de la novela, el grupo que quiere reconstruir la Argentina desde el exilio *representa* entonces al colectivo nacional y reescenifica su historia. La voluntad de reconstruir el país pasa a ser así un rasgo alegórico (uno más) del montaje total, en que las tensiones, cualidades y

³⁴ Este ideograma contrasta con las elucubraciones utópicas de *Respiración artificial*. Véase el capítulo VI, 3.

defectos, características abstractas y grupos de poder asociados con los distintos componentes del mundo narrativo o con las distintas situaciones imponen un análisis del presente y de la historia nacional. La novela se organiza en una serie de triángulos eróticos, que dominan los vínculos entre los personajes y canalizan, por ejemplo, las relaciones de dependencia entre los distintos grupos sociales. Vázquez, la figura política central, la dirigencia, está casado con Mariana, una mujer de la clase media-alta, con ambiciones en el ámbito agro-exportador (“Ella no tenía nada que ver con esa gente que deambulaba por la estación. Estaba en el exilio por culpa de Vázquez”, 84), pero mantiene una relación clandestina (y pública al mismo tiempo) con Ada, hija de un obrero ferroviario desaparecido y militante sindical: ambas relaciones le otorgan lazos de validación y sustentan de un modo u otro su peculiar lugar político. Mariana, por su parte, ha entablado en el exilio una relación con Alí, joven activista político presentado en el texto con rasgos heroicos y en contraste con Vázquez como respectivos representantes de la política como especulación y la política como acción. Alí a su vez vive en la estación con su mujer Flora –la que abre con su suicidio la serie de eventos de la novela– también activa militante heroica (“¿Así que Flora había sido la de la bomba en el Tigre?”, 70), detenida-desaparecida en un tiempo, luego liberada y finalmente exiliada, con quien ha tenido una hija, que permanece desaparecida. Pero acompañando a la pareja ha salido también del país, y se ha instalado con ellos en la estación, Torres, captor, torturador y violador de Flora. La relación entre los tres personajes está dominada por el silencio: no se hablan ni se miran ni acusan, casi, la existencia de los otros.

En cualquier lugar no es un texto que encuentre, como el de Soriano o el de Díaz, su condición de posibilidad inmediata en su carácter de texto de exilio. Si a flor de piel la diferencia entre esta novela y las otras dos es que evita construir de un modo directo una representación de la Argentina y prefiere más bien (re)crear el ambiente del exilio, quizás la divergencia más notable se encuentre en el plano biográfico (sobre el que se define en primera instancia lo exiliar): *En cualquier lugar* no es un texto producido como reacción urgente al exilio, no es la materialización de un reciente revés político, sino el resultado de un proceso de más largo alcance, donde radique tal vez su capacidad de analizar el exilio como espacio de representatividad nacional, y no como mera contingencia coyuntural. Así, el exilio puede convertirse en tema de la representación literaria de un texto que acusa una cierta inspiración épica, en el sentido de intentar el relato de una experiencia colectiva –en un rasgo que lo asocia aún más con *Conversación al sur*.

La experiencia dictatorial –en sus líneas dominantes: el terrorismo de Estado, la derrota del proyecto político de la izquierda y la continuidad del programa económico impuesto por la dictadura– dejó como saldo más visible el pasaje del paradigma de lo político al de lo ético, que se apoya principalmente en la persistencia o no de la confianza en la articulación de una agencia colectiva. Ante el desmoronamiento de esa posibilidad, la misma fuerza que se canalizaba en la acción política termina por volcarse sobre un sentido ético de la escritura, en una reflexión concentrada sobre el plano de la individualidad. Es lo que hemos podido ver en los casos de Soriano y Díaz. El planteo

de Marta Traba, a pesar de reconocer un claro impulso ético (en el sentido de ubicar la escritura decididamente en el plano del hacer), exhibe su voluntad de inscribirse más bien en otro nivel: se trata de un texto que quiere perpetuar su fe en lo político, en la capacidad de autogestión del colectivo, que busca hacer del relato una herramienta de análisis histórico y político. Pero es al mismo tiempo la concreta puesta en escena textual de la derrota del empeño colectivo de los setenta: la narración culmina con la insoslayable diseminación de los sujetos que apostaban a la reorganización política de la Argentina. Con esto el texto podría también afirmar, en su resolución disfórica, la definitiva desarticulación de lo nacional. Pero no es el caso. *En cualquier lugar* es un relato de clara adhesión al esquema de la nacionalidad. En su planteo de un transitorio desmantelamiento de las instancias de oposición en la lucha por la hegemonía sobre el referente nacional, el texto finalmente niega su disolución definitiva: en tanto estas fuerzas en pugna muestran su capacidad de esfumarse y rearticularse en el devenir histórico, la permanencia del objeto en disputa está garantizada.

Hay en la novela una sutil pero recurrente apelación al imaginario argentino de la construcción nacional, como modelo al que referir la experiencia presente. Contra ese marco puede leerse la perseverante negación del campo y la voluntad de definir un espacio fuertemente centralizado. El episodio en que se narra la demolición de la estación y la determinación del regreso de Mariana (207-17) es particularmente elocuente. Mariana es, en definitiva, el lugar textual que concentra la representatividad de una economía de lo nacional. La resistencia al desalojo, exitosa en primera instancia, debe ceder ante la presión del Estado, que finalmente decide no solo distribuir a la

población concentrada en la estación (desarticular ese conato de asociación nacional), sino también demoler el edificio. Mariana (esposa del dirigente natural –que vive ya con su amante–, figuración de la clase acomodada y suerte de punto de referencia para el resto de los personajes) es el centro de focalización en el relato de la demolición, y la demolición a su vez el evento que en alguna medida la redefine. Ante el estruendo de la demolición con explosivos y sin saber de qué se trata, se acerca al sitio de la estación, atestado de gente. Cuando queda varada en un puente, su sensación es singular:

Poco a poco fue subiendo. A ratos se quedaba atascada en medio del gentío, ganada por el pánico, sin aliento. La pasarela se desplomaría y todos caerían sobre ella como un alud. ¿De dónde salió esa explosión espantosa? Estaba aplastada entre la espalda de un tipo que movía los brazos y las caderas de una mujer gorda que trataba de empinarse para ver. ¿Para ver qué? Repentinamente se sintió bien en esa especie de hueco de los cuerpos y se encogió como si estuviera en una matriz. Un olor agrio de sudores mezclados le llegó a la nariz y lo aspiró con fruición. Se sentía caliente y protegida, ojalá nadie volviera a moverse nunca. (209)

Un súbito pasaje del terror del fin a la confianza del nacimiento, catalizado por la incorporación a la multitud y la expresión de la cercanía, busca como resolución la negación del movimiento y la traslación, el anclaje terminal en una conflictiva –violenta y solidaria al mismo tiempo– agrupación. Pero la apuesta de Mariana se revela tardía: la estación, “ficción de un país”, ha desaparecido, los explosivos –una técnica sobre cuyo origen se discute: “[Alicia] había visto en un noticiero demoler una cadena de hoteles en

Atlantic City [...] Allí decía que al terminarse la guerra muchos edificios de Berlín se demolieron en esa forma” (211)- la han hecho desaparecer de un modo también súbito (la idea de lo repentino domina la secuencia). Así, el deseo de inmovilidad no es más que una forma renovada de la utopía de reconstrucción nacional en el punto más álgido de su disolución: “Mariana hizo un gran esfuerzo para entusiasmarse por el derrumbe de la estación, pero le fue imposible. Ese horizonte plano y catastrófico alimentaba la irrealidad general. Le pareció entender, vagamente, por qué su marido defendía la estación con tanta vehemencia”. El proyecto de reduplicación de la Argentina, la idea del país flotante que se está rearticulando afuera para luego reubicarse en su sitio legítimo y correspondiente deriva en el vacío total de la catástrofe, el horizonte plano y la irrealidad.

La figura de un “horizonte plano” tiene una profunda resonancia en el imaginario fundacional argentino: el desierto, la construcción cultural que legitimó el proceso de edificación de una nación nueva y sirvió de coartada para la implementación de su rigurosa indeterminación. Que la parábola descrita por la trayectoria de este proceso de reproducción del país tenga como punto terminal la figura del desierto supone, entonces, no la propuesta del fin de lo nacional, sino que sugiere la posibilidad de su refundación. La misma tensión que Mariana -a la evidente sombra de Marianne, alegoría de la república francesa- experimenta en el puente, entre muerte y nacimiento, es impuesta a la figuración textual de la Argentina: parece esfumarse, pero solo para ser refundada. Aunque el proyecto nacional haya sido fallido, en tanto derivó en la negación del irrevocable principio del bien común, y aunque la tentativa revolucionaria

haya equivocado también el camino y haya, por tanto, clausurado por anticipado sus posibilidades de éxito –idea, por otro lado, no del todo firme en el texto–, la lógica de *En cualquier lugar* no cuestiona el paradigma del Estado-nación como vehículo privilegiado para la contención del impulso político. Por el contrario, refuerza su valor de mecanismo legítimo de acceso al poder y administración de la identidad. Se trata en rigor de un ideologema que atraviesa todos los textos que hemos abordado hasta ahora: la disputa por el control del centro nacional –ya en el nivel de la plena praxis política, ya en el de la representación simbólica– valida en primera instancia el aparato del Estado-nación como estructura que persiste a la implementación de contenidos diversos –antagónicos, incluso. El texto termina de sancionar su fe en el esquema nacional recurriendo a la dinámica del *regreso*. Ese es el modo en que se resuelve el conflicto de Mariana: si en un principio, habíamos ya dicho, el personaje se definía por oposición al colectivo nucleado en la estación (“Ella no tenía nada que ver con esa gente que deambulaba por la estación”, 84), ahora, ante su ausencia, se inscribe en el orden de la orfandad. En el camino de regreso a su departamento:

Faltaba un buen trecho y le parecía que jamás llegaría a lugar seguro. Las ideas se mezclaban febriles en su cabeza y lo único que conseguía sacar en limpio, de vez en cuando, es que estaba cada vez más sola en esa ciudad desconocida y que la destrucción de la estación terminaba de dismantelar sus débiles defensas. Ahora quedaba únicamente esa ciudad intrincada, oscura, plagada por las nieblas bajas, perdidas todas las referencias. (212)

Es recién en el contexto de la diseminación de ese colectivo –que su marido se había propuesto mantener cohesionado a toda costa (“...el discurso de Vázquez tiene siempre un punto que le gana la adhesión de la gente. Ese punto es la unidad en el exilio”, 107)– que Mariana llega a concebirse a sí misma en función de plural: “¿Por qué estamos aquí?” es el *Leitmotiv* que se impone en todo el fragmento.

El episodio –y la novela– se resuelve entonces en un nuevo planteo utópico: el de la recuperación de la patria a través del regreso. Lo que en definitiva antepone otros contenidos: el de la patria como espacio que permanece; el del regreso como forma excluyente de relación con ese espacio. Como discurso distópico, la persistencia de la Argentina adopta además la forma de la inalterabilidad. En una arriesgada –desde el punto de vista estético– incursión en el tono profético, dice el post-scriptum: “El poder pasó de un militar o de un grupo de militares a otro, con tanta frecuencia, que el país, finalmente, dejó de ser noticia. No interesaba a nadie” (247). La lógica del relato deja al país donde siempre y como siempre, y siempre en función de ser reabordado a partir del regreso. El post-scriptum también había pronosticado el futuro de uno de los niños exiliados, determinado por el impulso de regresar: “[parecía] del país [...] pero al cumplir diez años [...] comenzó a reunir plata y guardarla religiosamente; todos sabían que era para volver allá”. Pero el regreso de Mariana imprime sobre la mecánica de la vuelta un sentido categórico: la recuperación del país involucra la negación de la experiencia del exilio:

... [Luis] recordaba la última conversación en el aeropuerto con una Mariana desconocida, excitada, joven, revisando en su libreta la gente que

vería al volver y tachando direcciones. Tachando ese país que la había recibido y aparentemente salvado, y del cual no quería tener un solo recuerdo. ¿Y sus compañeros de la biblioteca? ¿Qué compañeros? ¿Qué biblioteca? decía Mariana, riendo, y los dientes le brillaban en la cara afilada, sin papada. “Nunca”, dijo, y subrayó *nunca* dos veces, agarrándose la muñeca, “nunca estuve aquí”. (220)

El exilio adquiere su plena dimensión de estado transicional: sus efectos se desvanecen (“Se acabó todo, la estación, la instalación, la movilización, hasta Flora y Torres se acabaron.”, 223), la ilusión de la asociación nacional resulta esquiva (“No hay a quién ayudar, ni a quién acusar, ni de quién vengarse”), se borra como entidad histórica (“Ya tengo otra memoria”, 224, reflexiona Mariana en cuanto entra al avión, al comprobar que los rostros que acaba de dejar atrás se le confunden ya con otros del pasado).

La reaparición del desierto en el exilio comporta, entonces, una refundación nacional que necesariamente debe realizarse a través del regreso a una patria que permanece idéntica a sí misma y que continua ofreciendo la estructura en que incorporar un nuevo contenido nacional. La derrota es resemantizada así como la posibilidad de rearticulación de la utopía. En la misma escena de despedida de Mariana en el aeropuerto, Luis se muestra confiado en la posibilidad de mantener en pie la ficción nacional de la estación perpetuando el contacto con los exiliados que han finalmente aceptado su distribución en el país que los aloja; para eso lleva un fichero con las nuevas direcciones y teléfonos.

“No te servirá de nada –dijo ella [...]– ninguna de las malditas familias querrá volver a verte. Dirán que sos un tipo que jode, un perseguidor que sigue con las artimañas políticas a cuestas. Y ellos necesitan dejar de ser apestados, los chicos quieren hablar esa jerga de mierda, los viejos están llenos de curiosidad por las cosas nuevas que les permiten hundirse para siempre en el limbo de las comparaciones. Y todas las palabras que ustedes les metieron en la cabeza, revancha, reivindicación, regreso, retaliación, todas las porquerías que comienzan con *re*, se les acabaron. [...]” “Nunca entenderás nada de política –murmuró él como para sus adentros– [...] el pueblo nunca olvida, el pueblo nunca se conforma con perder un país” (220-1)

El pasaje resulta representativo de la retórica de reclamo que impregna el texto, así como de sus momentos de tono más solemne. El intercambio permite reparar, además, en varios presupuestos que sustentan ideológicamente la novela. Por un lado, hay una clara reificación de la entidad colectiva. Mariana no hace más que verbalizar con su identificación de ese “ellos” (asociada acá con el grupo de exiliados) el concepto de colectividad que permea toda la propuesta textual: *En cualquier lugar* se ha apoyado en la construcción de un colectivo efectivamente diferenciable, de presencia visible y carácter (casi) uniforme, que se constituye en la base del programa de los dirigentes exiliados para articularlo como agente político. A esta entidad que Mariana entiende como sustancialmente dissociada de la política –actividad no solo ajena a la propia iniciativa colectiva, sino que implica incluso la imposición de esquemas de acción desde

una instancia de manipulación- le da Luis el nombre de "pueblo". Pueblo y política aparecen entonces como conceptos ligados a esferas diferenciadas cuya interrelación se plantea en términos agónicos: por una parte, los agentes políticos entienden al pueblo como objeto de deseo, como instancia a que dar forma y como vehículo para la propia realización; por otra, el pueblo termina por generar cierta resistencia hacia la actividad política en tanto obstáculo en el desarrollo de sus programas de acción naturales. Pero la discusión da forma también a otro antagonismo estructurante: la contraposición entre una dinámica de integración a la sociedad y el ejercicio de la política. Mientras que para Mariana incorporarse socialmente implica rechazar las "artimañas políticas", para Luis esto se traduce en "perder un país"; pero ambos coinciden en su concepción de la política como una acción orientada hacia la oposición efectiva, hacia la resistencia, como un mecanismo de reacción, y no logran asignar un valor político al nuevo rol que los exiliados están estableciendo en la sociedad a la que se incorporan, que entienden como epítome de la despolitización. Así, en tanto la relación entre el grupo y el estamento político integrador deja de caracterizarse por una mecánica de desencuentro, la carga axiológica del colectivo -cuya existencia, coincidentemente, se desdibuja- se desvanece como fuerza narrativa y como fuerza histórica. El sentido de lo histórico y lo político en el texto se encuentra dominado por una lógica de lo nacional. Las tres líneas de tensión que organizan el movimiento de este colectivo reconocen un fondo de contenido en relación con la idea de nación: reconstruir el país en su gente; regresar al país de origen; o hacerse de este nuevo país. La función nacional sigue siendo la piedra de toque de

cualquier ejercicio político -aunque no se lo entienda ya como político, sino como su negación.

Pero hay en el pasaje un núcleo de contradicción aún más apremiante, que tiene que ver con la reflexión sobre el prefijo “re-”, en una frase de escasa naturalidad. En un texto que se apoya de un modo decisivo, como hemos visto, en la noción de reduplicación, en el proceso de volver a hacer un país, una comunidad, una historia, resulta por supuesto notable la clausura de todo el universo determinado por ese prefijo, que indica, por un lado, la noción de “repetición” (por ejemplo, en el término “reconstrucción”), pero que acusa también otras cargas de sentido: “movimiento hacia atrás” (como en “regreso”) y “oposición o resistencia” (como en “rechazar”). Así, se trata de un rasgo semántico particularmente pertinente a las varias problemáticas presentadas en el texto, y cuya cancelación en el discurso de Mariana (doble, por otro lado: en tanto “porquerías” y en tanto acabadas) imprime un tono conclusivo sobre toda posibilidad de revertir la situación presente, o sea, una suerte de cancelación absoluta del futuro. Pero el gran término ausente en la serie citada por Mariana, el término que escapa a estas determinaciones de sentido del prefijo (porque reconoce otro origen etimológico), pero cuya cancelación es desde todo punto de vista más concluyente es, sin duda, *república*. Si, como ya indicamos, la reflexión histórica del relato se ordena a partir de la función nacional y no logra resolver nada fuera del paradigma de nación, a la sugerencia del desmantelamiento de la república pueden afiliarse distintas interpretaciones en términos prospectivos: por un lado, la ratificación de la invitación a la refundación de la Argentina, ya entendida como el deber de articular el espacio y la

identidad nacional en una nueva república, ya como la advertencia sobre la necesidad de activar un nuevo estilo de gestión nacional ante el resonante fracaso del modelo republicano; por otro lado, la definitiva descomposición de la posibilidad de religar pueblo y gobierno, aun en el contexto de la persistencia de la nación.

Quizás nuestra lectura haya hecho ya evidente una de las condiciones fundamentales de *En cualquier lugar*, en que reside su particularidad en tanto objeto histórico: las líneas de razonamiento del relato tienden a la mutua neutralización: ni bien el texto termina de formular su adhesión a la idea del fin de lo nacional, propugna por debajo la refundación radical de la Argentina; en el marco de esa propuesta, reincide sobre la extinción del ideal republicano, pero vuelve a dejar espacio para su reformulación; parece adscribir a la idea de la definitiva liquidación de la acción política como horizonte de posibilidad para la gestión de lo nacional, pero sería absurdo desconocer el gesto político de la propia escritura. El origen de estas oscilaciones reside, aunque sea parcialmente, en la indefinición misma de las nociones en que se funda una reflexión de este tipo: política y sujeto (o sea: colectivo, pueblo, nación). Como hemos señalado, el texto se mueve desde la autorización de la recuperación nacional por la vía del ejercicio de la política como elemento de cohesión grupal –con lo que la política se ubica como precondition de la existencia y persistencia de lo nacional–, hasta la sugerencia del carácter exógeno de lo político, su descalificación como estructura de manipulación de las masas y de imposición de los intereses de la clase política –con lo que se convierte casi en una fuerza antinacional. El texto fluctúa entre la afirmación y la negación de política y nación, y propone varias posibilidades para su interrelación, pero

el concepto más difícil de aprehender detrás de todos estos es sin duda el que en el lenguaje de Luis (es decir, en el lenguaje de la política) ha venido a quedar bajo la esquiva denominación de “pueblo”, un término ya en desuso a principios de los ochenta. La imposibilidad de referir francamente la palabra “pueblo” a una articulación colectiva capaz de definirse respecto de una tradición, de un conflicto unificador en el presente, o de un programa de futuro; la confusa inscripción de una agencia popular, que se perfila inicialmente a partir de la fundamental fe en el poder de intervención de una comunidad que ejerza la actividad política de modo conciente y programado, respaldo fundamental del programa narrativo de la novela, pero que se concentra luego en representaciones de la sociedad que niegan su potestad (el rol de testigo de la historia como contingencia dominante -y fundamentalmente ajena a toda iniciativa popular- y la absoluta victimización); y, finalmente, su escasa representatividad del fenómeno demográfico que sirve de excusa primera al relato: el cisma geográfico de la población nacional, soporte textual de un significado paralelo en varios otros niveles, relegan toda aparición de lo popular a una pura función discursiva sin consistencia teórica ni claras dimensiones pragmáticas. Ahora bien, es claro que esta escritura asume, en su propia circunstancia de enunciación, una relación ciertamente peculiar con lo político, en tanto busca situarse fuera de la identificación entre lo individual y lo colectivo para exhibir, justamente, su voluntad de representación del colectivo, de construcción de un sujeto popular, nacional, exiliar. Así lo revela el fragmento que citamos como epígrafe: el texto se hace cargo de una identidad corporativa fácilmente señalable: el “nosotros” sobre el que pesa la idea de derrota y que esquiva la posibilidad

del arrepentimiento. “Nación”, “política” y “pueblo” resumen en su vulnerabilidad, en su cíclica reaparición, la inestabilidad ideológica de la novela, que finalmente se muestra como la cristalización de la situación de crisis de todo este complejo de conceptos e interrelaciones –de la que deriva su propia inestabilidad, atípica en un texto que se espera fundamentalmente dogmático

Pero el fragmento quiere también proponer la inoperancia de un análisis histórico reflexivo que dé cuenta de la propia acción, si no lo hace recurriendo a estrategias de distanciamiento: el texto parece prescribir ese “tono impersonal, de investigadores que examinan hechos que les son extraños” (95). ¿Se trata entonces de la consagración de la figura que parece dominar todo el esfuerzo de construcción de un referente histórico en el texto, es decir, de la idea de “ficción de un país”? ¿O estamos más bien ante el contrapunto metodológico de un pensamiento que se centra en las estrategias de la ficción, y cuya definición, entonces, no se apoya en la construcción programática de un universo autónomo, sino en la ambición de objetividad propia de un acercamiento “científico” a la historia? Si en principio la actitud de distanciamiento con que los exiliados abordan el análisis de los hechos de su propia biografía descansa en un ideal de comprensión desapasionada de la historia y sugiere la vía de la “investigación” –o al menos su simulación– como modo autorizado de acceso a ese núcleo conceptual problemático, el pasaje, en rigor, admite una lectura en clave metaliteraria como la descripción de la agenda misma de *En cualquier lugar*, de su capacidad (quizás no más que producto de las circunstancias) de desprenderse del imperativo personal en tanto instrumento privilegiado en la representación del

presente. Es en este sentido que la figura de la “ficción de un país” adquiere todo su peso: el doble proceso de alegorización nacional (la estación es alegoría del espacio nacional, el relato es alegoría de la historia argentina) se revela, más que como el resultado esperable de una dinámica cultural particular –la del tercer mundo–, como un programa de funcionalización política de la ficción.

La “ficción de un país” es la forma particular que en la novela adoptan el discurso de lo utópico, por un lado, y la función alegórica, por otro. Si el texto se disocia de la afirmación en torno al exilio como su condición de posibilidad –con lo que se diferencia del grueso del *corpus* de novela exiliar, al que en definitiva le otorga una suerte de carácter postpolítico–, y si encuentra, además, en su trabajo sobre la representación del presente una vía de acción política y la expresión de una filiación a un modo específico de comprender ese presente, las circunstancias de producción del texto (que parecen responder, como las de Mariana, a una voluntad de distanciamiento del exilio como experiencia personal) quedan obliteradas por las mismas estrategias de representación que las hacen su objeto. La “ficción de un país” es –en su doble realización: la estación y el texto– una construcción de valor sustitutorio: funciona como tal hacia dentro de la textualidad de la novela (en el nivel de las pulsiones que determinan el avance anecdótico del relato) y hacia fuera (en el nivel de la proyección del texto sobre el escenario de un campo intelectual dividido). La línea en que *En cualquier lugar* se organiza como utopía describe cierta trayectoria circular en pos de la realización de lo nacional. Desde este objetivo primordial puede recuperarse el trayecto evolutivo de las diversas propuestas de recuperación de la nación: la recuperación del

lazo de asociación colectiva, la recuperación del ejercicio de una acción que emane de ese colectivo, la recuperación –finalmente– de ese constructo imaginario en que comunidad y voluntad logran identificarse. Este repaso de la historia –teórica– de la formación de la nación culmina en el fracaso, en una frustración que el texto resuelve únicamente mediante el cierre del ciclo utópico: el retorno a la patria originaria, vía para la recuperación conjunta y simultánea de nación, política y pueblo. Pero, ya lo hemos dicho, este razonamiento hace del fracaso un ingrediente constructivo de su vocación de utopía: un paso necesario para la verdadera reapropiación del núcleo nacional. Así queremos entender el sistema de conceptualizaciones del espacio que el texto organiza alrededor de las ideas emblemáticas que ya hemos referido: el lema de resistencia de la comunidad exiliada (“No al campo”) y la reaparición del “desierto”. Si en el imaginario cultural argentino el desierto despierta la referencia a la base de fundación de la nación, incluso como imperativo moral, el campo activa al menos dos esferas de sentido: la de la economía de producción que ha funcionado como sustento de la ideología nacional argentina, y la localización de un germen de identidad –a veces propugnado como el único genuino por derecho (base del discurso nacionalista más acendrado y reaccionario), las más de las veces resistido como el reducto de persistencia de la “barbarie”. En definitiva la historia de la formación de la Argentina puede resumirse en los esfuerzos –que solo alcanzaron un éxito desperejo– por convertir el desierto en campo. Hay entonces un nivel –el de la deixis inmediata– en que *desierto* y *campo* funcionan entonces como sinónimos, como formas históricamente determinadas de nombrar un mismo espacio. En ese cruce de términos, la resistencia al campo es

también la retorcida manifestación de la ausencia de voluntad de refundar la nación, en el marco de la expresa adhesión a ese proyecto. “En cualquier lugar” bien podría ser la nominalización del conflicto universal del exilio: fuera de la patria existe solo un gran espacio indiferenciado; pero sin duda también cobra sentido a la luz de su relación con lo utópico: en un estricto sentido etimológico, el título de la novela significa lo contrario que “utopía” –el lugar que no existe, “ningún lugar”– con lo que refiere la rigurosa arbitrariedad de una formación nacional que se dice instaurada sobre la nada del horizonte plano.

El concepto de “ficción de un país” describe así la articulación, a nivel del deseo, de la agencia del exilio como agrupación. En ese sentido podemos entenderlo como la capacidad de un colectivo de imaginarse como nación. Ahora, en la línea en que el texto se organiza como alegoría nacional la figura cobra todo su significado dominante como “país ficcional” –el rasgo sustitutorio que señalábamos recién–, y en esa facultad de representación metonímica de la nación incorpora la función utópica como uno de los puntos representados –del mismo modo en que ya había incorporado la misma función alegórica.

La contundente identificación de *Conversación al sur* y *En cualquier lugar* con una determinada visión política de la historia del cono sur en los setenta delimita un horizonte de expectativas claramente ligado a una propuesta pragmática, adscripto a la línea fuerte de la literatura “comprometida”, ya en franca decadencia para esas fechas. Pero de hecho, ni siquiera el montaje textual de su interpretación histórica logra responder a cierto voluntarismo que imprime su dosis de ingenuidad sobre una

propuesta que alterna la vocación de lucha con la desolación del fracaso. En definitiva el logro de estos textos tiene que ver sobre todo con su aptitud para, por un lado, reflejar la crisis del pensamiento renovador –en todos sus matices– de la izquierda latinoamericana frente a la rotundez de su derrota, especialmente en la revocación de los supuestos que el propio texto ofrece como modos de resolución del conflicto (la línea que hemos venido trazando: pueblo, política, nación, por ejemplo); y, por otro lado, preanunciar –aún sin tematizarlas– la formación del complejo de actitudes (¿o poses?) que dominarían la economía de la representación postdictatorial: el rápido balance histórico, la salvación por la “recuperación” del pasado, la persistencia de un germen de lealtad nacional que finalmente podrá recomponer los sentidos extraviados durante una experiencia traumática. *En cualquier lugar* ofrece un cuadro de la derrota del proyecto de resistencia al orden dictatorial que en rigor deriva de la verdadera situación de crisis que el orden dictatorial ha impuesto sobre la sociedad en cuestión: una crisis de la definición misma de sociedad, y de su vinculación con un proyecto común, como quiera que se lo defina.

7.0 CAPÍTULO V: EL EXILIO DESPUÉS DEL FIN DE LA NACIÓN

Por ese entonces, se habían puesto de moda las teorías sobre la postmodernidad. Todo lo inestable, marginal y nómada era considerado una virtud. O lo que es igual, la idea de pertenencia nacional se había tornado un anacronismo, cuando no un indicio de provincianismo escandaloso. Yo seguía esas teorías con atención, como si hubieran sido pensadas para mí y pudieran aliviarme de algo que no alcanzaba a captar.

María Negroni

Los de Marta Traba, Jesús Díaz y Osvaldo Soriano de un modo u otro y a pesar de sus diferencias se definen como proyectos intelectuales movidos por la voluntad de refundación nacional, y por lo tanto, como formulaciones consustancialmente políticas y propositivas. Porque suponen, sobre un acto de revisión de la historia reciente y sobre cierta dosis de autocrítica, una escritura que prevé la necesidad de construir una nueva propuesta de articulación de Argentina y Cuba como estructuras nucleantes de un impulso de realización colectiva. Son textos que vuelven a confiar en los mecanismos políticos ya experimentados –básicamente, en las instituciones de la democracia republicana– como vehículos para una nueva búsqueda histórica. Si bien no puede decirse que contemplen un programa de conciliación o que no se inscriban en la línea –

eventualmente hegemónica- que propugna el valor central de la memoria y la escritura de una nueva historia como modo excluyente de análisis de los componentes traumáticos de su presente coyuntural, son, sin embargo, textos que sí se reconcilian con la promesa contenida en la nación como constructo cultural donde reunir problemáticas diversas: identitarias, políticas, históricas. Sus operaciones a futuro, en definitiva, se hacen cierto eco de la propuesta cortazariana -que hemos referido en el primer capítulo- de convertir el exilio en una instancia de militancia.

Los textos que vamos a abordar en este capítulo, en cambio, aun cuando creen fundar su autoridad en cierta representatividad de lo nacional y en ideologemas de lo nacional que son inopinadamente expuestos casi como piezas de museo, funcionan como el preanuncio y la realización del desmantelamiento de la nación, convertida en una estructura poco confiable a la hora de reunir capital simbólico y dar forma a una esperanza de rearticulación comunitaria. *Informe de París* de Paula Wajsman, por un lado, experimenta con un motivo de la literatura argentina -la traición- para poner en escena la idea del fin de la asociación, de la imposibilidad de los lazos colectivos inspirados por nociones como la lealtad a partir de una identificación nacional. El texto expone, finalmente, la cultura argentina como terreno apropiable desde la práctica arqueológica, desde la asunción de un pasado que solo puede ser aprehendido desde la voluntaria reproducción de leyes de funcionamiento que han ya desaparecido. *Informe contra mí mismo* y *Caracol Beach* de Eliseo Alberto, por otro lado, se inscriben en una situación histórica en que hablar de fin, referido a cualquier asunto o realidad, implica siempre sugerir el fin de la revolución cubana. El término “posnacional” en ese contexto

equivale a “posrevolucionario” y marca, por tanto, una problemática urgente. El razonamiento de los textos –que queremos trabajar en su ineludible imbricación como las dos caras de un mismo proyecto intelectual– hace del análisis de la situación nacional una crítica de la revolución que va a implicar un nuevo movimiento hacia la polarización ideológica que va a tener como consecuencia un nuevo enfrentamiento y, por último, la liquidación final de las oportunidades de redención de lo cubano.

7.1 LA TRADICIÓN NACIONAL DESPUÉS DEL FIN DE LA NACIÓN

*Informe de París*³⁵ se inserta claramente en una línea de exploración de la naturaleza, pertinencia y continuidad de un paradigma normalizado de comprensión de las identidades nacionales. Toda la novela puede quizás describirse como el esfuerzo por poner a prueba la funcionalidad de las adscripciones nacionales a la hora de dar cuenta de procesos de relación del individuo y la historia. Como una forma de acusar las circunstancias específicas que enmarcan la producción del texto, la reflexión se organiza especialmente en torno al contraste entre lo francés y lo argentino, las construcciones argentinas desde las que se percibe lo francés, y viceversa. Un episodio de las primeras

³⁵ Aunque es sumamente difícil reducir el carácter fragmentario y digresivo del texto a la organicidad de un argumento, ofrezco un resumen para facilitar la exposición en lo sucesivo. La anécdota abarca en su primer nivel el breve período (difícil de precisar, quizás un par de meses) que la narradora protagonista, exiliada argentina de actuación política poco clara, pasa en París. Viene del sur de Francia y allí vuelve hacia el final de la novela. Lleva ya un tiempo en Europa y París ha sido su centro y el sitio de mayor permanencia. Rodeada de un grupo de argentinos a los que conoce más o menos casualmente, de otros inmigrantes y exiliados, y de algunos franceses *snob* en busca de experiencias, sus peripecias remedan de algún modo las del grupo multinacional de *Rayuela* (la protagonista guarda una estrecha relación con La Maga, y con las otras figuras femeninas centrales en la novela de Cortázar), aunque hay diferencias claras: su menor rango intelectual, su decidida pertenencia a los márgenes sociales, sus actividades económicas (principalmente el narcotráfico y la distribución de drogas), su “conciencia política” (por decirlo de algún modo). El relato de ese nuevo período en París da ocasión a múltiples *flashbacks* que multiplican temporalmente la acción (centrada, siempre, en la narradora). Así aparece su período anterior en París, apenas llegada de la Argentina, un viaje a Polonia, y algunas breves escenas en Argentina. Este período en París se orienta por la búsqueda de un nuevo modo de vida. Recibe la oferta de la novia aristócrata de uno de los argentinos del grupo para hacer de modelo y diseñadora en una revista de moda alternativa. El proyecto finalmente se frustra. En ese momento reaparece su novio Jean, vuelven a vivir juntos hasta que él muere en medio de una sobredosis de heroína (una droga que los argentinos no quieren consumir). Finalmente el grupo se desintegra por la irrupción de la traición en un negocio de drogas.

páginas (9-12) presenta de un modo particularmente condensado toda esta dinámica. La narradora protagonista ha quedado sola en la casa de sus huéspedes en el sur de Francia. Toma sol desnuda cuando tres “gángsters de Marsella” vienen a cerrar un negocio de drogas. La situación de peligro (está sola, el asunto pendiente es ilegal, ella no sabe donde está la droga, ni tiene autoridad para realizar la venta) finalmente se resuelve en la apertura de una instancia de interacción cultural entre los personajes, que encarnan la función de representantes del poder metropolitano y el sujeto periférico: los recién llegados y la Princesa se presentan y entablan diálogo; ella relata historias de viaje y les presenta la Argentina; comparten una sesión de marihuana; finalmente deciden esperar a los dueños de casa. La resolución armónica del episodio se da, sin embargo, en el marco de una tensa negociación de las expectativas recíprocas para la comprensión del interlocutor en tanto identidad cultural -y, consecuentemente, para la previsión de su comportamiento. El esquema privilegiado es, por supuesto, el de la voz narradora: cuando Edgar, el líder, inquiriere sobre el “*petit accent*” de la chica, ella entiende superada la tensión y el peligro iniciales: “Eso me abría la posibilidad de armar el show: si se fascinaban con lo exótico como cualquier francés, todo estaba salvado” (11). En efecto, es su capacidad de ocupar diligentemente el espacio de lo exótico lo que logra disipar la asimetría del choque y transformarlo en un encuentro armonioso. La clave de su éxito se encuentra, sin duda, en su manejo satisfactorio, no conflictivo, y a voluntad, de la diferencia: “Entonces me dispuse a mandarme todo el circo onda Scherezada, cuestión de entretenerlos... y me encontré contándoles las cosas más lindas de la Argentina, las que yo más quiero”. La presentación romántica y

añorante de la patria en lo que debe haber resultado un claro cuadro de costumbres culmina con el rito de fumar. “De puro entusiasmo fui a buscar un narguile que nunca se usaba y lo armé; de mi petaquita saqué un fumo para compartir y nos sentamos alrededor. La cosa estaba completa: ellos pensarían en Oriente... y yo en el mate” (11-2). Si por un lado se hace patente la voluntad del texto de colocar lo identitario en su justo lugar de *performance* (“armar el show”), por otro se revela como una lúcida estrategia política: la de encontrar un espacio que le garantiza una relación exitosa con la instancia cultural dominante y le permite al mismo tiempo el ejercicio de la nostalgia.

Ahora bien, el hecho de que la *performance* de la identidad propia transforme su ajuste a una necesidad del interlocutor en una política de apropiación favorable de la diferencia y en el consecuente diseño de un modo de intervención pública nos muestra también el reverso de todo este proceso: las operaciones simétricas que posibilitan la implementación de esta estrategia se apoyan en la imposición sobre lo francés de una mecánica de lo exótico. Desde la perspectiva de lo argentino, lo francés queda, así, entendido en su propia lógica de simplificación como un particular modo de ser en relación con lo foráneo: “cualquier francés”, afirma la narradora, se fascina con lo exótico, que solo logra asimilar acríticamente a cierta imagen fija de lo oriental -un razonamiento que responde al mismo esquema de identidades fijas.

Con todo, otra línea de percepción del sujeto determina también su comportamiento. Si bien el juego de lo exótico despunta como el plan de acción más adecuado, afirma también la protagonista: “Sin embargo, de repente les vi pinta de muchachos de rioba... y me puse una camisa de Jacques que andaba por ahí.” (11). Su

desnudez –estaba desnuda cuando se produce el encuentro y en un principio usa esa desnudez (no su cuerpo, sino su desnudez) como elemento a su favor: “Como no los quería dejar solos para ir a vestirme, decido seguir en cueros. Eso los ponía incómodos porque yo les hablaba como una dama” (10)– se perfilaba como un rasgo de comportamiento acorde con esta política de lo exótico: la comprensión de los visitantes desde el modelo de lo francés como exótico y la adopción, a su vez, de ese mismo lugar ante la mirada de ellos, se desploman cuando un resquicio en las respectivas máscaras permite asomar algún rasgo discordante. La decisión de cubrir su desnudez merece en el relato un análisis que se extiende a tres párrafos, donde el texto logra exponer y detallar su lógica de aprehensión de lo francés: “Con los franchutes sofisticados no hay drama; aunque se copen, son educados hasta la indiferencia. Pero con estos tipos, quién sabe. A ver si se les despierta el indio. Parecen estar vivos”. Así, la exhibición de la desnudez se define en varios planos: por un lado, como un rasgo de adaptación al ambiente: sería un comportamiento natural entre “franchutes sofisticados”; por otro lado, como una de las formas de la realización del exotismo: el comportamiento inhabitual cabe en lo previsto por la idea de lo exótico; finalmente, fuera de esos esquemas, como una conducta inadecuada, riesgosa, y que debe ser revertida. Curiosamente, para expresar esta última situación se recurre a cierta lógica de la asimilación: la decisión finalmente deriva de la advertencia del carácter de “muchachos de rioba” de los visitantes, una construcción que abreva en los estereotipos internos de

la propia cultura argentina y que encuentra su formalización en el ámbito más profundo de su idiosincrasia: el argot porteño (“rioba” por “barrio”)³⁶. La sucesión de la anécdota contempla ajustarse, como se ve, a un conglomerado de asignaciones identitarias que fluctúa entre lo típico y lo general, lo propio y lo exótico, y que determina en última instancia la política del texto sobre la diferencia. Porque el pasaje termina por constituir una proposición de disputa en torno al valor definitorio de lo central, de lo europeo en tanto cultura que se autopromueve como matriz de comparación y medida de contraste para el resto de las especificidades culturales. Si la dinámica que domina la escena reconoce el valor de esta autoridad de lo francés sobre lo otro, el sustento ideológico de fondo la pone en duda: el sujeto periférico se hace cargo del lugar particular que le asigna la mirada metropolitana poniendo en práctica una inversión del mismo esquema. El fenómeno resulta medular en los procesos de exilio, especialmente en casos como este, de desplazamiento *hacia* el enclave metropolitano, una experiencia que se define por la competencia en el imaginario personal entre dos centros que operan como tal.

Nuestro propósito aquí es atender al modo en que *Informe de París* plantea una propuesta que se desliga del paradigma nacional y se inscribe en una línea de construcción de lo identitario como voluntad política de negociar un sistema prefijado de identidades nacionales para avanzar hacia una suerte de pesimismo que deriva en gran parte de la percepción de la imposibilidad de lo político –paradójica en un texto

³⁶ Volveré más adelante sobre el uso decisivo de una lengua marcadamente argentina, y sobre su relación con las postulaciones del texto en torno a lo nacional.

que vamos a definir fundamentalmente por su voluntad de recuperación de lo político. Para eso es necesario en primer lugar actualizar una revisión de lo nacional en el texto, que escenifica una situación vital que por un lado impone el esquema de lo nacional, pero por otro celebra una organización alternativa en el enclave de una capital postcolonial, multicultural. En segundo lugar, describir el modo en que la novela se proyecta como la reelaboración de un modelo tradicional –y quizás agotado– de producción cultural en el marco de una estrecha relación entre el proyecto nacional y la experiencia de contacto con la fuente cultural metropolitana en la extraterritorialidad. Y analizar, finalmente, su adscripción a un paradigma de la alteridad que reubica el discurso del exilio en un plano que lo desdibuja como fenómeno político y cultural, como consecuencia del simultáneo emborronamiento de la noción de lo nacional.

7.1.1 Un París postargentino

El espacio ficcional creado en la novela bien podría calificarse de “París postargentino”. Idea que debe definirse necesariamente a partir de su contraparte originaria: un París argentino, cuya existencia –quizás cuestionable en su especificidad: coincidiría en más de un caso con un París latinoamericano e incluso con un París extranjero– debe reconocerse al menos en su enorme peso en la tradición literaria. Si los imaginarios culturales urbanos se prestan especialmente al cruzamiento de discursos que tienen su base en categorías como sujeto, nación y sujeto nacional, hablar de un París argentino

acusa una doble direccionalidad –aunque siempre dentro del mismo universo imaginario de lo argentino–: la función cultural de París en la Argentina, y la función cultural de los argentinos en París. Estos procesos son, en rigor, mucho menos delimitados. La construcción de un imaginario París argentino (que no cobra nunca la entidad física de los *ghettos* de colectividades nacionales en grandes ciudades: la Nueva York italiana, el Miami cubano o el Buenos Aires gallego, por ejemplo) es un proceso tan largo como el de la construcción de un imaginario nacional; se trata de procesos paralelos, y en gran medida solidarios. Solo en el ámbito de los fenómenos literarios, podríamos señalar dos marcas de valor simbólico determinante: la primera, la introducción del romanticismo en el Río de la Plata en la década de 1830, directamente desde París, por Esteban Echeverría, informa acerca de la función modélica de París y la cultura francesa sobre la cultura nacional en su estadio de formación –una impronta que, con sus altibajos, se ha mantenido hasta el presente–; la segunda, la incorporación en 1996 del escritor argentino Héctor Bianciotti a la Academia Francesa, es índice de la semantización cultural de París como espacio de valor consagratorio, como objeto de deseo y susceptible de conquista.

Los agentes privilegiados de la escritura del París argentino han sido, indudablemente, los viajeros de clase alta que en la segunda mitad del siglo XIX y en las primeras décadas del XX ayudaron a construir la imagen del argentino de riqueza ilimitada como extensión de un país en las mismas condiciones, que lograba así asumir una posición de dominio sobre ese espacio degradado casi a un nivel de mercancía comprable –un estereotipo que puede verificarse, por ejemplo, en *Voyage au bout de la*

nuit de Louis-Ferdinand Céline. Hacia la década de 1930 la figura se había normalizado al punto de ser ya revisada en producciones populares como el tango, de las que la novela de Wajzman hace un uso intenso. Así aparece recurrentemente la referencia al clásico tango “Araca París”³⁷, especialmente a su más célebre frase: “morocho y argentino, rey de París”. La letra de este tango repostula –casi en tono paródico– el gran relato de la conquista de París, centro de la producción simbólica occidental, por parte del tango, un género que se define por su origen periférico y su representatividad nacional. Poco antes de la primera guerra mundial, el tango “invade” y “toma” –en estos términos suele referirse el proceso– un París permeable a cualquier tipo de novedad, donde se populariza fundamentalmente como danza (Thompson 235-6). Las inmediatas asociaciones de sentido que despertó fueron las mismas que ligaran al género al escándalo desde su surgimiento marginal: la insolente exposición de la

³⁷*Araca París* (tango, 1930; letra: Carlos Lenzi; música: Ramón Collazo): “Pianté de Puente Alsina para Montmartre, / que todos me batían, pa m'engrupir: / ‘Tenés la pinta criolla p'acomodarte / con la franchuta vieja que va al dancing... / ¿Qué hacés en Buenos Aires? ¡No seas otario! / Amurá esas milongas del Tabarís... / Con tres cortes de tango sos millonario... / ¡Morocho y argentino, rey de París!’ // ¡Araca París! ¡Salute París! / Rajá de Montmartre, piantate, infeliz. / Si vas a París no vas a morfar: / no hay minas otarias / y hay que laburar. / Volvete p'al barrio y tendrás milongas; / milongas diqueras que saben amar. / ¡Araca París! ¡Salute París! / Rajá de Montmartre; piantate, infeliz. // Agarré tren de lujo, loco'e contento: / –bon soir, petite je t'aime, tu es mon cocó– / con una gorda tuerta con mucho vento / que no me dio ni medio y me amuró... / Tiré la bronca y, guapo, por darme corte, / un tortazo en la ñata se le incrustó: / comisaría, jueces y un pasaporte... / y terminó mi historia de gigoló.”

sensualidad, su origen popular. Pero en París el tango se impuso en tanto objeto exótico, una categoría con el poder de perimir o sublimar aquellos rasgos indeseables. Después de su triunfo en París el tango logró, en los años treinta, superar el rechazo inicial de las clases acomodadas argentinas, redimido ahora en su espacio natural de su origen vergonzoso gracias al aura de prestigio conseguida en París. Según lo expresa otra letra de la época: “Este es el tango, canción de Buenos Aires, nacido en el suburbio que hoy reina en todo el mundo”³⁸. “Araca París” ofrece sin embargo la versión disfórica de este viaje cultural, en un contexto en que el ascendiente del argentino sobre París se pretendía democratizado con un proceso que había desvinculado el “éxito” argentino en la metrópolis del poder económico de la clase terrateniente y lo había reubicado en la combinación de ciertas características intrínsecas del ser nacional (su potencial erótico) y cierta propensión natural de París hacia lo exótico. Desde el supuesto, entonces, de la

³⁸ *La canción de Buenos Aires* (tango, 1932; letra: Manuel Romero; música: Azucena Maizani y Oreste Cúfaro): “Buenos Aires, cuando lejos me vi / sólo hallaba consuelo / en las notas de tu tango dulzón / que lloraba el bandoneón. / Buenos Aires, suspirando por ti / bajo el sol de otro cielo, / cuanto lloró mi corazón escuchando tu nostálgica canción. // Canción maleva, canción de Buenos Aires, / hay algo en tus entrañas que vive y que perdura. / Canción maleva, lamento de amargura, / sonrisa de esperanza, sollozo de pasión. / Este es el tango canción de Buenos Aires, / nacido en el suburbio que hoy reina en todo el mundo. / Este es el tango que llevo muy profundo, / clavado en lo mas hondo del criollo corazón. // Buenos Aires, donde el tango nació, / tierra mía querida. / Yo quisiera poderte ofrendar / toda el alma en mi cantar / y le pido a mi destino el favor / de que al fin de mi vida / oiga el llorar del bandoneón / entonando tu nostálgica canción.”

metrópolis como fácil ocasión para el éxito de un sujeto aventajado se presenta el cuadro, casi cómico, de decepción y desengaño. La aventura de conquista –proyecto de satisfacción económica que descansa en la premisa del impacto erótico de lo argentino en el nuevo ambiente– resulta frustrada como experiencia y desmitificadora de un clisé cultural: el protagonista del tango no logra la doble conquista sexual y económica de la ciudad, no triunfa como “gigoló”; con él se instaura el motivo del fracaso argentino en París, que luego se fijaría definitivamente en “Anclao en París”³⁹.

Ahora bien, el lema extrapolado de este relato de fracaso sigue funcionando en la novela como anuncio prometedor –y sugiriendo esa misma función pragmática fuera del texto– con lo que la situación encuentra la posibilidad de repetirse:

[Pedro] llegó a París peleado con la organización, sin un mango y con pocas ganas de aprender francés: hablaba en lunfa derecho viejo, como si

³⁹ *Anclao en París* (tango, 1931; letra: Enrique Cadícamo; música: Guillermo Desiderio Barbieri): “Tirado por la vida de errante bohemio / estoy, Buenos Aires, anclao en París. / Curtido de males, bandeado de apremios, / te evoco desde este lejano país. / Contemplo la nieve que cae blandamente / desde mi ventana que da al bulevar. / Las luces rojizas, con tonos murientes, / parecen pupilas de extraño mirar... // ¡Lejana Buenos Aires, que linda que has de estar...! / Ya van para diez años que me viste zarpar. / Aquí, en este Montmartre, faubourg sentimental, / yo siento que el recuerdo me clava su puñal... // ¡Cómo habrá cambiado tu calle Corrientes, / Suipacha, Esmeralda, tu mismo arrabal...! / Alguien me ha contado que está floreciente / y un juego de calles se da en diagonal... / ¡No sabés las ganas que tengo de verte! / Aquí estoy parado, sin plata y sin fe... / ¡Quién sabe una noche me encane la muerte / y chau, Buenos Aires, no te vuelvo a ver...!”

los demás tuvieran obligación de entender. Igualito a lo que hacen los franceses en otro lado. Esa caradura y la pinta que mataba resultaron ser su único capital. Descubrió la verdad del dicho “morocho y argentino, rey de París”. (67)

La leve implicación racial de la frase en el primer adjetivo del binomio, “morocho”,⁴⁰ se ajusta cabalmente tanto a la puesta en relación entre París y lo exótico, como a la política textual de encarnar voluntaria y favorablemente la diferencia; el segundo término, “argentino”, más que una sospechosa fe en la solidez de una identidad nacional orgánica, sugiere la comodidad con que un agente cultural puede operar en el marco de una categoría amparada en una referencialidad más o menos clara. Así parece funcionar en el ámbito de la cultura francesa, según la realidad extratextual referida en *Informe de París*: el término “Argentina” contaría con una carga evocativa concreta, reconocible y manejable desde ambos polos culturales.

Pero la novela quiere también representar la crisis que sigue a la pérdida de este poder referencial y las estrategias que deben ser puestas en funcionamiento para sortear ese vacío. En esta línea se inscribe el episodio del viaje a Polonia (capítulo V, 43-50). El capítulo resulta un excursus en la línea narrativa central, pero se inserta bien en el motivo dominante: el desplazamiento, y es solidario con él. La motivación del viaje ya supone una intervención del texto sobre la composición del personaje en relación con un *locus* de pertenencia:

⁴⁰ El término *morocho* puede aludir en la modalidad argentina del español a una persona de cabello oscuro, o de cabello y tez oscura.

...venía el verano y era imposible quedarse en París: invadían los alemanes, los yanquis, los japoneses; todo se volvía tan caro que ni los franchutes quedaban; salvo los que vivían de afanar a los turistas y se ponían dementes de odio y desprecio por la humanidad en general y los extranjeros en particular. [...] Me deben haber engrupido de *local*, porque me puse a odiar a los turistas como cualquier parisino... (44, énfasis mío)

El texto va diseñando un sujeto intermedio entre el parisino y el foráneo, un sujeto aclimatado al nuevo espacio a punto tal de asumir el sentir y el comportamiento de un "local", sin serlo. Un sujeto en el cruce de la mirada local, que lo identifica como exótico, y la mirada radicalmente extranjera, que lo entiende desde su relación de fusión con el entorno: "Iba por la calle con mi baguette y los japoneses me sacaban fotos de parisina típica". La reacción ante su transformación en puro objeto de consumo turístico, y el accionar consecuente con la asunción de esta identidad metropolitana, se canalizan en un deseo de retorno:

En medio de semejante maratón sembrada de caras extrañas, el único descanso hubiera sido sentarme en el patio de la casa de mi vieja en Baires, entre las plantas, con el gato al lado, a tomar mate.

O volver a mi vida despreocupada de tiempo atrás allá; y no a la pálida de ahora. Imposible.

Y de todo ese rumiar, que si la casita de los viejos⁴¹, que si todo tiempo pasado fue mejor, salí con la ocurrencia de ir a Polonia, donde nacieron mis padres.

Ante la advertencia de la imposibilidad de una recuperación del pasado, en términos temporales o en términos espaciales, la aparente solución es la traslación de todo un esquema de deseo hacia una alternativa practicable. La operación es riquísima en su capacidad de definir la coyuntura subjetiva: la recuperación de la nación (en tanto conjunción de tiempo y lugar, en tanto sitio de origen) adopta la forma de una utopía en su sentido más literal: el regreso a un lugar que ya no existe. Pero la inviabilidad de la recuperación del propio pasado se traduce finalmente en una práctica aun más profunda: la indagación de un pasado más remoto, de un origen más genuino. La visita a Polonia (“¡Qué *trip!*”, 45, se calificará en el texto, estableciendo una significativa asociación con el valor exploratorio de un “viaje artificial”, parte importante del imaginario de la novela) se convierte así en una experiencia de reevaluación de la identidad de la protagonista, que encuentra su expresión fundamentalmente en términos nacionales: desde ya, Polonia se ofrece como una tercera nación en juego en el binarismo dominante Argentina – Francia.

El primer dato significativo: de acuerdo a la legislación polaca, la narradora *es* polaca. Así, su ingreso a Polonia es un *regreso* –en un juego paralelo al que propone Alicia Dujovne Ortiz respecto de la capital francesa, en la frase que ya abordamos al

⁴¹ Otra intromisión de la lexicalización proverbial del tango: “Cuando era mía mi vieja” <<http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/letras/letra.asp?idletra=3050>>

comienzo del capítulo I: “Aller à Paris, c’est pour nous un retour” (citado en Schwartz 11)-, la reintegración a un grupo de origen, un viaje a la semilla. Sin embargo se convierte en la más contundente experiencia y relato de la diferencia: para empezar, por la distancia idiomática; luego, porque el relato insiste en marcar una diferencia física:

... a mí hasta los chicos me seguían por la calle para tocarme el vestido. En la estación un ñato dejó caer la valija de la mano, mirándome, y exclamó “Jesus Christ!”.

-Es el pelo- decía [mi amiga]-; nunca vieron tanto pelo junto. [...]

[El conductor] me miró estupefacto. Hasta las viejitas de pañuelo en la cabeza, encogidas en su frío y sus cavilaciones, levantaron la mirada para ver a la extranjera. Pensé en mi mamá, más morocha y más mechuda que yo: ¿la relojearían así cuando este era su país? (46-7)

Exiliada en París, lograba pasar por local (a ojos de los turistas, al menos); “nacional” en Polonia, encarna lo “extranjero”. Una categoría se mantiene, sin embargo: el exotismo. Ahora, como ya decíamos, en Francia el exotismo puede provenir de la identificación como argentina, porque se trata de una categoría con cierta referencialidad, en definitiva no tan lejana. Pero en Polonia:

Se me sentó al lado un cuarentón misterioso, mejor vestido que el resto. Me hizo las preguntas acostumbradas: “¿Magyar?” ... “¿Tzigane?”. Ese era el secreto de mi encanto: los polacos se mean por las húngaras gitanas.

-Argentina -contesto. El tipo me mira extrañadísimo-. De París -agrego.

Entonces ya le parezco humana... (47)

En París y en Polonia, por diferentes circunstancias, el personaje debe asumir su cualidad de exótico. En París puede explicar (si bien vagamente) su exotismo desde su propia condición nacional; en Polonia debe recurrir a su identidad parisina: debe traducirse al francés para acercarse a un mínimo rasgo de comprensibilidad. En ese momento el personaje es presentado en la interferencia entre cuatro filiaciones nacionales (su nacionalidad perdida pero persistente: argentina; un origen recuperado nominalmente: polaca; una identidad –la más conflictiva– que ha a medias adoptado, a medias aceptado: parisina; finalmente, la lectura que autoriza su cuerpo en ese contexto específico, ante un interlocutor polaco: húngara) y una incidental pero paradigmática filiación supranacional, también proveniente de su presencia corporal (gitana). En esta situación se mueve el personaje cada vez más hacia su origen: de Varsovia pasa a la ciudad de su madre; de ahí, al pequeño pueblo de su padre, donde finalmente se produce la experiencia de contacto con ese pasado irrecuperable. Huyendo de la lluvia y el frío entra a un pequeño bar de estación, en el que reconoce comidas de su infancia; escapando más del frío desciende a un sótano húmedo y barroso, pero más cálido, donde encuentra a una pareja de ancianos que le ofrecen té caliente, secan su ropa y la confortan. Con ellos establece un breve diálogo –casi con mímica, apenas apoyado en los rastros de la lengua materna que persisten en la conciencia de la narradora– sobre la fatalidad del desplazamiento: al saber de la suerte del padre de la visitante, muerto en un país lejano, “los viejos suspiran, como si lo terrible de la muerte consistiera en ese morir lejos” (49).

El viaje a Polonia altera el trazado de la geografía de la novela: por un lado relativiza –quizás hasta invierte– la idea de lejanía; da ocasión, por otro, a la fijación de una nueva relación entre el texto y su sitio de enunciación. En definitiva, hace de París una especie de patria simbólica finalmente definida por su carácter postizo: “A la vuelta de Polonia, París ya me era cercana. Por lo menos, entendía el idioma” (51).

La experiencia de definición del sujeto en términos nacionales podría, así, ofrecer dos versiones discordantes pero igualmente inefectivas: por una parte, la que deriva de la reificación del origen “multicultural” de lo argentino⁴², encrucijada presente de una serie de identidades nacionales disímiles, que construye un argentino polivalente, camaléonico, capaz de asumir un espectro de identidades nacionales desde distintos mecanismos de validación: el pasaporte, la cultura, la lengua, el cuerpo, la voluntad –se trata finalmente de una especificación de la idea de cosmopolitismo: cosmopolitismo como fatalidad (para parafrasear a Heker: “el exilio es una fatalidad”); por otra parte, la localización del drama argentino exclusivamente en el pasado, la cuestión nacional como un conflicto de origen cuyo ciclo ha visto ya su fin –o lo está viendo en ese momento. Así funciona el tango en la novela, como reificación simultánea de la Argentina y del pasado:

Entendí que ‘Champán y cocó’ en Buenos Aires era un tango, algo que había escuchado y me quedó. Y que acá, en París, era invocar a Buenos Aires. [...] Como a los muchachos, a mí que en Baires era rockera, acá se

⁴² Un grupo musical argentino ofrece la representación más directa de esta idea: “Fuimos a escuchar a un grupo donde quedaban puros argentinos: flor de mezcla: un colla auténtico, un porteño judío, un hijo de tanos nacido en Salta y un misionero rubio que no sé qué origen tendría” (39).

me había pegado el tango porque contaba algo que *tenía que ver con nosotros y que ya había pasado, antes*. (71-2, énfasis mío)

Por tango se entiende solamente el tango sobre los argentinos expatriados en París, el que ofrece un marco para explicar la experiencia del presente, un producto cultural que habla a la vez de cierta agrupación en torno a una identidad, y de su carácter pretérito.

Es entonces en el diseño de un sujeto al centro de su propuesta narrativa que se encuentra la clave del posicionamiento de Wajzman frente a *lo nacional*. En tanto cualquier concepto de lo nacional es fundamentalmente una reflexión sobre los procesos de articulación colectiva, se impone la pregunta por la presencia o no en la novela de un colectivo exiliar tal como aparece en el texto de Marta Traba. Como vengo señalando, el proceso de construcción subjetiva en el texto se apoya inicialmente en la recuperación de un imaginario popular, cuyo sustrato fundamental es el tango. Esta operación se ocupa de la faceta individual en la definición identitaria, intenta construir el prototipo abstracto del sujeto nacional argentino. En las alternativas de la construcción de la fábula es, por otro lado, donde reside un análisis de los modos de agrupación nacional y sus nuevas alternativas. El texto merodea estas posibilidades desde la postulación festiva de una premisa casi anárquica: “Casi ninguno de los argentinos tenía residencia legal en ningún país, pero con *lo pálida que nos resultó la ciudadanía*, ser turistas y tener que viajar a cada rato nos parecía el estado ideal.” (160, énfasis mío). La experiencia de choque con el Estado determina la voluntad de abandono de la esfera pública oficial, pero se presenta también como un primer rasgo común aglutinante: la intención de mantenerse al margen del control del Estado. Ya el

primer segmento de la novela refiere el estatus privilegiado de la ilegalidad en la lógica textual: “Cuando llegué acá, me fascinó la red marginal de intercambio, los caminos que traza la droga gambeteando al sistema. Allí no llegó Descartes, todavía” (7). La negociación clandestina de la droga es la línea dominante en la que *Informe de París* representa esta tensión entre el Estado y el sujeto⁴³, y la que más capacidad de significación detenta en una lectura que atienda a su diseño político. Como lo muestra la escena analizada al comienzo, la organización de redes de narcotráfico y venta de droga constituye la instancia privilegiada de interacción y contacto cultural, sobre la que se imponen códigos y sistemas jerárquicos que no coinciden con los insinuados por los esquemas oficiales.

...cuando llegué a París todavía escuchaba tiros –nunca pude saber si me los imaginaba– y cada vez que veía un patrullero, creía que venía a detenerme. [...] Después me apiolé de que acá no me perseguían a mí – que fuera subversiva o no, les chupaba un huevo–; acá las tenían con los árabes. Lo siento por ellos y me parece muy jodido, pero sinceramente es un alivio no ser muy sospechosa, al menos por un tiempo. (5)

La red de sujetos en que el texto integra a los exiliados argentinos sirve para confeccionar socialmente el mosaico de una metrópolis postcolonial, multicultural, en el cruce entre primero y tercer mundo, modernidad y postmodernidad, Estado y mercado.

La ciudad tal como aparece resumida en la descripción de unas “postales punk”:

⁴³ Hay otras, y muy relevantes, como la cuestión del estatus legal de los emigrados en Europa, o la sanción por el ejercicio de la violencia como instrumento de acción política, pero es en torno al tráfico y distribución de drogas que el texto parece agrupar su incidental propuesta política.

Una mostraba el boulevard Rochechouart en hora pico: miles de árabes y negros pasando delante de una gran tienda de ofertas, mirando con asco los puestitos cambalacheros y roñosos. La otra postal mostraba una cola de gronchos deprimidos, esperando para entrar a un prostíbulo. Cada postal estaba cruzada por letras blancas hechas a pincel como una pintada: “Ça, c’est Paris”. (174)

En tanto expresión de resistencia y materialización del “afuera del Estado”, la droga aglutina a sujetos que de un modo u otro comparten el sentir de la protagonista respecto del valor de su identificación nacional en la realización de un tipo de asociación que quiere prescindir de lo nacional –y superarlo: “A mí me tenían harta las comparaciones. Extrañaba el tiempo y el lugar en los que fui una persona; estaba cansada de que el ser argentina fuera el rasgo principal de mi identidad. Los países, las fronteras, las nacionalidades: todas esas categorías me parecían una peste contagiosa” (151). La idea culmina, finalmente, con la sutil recurrencia de una frase proverbial de origen incierto pero ampliamente extendida: “yo, argentino”⁴⁴, que en este nuevo contexto, donde puede adoptar su significación precisa y a la letra, recobra irónicamente su valor de distanciamiento ilegítimo, inmoral.

Ahora, la propuesta ideológica de la novela interviene aun más profundamente sobre el intertexto popular: el lema “morocho y argentino, rey de París” –o la imagen

⁴⁴ Entre otros orígenes, suele mencionarse que la frase alude a la neutralidad argentina durante la segunda guerra mundial, con lo que ha venido a cristalizar cierto imaginario interno sobre la condición indiferente del argentino frente situaciones que requieren de una toma de partido.

del conquistador exótico en general tal como la propone el tango- no solo es empleado como referente en su funcionamiento cultural:

La fijación de morochos argentinos les quedó a los dos [Pedro y Enrique]. Allá eran demasiado jóvenes para ser tangueros. Acá descubrieron que sabían todas las letras de memoria y si escuchaban “El Choclo” les parecía el himno nacional. En París, ser personajes de tango les parecía una manera normal y posible de ser tipo, o de ser argentino. (69)

El tango da en forma conjunta los lineamientos para la actuación como sujeto masculino, y como sujeto nacional. Pero Wajzman se propone también una reversión radical de estos supuestos. Por un lado, en términos de género: la protagonista asume insistentemente la figura de la “morocha argentina” que logra una conquista efectiva del centro cultural. El texto abunda no solo en el efecto contundente de la presencia física de la Princesa (modo en que se alude a la narradora, cuyo nombre nunca se menciona), sino que hace de eso además uno de los motivos narrativos. El “cambio de vida” que persigue el personaje y que constituye el elemento estructurante básico de la línea principal del relato –si dejamos de lado las digresiones y alteraciones temporales– o sea, su regreso a París desde el sur de Francia, el breve período pasado en la ciudad, y su nueva vuelta al sur, se organiza en un punto hacia la solución propuesta por Arlette, la novia francesa, acomodada y aristocrática de Pedro. La oferta es la de trabajar como “modelo diseñadora” para una revista de moda femenina alternativa. De hecho, su trabajo consistiría en dejarse fotografiar con la apariencia habitual que logra –según el relato– merced a una combinación de ropa vieja, azar, desafortunación y cierto buen tino.

El asunto finalmente no se concreta: su voluntad de resistencia supera la tentación de una vida ordenada. Sin embargo, se trata, indudablemente, de una de las más claras escenificaciones del éxito –en su sentido burgués, si se quiere– del personaje. Éxito que es, además, el de la gestión de su propia imagen en tanto identidad alternativa y diferencial: la morocha argentina conquista en el terreno de la moda París, capital de la moda.

El último aspecto en que el imaginario del tango es alterado en la novela es el de lo erótico. Si bien la premisa básica de “Araca París” es la capacidad erótica del sujeto masculino argentino sobre una París feminizada, espacio a disposición, que se ofrece a ser fácilmente tomado –una de las formas de la fantasía latinoamericana de contraconquista–, persiste la función de París en el imaginario cultural latinoamericano (si no universal) como el gran reservorio erótico, como la realización urbana del objeto de deseo (cf. Schwartz, especialmente el capítulo I: “Desiring Paris”). Pues *Informe de París* quiere operar en sentido inverso. Contra la fantasía con que los recién llegados enfrentan París (“Otro que cae con la idea de que esto es un paraíso erótico”, 121), la novela usa el terreno de lo sexual como un componente más en su descripción del agotamiento del sujeto metropolitano. Aquí el contraste más notable es con lo argentino, pero también se resalta la idea respecto de Polonia: “...la gente tan linda que no podía ser: sanitos, parecían. Frescos como brotes. [...] –Che, ¿los franchutes no estarán gastados? Hasta los jóvenes son medio arrugaditos, sin vitalidad” (45). Así, se quiere presentar a los parisinos como al margen de la actividad sexual, en la frontera entre la total apatía y cierto estado de subyugación ante el erotismo a flor de piel de los

argentinos –construidos en el texto desde la percepción deseante de los franceses. “*Comme tu es vivante*” le dice a la Princesa, en su asombro, un amante francés. La empresa de deserotización de París es uno de los grandes saldos positivos de la novela, complementario de respectivas intervenciones en los imaginarios político y social, a que atenderemos luego.

7.1.2 Reescribir *Rayuela*, dislocar la nación, o la Argentina post-París

Afirmar que *Informe de París* es una reescritura de *Rayuela* supone un más allá del reconocimiento de la recuperación de ciertos puntos en la articulación temática del texto más nuevo, o de cierta voluntad de reflexión sobre un imaginario compartido. Impone también la necesidad de tentar una explicación histórica de la reescritura, dar cuenta de cómo el nuevo texto articula una lectura del original, y deslindar su propuesta sobre el modo en que los dos textos deben convivir de ahí en más, además de atender a la significativa asimetría entre el espíritu de revisión de las operaciones formales que sustenta al texto de Cortázar como proyecto, y su suspensión en el texto de Wajzman. Vamos a referirnos tangencialmente a tales problemas en este apartado, pero no nos proponemos su exposición sistemática. Más bien resulta suficiente para nuestros objetivos destacar la filiación que *Informe de París* exhibe con el texto que vino a

cristalizar un estado de la cuestión en la relación simbólica entre París y América Latina.

El pasaje entre el texto de Cortázar y el de Wajzman puede explicarse ante todo como la conversión de un proyecto estético en un producto cultural de diferente alcance: *Rayuela* no es solo una novela, es la materialización de un programa autosuficiente para explicar el mundo, la Argentina, la vida, el arte; *Informe de París* es sobre todo una novela. La diferencia en el grado de ambición de ambos proyectos no solo informa sobre el cambio que la historia literaria registra entre el *boom*, con su afán totalizante, y el *post-boom*, con su reacción ante esa voluntad, sino también sobre el grado de fe en la literatura que alienta cada texto, el nivel de confianza en la capacidad de la escritura de una literatura (nacional) de actuar sobre la configuración de una realidad (nacional). Una diferencia que puede, finalmente, explicar también las distintas dosis de política que ostenta cada uno: el silencio político de *Rayuela*, ya está dicho, descansa en parte sobre el aserto del carácter político (revolucionario) de su forma; la desconfianza en el poder de esa revolución “íntima” parece impulsar un ascenso del otro platillo de la balanza. La novela de Wajzman, escrita a fines de los setenta, toma el mundo construido por *Rayuela* (apenas unos años anterior) y lo convierte en un mundo político. Con esta operación fundamentalmente interviene sobre una representación en que la política había sido desligada del “aquí y ahora” –*Rayuela*, como vimos en el capítulo I, naturalizaba la asociación entre Argentina y lo político, impostaba una enunciación desde ese espacio, y proponía una representación despolitizada de su propio *locus* de enunciación– para proponer en su lugar un París cotidiano, pero no en la estetización de lo cotidiano, sino en su problematización. Los asuntos cotidianos más

apremiantes en *Informe de París* son el dinero y la ley, que –si bien no están ausentes de sus preocupaciones– son en *Rayuela* más bien un fondo difuso, de aparición puramente episódica. Por ejemplo, el aparato estatal impecable que solo asoma en *Rayuela* para expulsar a Oliveira del paraíso parisino funciona en *Informe de París* como una máquina de la que se puede sacar provecho, y a la que también es imperativo (y fácil) burlar. La principal relación que establecen los exiliados de Wajzman es con los Estados, y con el Estado: con el que los expulsa, con el que los recibe, con el que les brinda ciudadanía y apoyo económico, con el que los persigue, con el que les prohíbe un *modus vivendi* que han elegido. Además de omnipresente, esta relación es siempre problemática, requiere de un continuo esfuerzo de comprensión por parte de los personajes que se están incorporando a su esfera, y de explicación por parte del estrato narrativo que está presentando esta nueva relación.

Si por un lado, entonces, estos personajes se definen por su relación con lo estatal, también se caracterizan –y con ello vuelven a diferenciarse de los de *Rayuela*– por el modo en que interactúan entre ellos para articularse como un colectivo, una de las líneas en que esta reflexión ubicua sobre la nación detenta una clara organicidad. Nuevamente es la ilegalidad –como estado de ciudadanía, como oficio– el lazo que sirve de modo de agrupación, y que los coloca en una misma condición social e identitaria. De hecho es la oposición al Estado, al establecimiento de una relación natural, normal y provechosa con el Estado (en ambas direcciones) la característica que da cohesión al grupo. Una cita del apartado anterior apuntaba la celebración del desprendimiento de la condición de ciudadano como una de las ventajas de la situación exiliar.

Consecuentemente el texto insiste en construir como hipócrita la situación de los sujetos que persiguen el objetivo de asimilarse al nuevo medio: “me aburría como una ostra con un grupo de argentinos estudiantes seriecitos que iban a todos los seminarios dictados por intelectuales franceses para transformarse en copias aceptables” (51), “se puso a hacer artículos en serie y le chupaba las medias a cualquier carcamal. Quería convertirse en socióloga francesa...” (67). La agrupación se define entonces como paraestatal y contraestatal. La fuente estética de la presentación de esta tensión también implica un parangón interesante: así como *Rayuela* puede ser pensada desde el gran modelo del *Bildungsroman* –sobre todo a partir de la asociación que despierta con la tradición de textos que homologan la experiencia europea del sujeto con una instancia de formación intelectual y vital–, el mundo narrativo de *Informe de París* reconoce el impulso propio del gran género novelesco del desplazamiento espacial: la picaresca. El texto ofrece esporádicamente algunas pistas: el modo en que concluye, por ejemplo, el relato de cómo el grupo entró de lleno en el negocio de la droga: “Así empezamos a progresar en la vida” (59). Así, no solo por su estructuración episódica, el manejo del espacio, la construcción de ciertos tipos o la preeminencia del “medrar”, sino también por su particular sanción de una crisis estructural de la sociedad y del capitalismo, la novela convoca la gran tradición de la picaresca para una evaluación de su poder contestatario.

La ambigua crítica al Estado que la novela pone en escena resulta una decisiva carga de realismo en su representación del exilio, y comporta incluso un rotundo cambio de paradigma: del modelo metafórico del exilio construido en la situación

cultural de las vanguardias y del que Cortázar se hace eco en los años cincuenta, como ya indicamos en su momento, de la construcción del exilio como “ideología de la producción artística”, como metáfora explicativa de la condición del escritor, independientemente de su circunstancia territorial, y por supuesto de sus lineamientos políticos, en fin, de lo que Caren Kaplan refiere con la casi intraducible frase “freedom from ideology” (30), se produce el pasaje a un modelo categóricamente histórico.

Wajzman deriva así de lo que se había propuesto como el ejercicio ulterior de análisis de la identidad cultural argentina (construido sobre el eje de la dialéctica “acá / allá”, “América / Europa”) un modo de ultimar su necesidad al liquidar su objeto –al menos en su versión esencialista y unívoca. Por eso tampoco cabe en el esquema de Wajzman una propuesta como la de Cortázar (de hecho, estrictamente contemporánea a la escritura de *Informe de París*) de convertir la exclusión en circunstancia de provecho (lo que Diana Sorensen refiere como el pasaje de “diáspora” a “ágora”), porque se funda en una visión radicalmente distinta de la idea de exclusión: el análisis de Wajzman de la dislocación espacial de la Argentina culmina con la disolución irrevocable de la Argentina, hace de la diseminación geográfica de los argentinos el desmembramiento de la nación. Así interpreto el final disfórico de la novela: el grupo de argentinos finalmente se disuelve en la actualización hasta su última instancia de la lógica de provecho económico personal y circunstancial. La Princesa ha conseguido el capital para comprar una cantidad importante de marihuana que pueden revender con una ganancia considerable. El dinero viene de un novio francés rico, que participa precisamente como socio capitalista. Cuando la droga está ya en poder del grupo,

reaparece Jean, el novio anterior de la protagonista, y ella se desentiende del resto de la operación –su papel era, de hecho, conseguir el dinero y hacer la compra. A los días se entera de que la droga ha desaparecido y nadie parece poder dar cuenta de la falta. Se trata de una maniobra de los otros argentinos para desembarazarse del francés: habían escondido la droga y simulado una pérdida, un robo. La situación era lo suficientemente confusa porque la narradora se había apartado del grupo en función de la reaparición de su antiguo amor y sobre su figura recaían quizás las sospechas más previsibles. La sociedad de beneficios, que quería funcionar como una posibilidad de reorganización colectiva sobre el resto de cierta base nacional, queda irrestañablemente fracturada. Cuando la narradora se entera de la operación enfrenta a los otros, pero la situación es irreversible:

–¿Y ustedes decidieron que había que garcarlo a Didier [el novio francés]?

Yo hice la transa, ¿no? ¿De dónde sacaron que ustedes podían decidir que yo lo garcara? [...]

Pedrito se para, se acerca, amaga abrazarme.

–Pero Princesa, si vos le hiciste la cruz a Didier...

Lo esquivo. Lo miro sin entender. *Princesa*. ¿Ahora soy “Princesa” hasta para los muchachos?

Didier era de otro palo⁴⁵. Claude por ahí también. Adrián se hizo de otro palo. Ahora resulta que también los muchachos y yo somos de palos

⁴⁵ En el sentido de “cada una de las cuatro series en que se divide la baraja de naipes” (RAE), se usa en el habla coloquial argentina para indicar entre personas una afinidad de intereses, códigos, origen, etc.

diferentes.

No nos entendemos. Ni ellos se ponen de acuerdo.

No les creo nada. No va a haber ningún festejo, ya. [...]

Estoy sola sin vueltas.

"Princesa". Tengo frío. Ni "che", ni "flaca", ni "nena", ni "piba", ni "negra". Y de mi nombre ya nadie se acuerda.

Estoy lejos.

Me resuena en el mate: "Los hermanos sean unidos... esa es la ley primera". Debo de ser la única boluda que lo cree. Y no quiero hablar más.

Miro a los muchachos: están muy serios.

Tengo que irme. Me quieren acompañar y yo sacudo la cabeza: que no.

(221-2)

El intercambio –previo al fragmento final de la novela, la vuelta de la protagonista al sur de Francia, que analizamos en el apartado siguiente– resulta casi un protocolo de la ruptura. En primer lugar, la Princesa pone en evidencia el evento al que se enfrentan, la traición; pero la formaliza como una decisión colectiva sin anuencia de todas las partes: el colectivo ha seguido actuando como tal (todos han traicionado a Didier, también ella como parte del grupo), pero solo algunos lo han aprobado (y han estado al tanto). En segundo lugar, la actitud de cuestionamiento de ese accionar significa la ruptura en sí, a partir de ese momento puede hacerse evidente en la nominación: ya la Princesa pasa a ser referida con el nombre que sirve fuera del grupo, y no mediante cualquiera de los vocativos habituales del habla coloquial argentina que ella lista (che, piba, negra, etc),

que eran también marcas de su pertenencia nacional. En ese punto la reflexión sobre la “desasociación” recae en la significativa advertencia de la lejanía (“Estoy lejos”). Y entra entonces el mandato fundacional de lealtad nacional en la cita de *Martín Fierro*, una frase que circula en el imaginario argentino lexicalizada como frase proverbial. Se trata de los dos primeros versos de la estrofa 17, canto XXXII, Segunda Parte, proferidos como consejo de Martín Fierro a sus hijos, antes de su separación definitiva: “Los hermanos sean unidos,/Porque esa es la ley primera;/Tengan unión verdadera/En cualquier tiempo que sea;/Porque si entre ellos pelean,/Los devoran los de ajuera” (233). Pero se incorpora en el texto como una cita pervertida: el “porque” que comienza el segundo verso ha sido elidido. Además de eliminar la relación de causalidad entre esos dos predicados: el mandato social de unión y lealtad, y su identificación como ley primigenia, además de intervenir sobre el orden natural de esa secuencia, la corrupción del texto original sugiere la decadencia del texto y del mandato, establece en forma final su descrédito: se identifica también como el último resabio de fe en el poder aglutinante de la estructura nacional (“Debo ser la única boluda que lo cree”).

Así y todo, es notable la vía contradictoria que emprende esta negación: la de la tradición literaria nacional. La enunciación del fin del discurso nacional se hace sobre la perversión de la frase matriz de un texto “fundante”, el *Martín Fierro*; la recurrencia de un motivo neurálgico de la literatura argentina, el de la traición; la reiteración de la escena paradigmática de producción cultural, el intelectual desplazado hacia la metrópolis; y la incorporación de los dos discursos que informan por anticipado esa experiencia: su manifestación popular en el tango, su manifestación en la esfera de la

alta cultura con *Rayuela*. Tanto el texto de Cortázar como el de Wajzman pueden verse en primera instancia como relatos del fracaso, ya de la gran búsqueda metafísica de Oliveira y estética de Cortázar –o viceversa–, ya de la gran búsqueda política, nacional, de los años setenta. El modo en que el ciclo quiere cerrarse adopta los rasgos definitivos de una paradoja: la de evidenciar, aun en la propugnación de la clausura, una tradición; la de hacer pie en el mismo sitio que se definía como el espacio a propósito para la enunciación de lo argentino, París, para enunciar el fin de la posibilidad de ese discurso.

Algo similar sucede con el asunto de la lengua, el rasgo más conflictivo de la construcción textual. Al igual que *Rayuela*, un proyecto caracterizado por la tensión hacia una universalización de la lengua argentina, puesta en uso en la construcción del relato de la experiencia central, *Informe de París* hace de su especificidad lingüística un componente del programa mayor de reutilización del discurso nacionalista como vía para la representación del fin de lo nacional (otra de esas facetas es el sistemático contraste entre lo francés y lo argentino). La lengua de Wajzman ha sido descrita como una combinación del “español rioplatense con jergas delictivas, con giros rockeros, con restos de un lunfardo arcaico” (Diego, “Relatos” 443), una precisión analítica que da escasa cuenta de la operación histórica subyacente: el esfuerzo por dar forma orgánica a una lengua. El proceso puede ser descrito en dos etapas: primero, la recuperación de esta lengua por sobre el desplazamiento geográfico, su puesta en funcionamiento en un ámbito ajeno, sobre una realidad nueva para ese lenguaje; segundo, la actualización de una lengua del pasado: ya en su escritura se revela como un lenguaje desactualizado, como una marca generacional, pero el rasgo se profundiza más aún en la distancia entre

la escritura (fines de los setenta) y la circulación (años noventa), que traslada el sentido histórico (la inscripción de la lengua nacional en el ámbito de la historia) de la experiencia personal en la situación de escritura, cuando es, de hecho, una lengua del pasado, a la evaluación de un presente que es entendido como la realización efectiva de esa intuición de disolución de lo nacional, más de una década antes.

El comportamiento de Pedro, planteado en una frase que ya hemos citado, da la pauta de cómo el texto se define en tanto práctica lingüística: “hablaba en lunfa derecho viejo, como si los demás tuvieran obligación de entender. Igualito a lo que hacen los franceses en otro lado” (67). El concepto es problemático: por un lado, expresa el aparente absurdo que ya hemos referido: la crítica a un modo de aproximación a la diferencia que hace uso del mismo esquema ideológico; por otro lado, rescata la operación fundamental de *Rayuela* como aparato autosuficiente en tanto puede rescindir la instancia mediadora de la traducción, e *Informe de París* se apropia de ese logro y lo lleva a sus extremos: se define como el texto intraducible, como la realización final de una lengua que, a partir de ese mismo hecho y de esa misma autosuficiencia que el desfasaje entre escritura y publicación solo viene a acentuar, deja de existir. Porque en su asimilación absoluta de la escritura argentina con los mecanismos culturales del colonialismo, en la piel de una cultura, la francesa, cuyo estado es blanco de la más acérrima crítica, el texto declara también un estado de la cultura argentina no solo fijado en un estatismo, sino también convocado a su acabamiento.

7.1.3 “El exilio es otro”⁴⁶

Informe de París articula entonces una reflexión sobre la invalidez del discurso nacional, que la novela ha deconstruido mediante su uso en un sentido autorreferencial. El texto ha dado lugar, además, a un recurrente empleo del ideograma del exotismo como un atajo para entender lo argentino en tanto periférico y lo francés en tanto periferia de lo argentino, en una aplicación *in extremis* de la misma lógica colonial. Lo exótico se manifiesta en la reflexión sobre dos discursos: el de la novela del *boom* y el del tango. *Rayuela*, como acabamos de ver, ratifica la construcción ideológica de la identidad argentina como perteneciente por derecho al gran flujo de occidente –una ideología que en el ámbito argentino se manifiesta en función de deseo y de ambición. El texto de Wajzman contrasta con este programa al ubicar lo argentino en los márgenes de la cultura metropolitana –incluso cuando lo ubica en el mismo centro: un director de teatro argentino, “el mejor del mundo, decían en París [...] su genio parecía demostración de la capacidad de todos nosotros; supongo, por lo orgullosos que nos pusimos cuando [...] nos mostró el recorte de ‘Le Nouvel Observateur’” (75) reaparece hacia el final de la novela como la imagen misma de la marginalidad, convertido en un *clochard* –figura cortazariana, por otro lado– que “duerme sobre un banco de estación”

⁴⁶ Una versión incipiente de este apartado fue presentada en el encuentro anual de la American Comparative Literature Association (Princeton, marzo de 2006) bajo el título: “Exoticism vs. Otherness in Latin American Exile Discourse”.

(195). El tango, por su parte, representa una de las más ricas tradiciones argentinas en cuanto a análisis de la construcción identitaria y definición del “ser nacional”, pero constituye también el mejor ejemplo de la mecánica de ocupación expresa y voluntaria del lugar de lo exótico como modo de garantizar la entrada a la cultura metropolitana. La irónica exposición de las estrategias del tango y el desmantelamiento de los rasgos identitarios resultantes son otra de las formas que adopta el esfuerzo por descentrar las agencias culturales argentinas. Recordemos que tanto el *boom* como el tango representan en la historia cultural latinoamericana momentos de apropiación del centro de producción simbólica, suponen la entrada al mercado cultural internacional por la vía de la conversión de América Latina en bien de consumo y la naturalización del esquema de lo exótico, aun en la adopción de la perspectiva metropolitana en la aprehensión de la propia identidad. El movimiento sobre el que queremos concentrarnos ahora es el que va desde una lógica del exotismo hacia una lógica de la alteridad, o desde la manipulación lúdica de la diferencia hacia su articulación como elemento de praxis política. Tanto el discurso del desarrollismo como el discurso de lo autóctono propugnan la idea de lo exótico como una característica inherentemente positiva, o que puede al menos ser explotada positivamente en el mercado cultural. Entender, en cambio, la diferencia de lo latinoamericano como “alteridad” instala el concepto del peso de la diferencia, su categorización como una carga –que se encuentra, de hecho, entre los ideogramas que mejor sostienen la narrativa testimonial que cobró notoriedad después del *boom*. *Informe de París* narra el desplazamiento de una cultura de lo exótico hacia una cultura de la alteridad tanto en su deconstrucción de las

formaciones de la identidad nacional (vernácula o extranjera) como en su denuncia de la persistencia de la lógica de lo exótico en la comprensión de una diferencia que requiere de una dinámica radicalmente nueva.

La coyuntura histórica representada por la novela –coincidente con su momento de escritura, los años setenta– aparece resumida en la posibilidad de lo político: la presencia argentina en París es, en ese momento, una consecuencia directa de la radicalización política. Esta posibilidad ha sido erradicada –o hecha nula por las circunstancias– de la vida política francesa:

Jean me dice: “Bof, ustedes los argentinos son como los tanos: pura joda, pero en política pesadísimos; pasa que todo es política, linda, convencete”.

Y dale con *la política de la vida cotidiana*, toda esa pelota. Acá les encanta darse manija con eso. Se juntan un roto con un descosido para quejarse y piden: libertad para drogarse, para hacerse la paja pensando en niñitos, para ser putos, para ser descreídos, para ser libres.

Pensé bastante en todo eso. [...] Pero [no] puedo creer que todo andaría al pelo con que solo tuviéramos el derecho de fumarnos un porro tranquilos, qué va. Si eso lo hacemos igual. *Si no se trata de palabras mayores como el destino de los pueblos*, yo veo al pedo hablarla tanto. ¿Por qué no hacen lo que quieren sin pedir permiso?” (6-7, énfasis mío)

La oposición entre la “pelota” y las “palabras mayores” bien reproduce el esquematismo con que Santiago Colás descartaba la despolitización de *Rayuela* contraponiendo una política absolutamente transversal a una acepción “burguesa” de la

política (cf. capítulo I). En la sociedad pospolítica francesa, post Mayo del 68, la agencia social es presentada en su abulia, en la neutralización de toda iniciativa en un “exceso” de organización, en la perpetuidad de un estado de bienestar: “todo era organización burocrática. Nadie se apasionaba por nada; hacían un seminario y tenían editor antes de que se les hubiera ocurrido una sola idea” (66), “la imagen de Giscard D’Estaing [...] por televisión [...] explicando a los franceses que no se preocuparan: los negocios iban bien y el país era cada vez más rico” (97).

Así, la política *como acción* es ahora un contenido que exhibe la marca de la diferencia, y que debe comprenderse desde la vieja óptica de lo exótico: se ha convertido en objeto de deseo y en fuente de sensualidad. La visita de Pedro y la Princesa a su casero, que los ha citado por quejas de los vecinos, resulta la mejor expresión de este fenómeno:

Él, de inmediato se solidariza con nosotros, en contra de los vecinos caretas. Nuestro destino es terrible: tener que vivir en un edificio como ése, mezclados entre la gentuza. [...] Él prefiere vivir en esta casa porque son todos talleres y de noche no hay vecinos.

-Puedo hacer todas las fiestitas que quiera, lástima no tener invitados interesantes -y nos mira, sugestivo-: ¡Los argentinos son tan eróticos!

No sé si alcanzará con dejar pasar esta; temo que Pedrito salga rajando. Se lo ve aterrorizado; yo lo comprendo.

-No estamos para fiestitas -digo, mientras hurgo en mi cerebro para encontrar un motivo.

-Está muy mal la situación en la Argentina -asocia el propietario-. Es el tema de mayor actualidad entre la gente de izquierda. A mí me apasiona. Y nos traza la versión idílica de los argentinos bellos e inocentes, injusta e inexplicablemente atacados por militares que gritan consignas nazis por megáfonos.

[...] De franco mal humor, [Pedro] le aclara al entusiasta:

-Mirá que los milicos y la cana son argentinos también, aunque cueste creerlo...

Nada que hacer: al propietario lo impacienta todo dato que choque con sus concepciones previas. [...]

-Pero representan intereses foráneos, del imperialismo -ya más tranquilo, suspira-. Allá, de cualquier modo, pasa algo. Estoy cansado de ir a manifestaciones pacíficas, custodiadas por la policía. ¡Tengo unas ganas de que me repriman! -concluye. (176-7)

El lugar que esta nueva representación de la apropiación de la diferencia le asigna a los sujetos exóticos ya no es ni siquiera el de *performer* de la propia identidad, sino el de posible atracción para una "fiestita". Su erotismo no descansa siquiera en su capacidad de acción (que se expresaría: "Allá, de cualquier modo, *ustedes hacen* algo"), sino en su proveniencia del lugar del suceso ("Allá, de cualquier modo, *pasa* algo"). Es decir, no en su condición de sujetos de la historia, sino de víctimas de la historia. La política resulta un ejercicio pasivo: ser perseguido, ser atacado, ser exiliado, ser reprimido. De acción que genera reacción se convierte en acción generada por la reacción: la voluntad política

efectiva solo se despertaría como reacción a la represión, que pasa a ser entonces el verdadero núcleo proactivo, genuino agente de la historia. El estado de latencia de la situación política francesa, en que los conflictos parecen haber sido resueltos en un pluralismo conformista, reserva a cada cual su lugar y *tematiza* los dilemas históricos: a la gente de izquierda le interesa el “tema” de la Argentina –trivializado además en su condición pasajera (es un tema de “actualidad”) y en su capacidad de “apasionar” a un público espectador. En la revista de modas la princesa iba a compartir su trabajo con otra modelo-diseñadora, vietnamita. La narración expone críticamente el carácter pasajero de esta conciencia política, y del mosaico no conflictivo: “Modelos desechables, víctimas glamorosas, siguiendo el último grito de la moda política. ¿A quién defiende la derecha? Una refugiada vietnamita. ¿A quién compadece la izquierda? Una refugiada argentina” (193). La rigidez del estereotipo que emerge como resultado de este consumo acrítico de la política como espectáculo se alimenta de construcciones históricas (la analogía con el nazismo) para obstinarse finalmente en un constructo ahistórico, invariable. Pero la escena es también un comentario sobre la posición desde la que se generan este tipo de apreciaciones: en tanto este sujeto “entusiasta” define su propio interés en contraposición al imperialismo que representan los militares, implica que el suyo no es un “interés foráneo”, reserva para su propia mirada un discutible lugar interno.

Leída en contraste con la primera escena que analizamos, la de los “gángsters de Marsella”, la novela se transforma en la narración de otro fracaso: de lo que allí se sugería como estrategia para el manejo de la propia diferencia, de la actitud de

voluntaria ocupación del significante (fijo y vacío) de lo exótico. El trayecto descrito por esa voluntad en el texto sugiere la imposibilidad de dominar el proceso de apropiación de la diferencia y articula una denuncia sobre su irreversibilidad. Una vez ocupado el lugar del objeto –de la historia, de la curiosidad cultural de la metrópolis, de la acción política en la era de la despolitización– difícilmente se pueda acceder al rol de gestar y administrar el significado propio. Se queja la Princesa:

Fijate que antes me rayaba que esta gente no diera bola a los grandes temas políticos y se dieran máquina todo el tiempo con la pelota de la vida cotidiana. Ahora que se dedican, es peor todavía; lanzaron la moda de los derechos humanos y parece que no tuviera nada que ver, ni con las consignas de antes, ni con ellos. Lo que dicen de la Argentina me espanta, lo que dicen de nosotros me repugna. Ojalá se olviden de la Argentina, ojalá no tuviéramos que estar acá de número vivo. En adelante, si me preguntan, pienso decir que no vale la pena ocuparse de la Argentina, y menos, ir allá: el clima es malo, los paisajes aburridos, todo es caro, la gente es fea, hostil y reaccionaria. [...] A este tipo le encantaría que nos encanen, que nos torturen, nos maten. El podría decir que nos conoció; éramos puros y eróticos. Hasta le mandaría cartas de protesta a la Junta y daría conferencias sobre nosotros. Sería feliz. (178-9)

Más allá de la esquizofrenia contenida en esta pugna entre dejarse entender como exótico y rebelarse ante una consecuencia inesperadamente incómoda de ese *laissez-faire*, el texto quiere implementar un pasaje hacia la redefinición del carácter

“otro” de lo argentino (o de los resabios de lo argentino), que implica la articulación de un nuevo modo de construcción de lo colectivo.

Como metáfora de la reflexión identitaria en el plano de lo político, de la radicación de la diferencia argentina en relación con la factibilidad de la acción, funciona en el texto el motivo de la heroína. La heroína se presenta como la gran barrera de lo argentino como práctica. En tanto los argentinos se niegan a su consumo, hace las veces de índice del carácter nacional –índice que ostenta, además, un fuerte componente somático. La primera experiencia de los personajes argentinos con la heroína es un accidente: reciben la droga como obsequio y la inhalan creyendo que se trata de cocaína. El episodio sirve para marcar su primera distancia respecto de la heroína: poca familiaridad, impericia. A continuación la Princesa decide hacer la experiencia en forma correcta y se hace inyectar, pero el resultado también es negativo: le produce una reacción adversa que propone una segunda distancia respecto de la heroína: la intolerancia. La persistencia de una realización de la diferencia de lo argentino en un sustrato corporal se corresponde metafóricamente, como decíamos, con la identificación entre lo argentino y cierta capacidad de acción, cuya ausencia caracteriza a lo francés. Los efectos de la heroína se vuelven una preocupación cada vez más presente en el texto a medida que avanza hacia su desenlace, y se los identifica cada vez más insistentemente con la idea de pasividad: “Cada vez veíamos más gente que se picaba caballo; no hacían nada más, no pensaban en otra cosa. Se hacían zombies, muertecitos en vida” (200). La entrada en el consumo conlleva la dilución de ese rasgo identitario y, por tanto, la renuncia a la filiación nacional –lo que se prueba con el caso de Adrián, que

se hace al mismo tiempo heroinómano y ciudadano italiano. En su operativización como recurso para analizar narrativamente el proceso de construcción de la identidad el funcionamiento de la heroína en el texto –en el reclamo de Adrián a la Princesa, por ejemplo– se revela su valor como instrumento de diferenciación, y la deconstrucción simultánea de este mismo proceso: “Así que ahora sos romántica, creés en el mal y la perdición; pero querida, me extraña, ¿cómo podés creer vos que una cosa le vaya a hacer el mismo efecto a todo el mundo?” (207).

La heroína cumple un papel crucial en el desenlace del texto: Jean, el novio reaparecido de la Princesa muere en medio del consumo incontrolable (quizás por sobredosis, quizás porque la droga mitigaba los efectos de un accidente serio). La introducción de la muerte en el relato parece tan arbitraria como la de Rocamadour en *Rayuela* (capítulo 28), pero contrastan decididamente los estilos de presentación: si Cortázar montaba un escenario de reflexión metafísica en que la muerte del bebé funcionaba como un enunciado irónico, Wajzman se limita a su formulación: “Cinco días después, se murió. Así como suena” (216). La experiencia de la muerte, sin embargo, permite un último *ex cursus* nostálgico, en que la añoranza de la pertenencia, la ficción de un pasado *nacional*, es la mejor prueba de la disgregación definitiva de lo nacional como estructura con que afrontar el futuro. Después de que se llevan el cadáver:

Pensaba: si estuviéramos en Santiago del Estero, ahora, durante nueve días, todos los que lo conocimos y quisimos, nos reuniríamos para llorar y rezar por Jean. Así me contaron.

Me acerqué a la cama; hice un bulto con la almohada, como si fuera el cadáver, y me senté a su lado. Pero no me salió una sola lágrima.

En una revista que me mandaron de Argentina había una foto de un caserío toba. [...] Me puse a mirar la foto hasta sentirme adentro. A la sombra de un rancho de adobe –y afuera el sol violento–, sentada en el suelo con las piernas extendidas, modelando una vasija en el espacio entre mis dos piernas abiertas, como la mina de la foto.

Se me llenaron los ojos de lágrimas, con terrible congoja. Por qué estaba aquí en el falso dúplex de una ciudad ajena, y no allá entre mi gente; así pensaba yo, con una enorme nostalgia por ese lugar y esa vida entrañable. [...] Me daba vergüenza, desconcierto, no sé, esa terrible nostalgia por un lugar donde no estuve nunca. Impostora. Yo que no puedo vivir sin autos, boliches, champán y cocaína. [...] Pero en mi silencio sabía que de posta sentí eso: que yo nunca hubiera debido irme de ahí. Allá estaba mi vida. Hija de europeos, anclada en París, sentí eso de verdad muy fuerte y me hizo llorar, junto a un cadáver fabricado con la almohada.

(Me gustaría ir a casa). (217-8)

El fondo de la reflexión es llamativo: la repentina introducción de lo indígena, la profunda identificación con esa entidad cultural que a la vez declara no solo absolutamente ajena a sí misma, sino también completamente ignota (“me contaron”, “había una foto”). El impulso se define como la nostalgia por un modo de asociación y de contención social, por un modo de *performance* de la identidad que, en rigor, le es tan

ajeno como el que pone en práctica en París, y por lo tanto igualmente accesible, igualmente a mano, igualmente válido. La mímica de la pose de la mujer toba es, una vez más, la teatralización de una forma de ser, la adopción de una pura exterioridad, que se muestra efectiva incluso en este caso, en función puramente privada. Actuar un rito ajeno, periférico incluso a su propia identidad periférica, doblemente exótico, es un modo exitoso de cumplir con el rito, es un modo exitoso de asumir una identidad, que no corresponde juzgar ya en términos de autenticidad. Porque el fin de lo nacional en *Informe de París* es categórico. A diferencia de lo propuesto por *En cualquier lugar* de Marta Traba, la desarticulación de la nación en esta novela no deja espacio para una ilusión de refundación. El replanteo de una situación prenatal no implica una propuesta cíclica. Como la novela de Traba, *Informe de París* se cierra también con un regreso: la Princesa vuelve al Sur de Francia, a un espacio que se define por el cruce con los restos de lo argentino en una nominación ambigua, en un ámbito asimilable (el fuerte componente rural) y en cierta filiación cultural (el imaginario de lo latino). Este espacio sustitutivo podría aportar una ilusión de restitución, resolver afectivamente la pérdida (como la dramatización del ritual mortuario toba restituye de algún modo la ausencia de una red social de contención), pero ya ha sido descartado desde un comienzo, desde las páginas iniciales, por su irremontable diferenciación: “Por la ventana, la tranquilidad de la campiña francesa. Ja. Sopla duro el Mistral. No es nada para quien conoció el Zonda” (5); “La campiña -yo le digo así porque campo seguro no es” (8).

En este mismo punto inicial es donde se planteaba la relación de indiferencia hacia lo que la narradora lograba identificar como marginal: los árabes, “acá las tenían con los árabes” (5). Esta misma presencia –sobre cuya construcción imaginaria se define, incluso al interior de este texto, el paradigma de lo exótico– va progresando a lo largo de la novela como un paralelo ciertamente productivo, con la formalización de una agrupación que quiere finalmente proponer cierta igualdad en la marginalidad, cierta posibilidad de resurrección de lo político en un esquema que –ya lo hemos dicho– logre hacerse orgánico en su prescindencia de lo nacional. Creo que el alcance de esta intención puede medirse en la distancia que va desde el “Lo siento por ellos y me parece muy jodido, pero sinceramente es un alivio no ser muy sospechosa” de la primera página, hasta su “copresencia” con el vendedor árabe en la última:

Veo un puesto solitario. Un agujero de silencio. Elijo una presa de pollo, le doy la guita a un árabe gordo que la agarra sin mirarme.

Sin hablarnos, sin darnos la menor bola, ahí estamos: el árabe, yo, la comida y un zumbido de moscas que la rondan.

Todo espeso de existencia callada y quieta.

¿Quieren saber mi biografía?

Pasé una eternidad comiendo la pata de un pollo muerto, parada frente a un árabe del que solo vi la panza y que no me miró. Había moscas, muchas moscas, y su zumbido resonaba en el pozo de silencio. (222-3)

Queremos entender la situación de cierre del texto como una propuesta de articulación política, como la materialización y el reconocimiento de un estado de latencia. Los

elementos que se combinan en este último pasaje: el no lugar de la estación de trenes y la situación de supermodernidad (cf. Augé); la facilidad de la transacción económica; la representación distópica, infernal, del entorno cultural; la contraposición de las filiaciones identitarias de uno y otro y sus formas de realización (la narradora se deja ver en su lengua; el árabe, en la calificación de la narradora); el lazo entre ellos, que pesa por su ausencia, pero que toma la forma básica de un “frente a frente”, componen, en su conjunto, el friso de una sociedad nueva, que aún no termina de definir sus propias dinámicas de relación.

7.2 LA ALEGORÍA NACIONAL DESPUES DEL FIN DE LA NACIÓN

El desfase entre la escritura y la circulación textual en el caso de *Informe de París* actúa como la representación temporal del desmantelamiento de lo nacional en el imaginario argentino al construir un presente flotante que resulta del saldo de la escritura en los setenta y la lectura en los noventa, del cruce entre una involuntaria función proléptica del texto en su coyuntura de producción y la inevitable función documental que asume en la coyuntura de su recepción. Esta situación contrasta con la inmediatez de la función pragmática de *Informe contra mí mismo* y *Caracol Beach* de Eliseo Alberto, buena parte de cuyo sentido descansa en su imbricación con el presente. Queremos atender ahora al modo en que la escritura de estos textos realiza en el ámbito de lo cubano la afirmación del fin de la nación como estructura de identificación del sujeto y marca el surgimiento de un nuevo paradigma en que lo cubano se define, al decir de Rafael Rojas, como una “ciudadanía postnacional” (“Diáspora”).

El fundamento básico de nuestra lectura no se asienta, sin embargo, en la atención a la voluntad del texto de representar una sociedad multicultural. Rojas afirma: “Caracol Beach es esa «comunidad postnacional que viene», poblada de ciudadanos con orígenes diversos, identidades traslaticias y destinos electivos” (146). En efecto, *Caracol Beach* construye en el texto un lugar que aloja a una comunidad equilibradamente

diversa, de la que forman parte ciertos rastros de lo cubano (identidades culturales cubanas, ecos de su historia oficial, ecos de su cultura, personas concretas: exiliados o descendientes de exiliados). Pero la conformación ficcional de un espacio y sus sujetos no es el único nivel en que la novela propone una reflexión sobre lo nacional. Ni siquiera el más importante: es de hecho el aspecto más previsible y estandarizado del texto, que más bien sugiere la permanencia de esquemas tradicionales: el peso relativo de la marca nacional de cada personaje se impone por sobre el resultado de su interacción; la definición individual supera a la comunitaria. Proponemos que esta nueva estructura se deja entrever más bien en la presencia de un muy definido *temor* (estrechamente vinculado, como está, con su contraparte efectiva: el deseo) acerca del destino nacional. Tanto *Informe contra mí mismo* como *Caracol Beach* son libros sobre el miedo. En la articulación entre uno y otro –que es también la forma en que el autor actualiza una articulación entre historia y literatura, biografía y ficción, política y estética– radica sin duda el análisis más profundo sobre el presente coyuntural cubano (de mediados de los noventa) en términos nacionales. *Informe contra mí mismo* es la formulación primera de ese temor, que se desprende del conflicto de que, como entidades simbólicas, Cuba, la revolución y Castro se confundan en una única y contradictoria estructura afectiva. *Caracol Beach* es, por otro lado, el análisis narrativo de ese conflicto. La equivalencia se transfiere también a su personalización en el protagonista, Beto Milanés, pero este nuevo complejo se realiza en el texto sólo como una figura del pasado. Ahora bien, desde la perspectiva de la alegoría nacional de Fredric Jameson, *Caracol Beach* se encuentra, indudablemente, en una posición aún más

compleja, que se desprende no solo de su capacidad de aludir simultáneamente a una serie despareja de situaciones nacionales casi en pugna (la Cuba del Período Especial, el México neoliberal, los Estados Unidos multiculturales) o de su expresa voluntad alegórica, sino principalmente de la indefinición del término ausente de la relación alegórica, y de la preeminencia de la función de la alegoría nacional –sobre todo en términos de operaciones de lectura– en una situación que necesariamente deja de ser entendida contra el trasfondo de la nación. Nos ocuparemos de las operaciones particulares de cada texto en forma separada, aun cuando recalcaremos que se trata de productos que responden al mismo marco coyuntural y que se comprenden mejor como parte de un mismo proyecto simbólico.

7.2.1 El despojo: *Informe contra mí mismo*

...uno de mis amigos me cuestionó «¿estás haciendo un exorcismo o un harakiri?», a lo que respondí, conocedor de su sabiduría yoruba: «No, es un despojo».
“Epílogo” 159

Este intercambio acerca de las primeras reacciones a *Informe contra mí mismo* se narra en el epílogo de la reedición de 2002 (anticipado en la revista *Encuentro*) y sirve para identificar la especificidad pragmática del texto seis años después de su publicación

original. El despojo, ceremonia santera de purificación, neutralización ritual de energías nocivas, sugiere también en su acepción inmediata la acción de desposeerse voluntariamente de algo, de deshacerse de alguna carga. Ese es, en efecto, el acto que se lleva a cabo en el libro⁴⁷: con su “informe” el autor se deshace de un conjunto heterogéneo de cosas: una historia, una culpa, un pasado, un futuro, un país. Sería injusto incluir también en esta lista cierta responsabilidad, pero sería también impreciso pasar por alto esa idea. La contradicción reside fundamentalmente en el hecho de que el libro encarna a la vez esta voluntad de despojarse de un lastre demasiado oneroso, y la más contundente apropiación de ese mismo objeto; desentenderse de Cuba y la revolución mediante el esfuerzo por hacerse cargo de ambas cosas en doce capítulos. Porque el comentario del epígrafe también insinúa la fe en el poder de la escritura que sostiene la producción de *Informe contra mí mismo*: el presupuesto de la escritura como un instrumento con el que decidir el propio destino y dar forma a la historia.

El estímulo que guía las operaciones textuales del libro se resume en un comentario del capítulo final:

⁴⁷ *Informe contra mí mismo* es un texto de conflictiva definición genérica: por un lado, se inscribe en la tradición del discurso autobiográfico; por otro, hace del usual “informe” que durante la década del setenta el gobierno cubano solicitaba a los ciudadanos sobre las actividades de sus familiares y conocidos, un género literario (cf. Buckwalter-Arias); ostenta a veces un tono lírico, amaga otras veces gestos de ensayo, recae abundantemente en funciones narrativas. En cualquier caso, se trata de un texto en primera persona en que se revisa, desde una perspectiva personal, la historia de la revolución cubana y sus hitos principales, y la historia personal del autor en esos años, principalmente en relación con la revolución. Si bien la mayor parte del texto presenta entonces una trama propia de las *memorias*, se encuentran también episodios y fragmentos de otra índole: relatos de destinos individuales ajenos al del autor (por ejemplo: el de algunas otras figuras de la cultura cubana como Luis Rogelio Noguera, o de sujetos casi anónimos), prácticas textuales de tono vanguardista (especialmente los capítulos-inventario: listas extensas, de varias páginas, de eslóganes públicos de la revolución, sitios de La Habana, intelectuales y artistas exiliados), y cartas en torno a la lectura del propio texto (de autoría confusa: se suponen reacciones de amigos y conocidos del autor al borrador que circulara antes de la edición del libro). Véanse las reseñas de García-Galeano, Rojas y Villoro.

No me propongo escribir la memoria de la historia sino la historia de mi memoria, marcada por la cruz de mis fantasmas. Todo recuerdo reposa como un sueño: *si se cuenta, dicen, no se cumple*. Quizás sea eso lo que quiero: que ardan, con mis palabras, las letras tristes de mi vida, igual que una carta de amor que uno quema hasta la punta de los dedos, y acaba en soplo. (303, énfasis mío)

Si bien se hace aún más clara la intención de despojo y la confianza en la capacidad de la palabra para actuar en función de esa voluntad, el concepto es ciertamente confuso. La homologación de recuerdo y sueño es enigmática, en tanto merecen tratamientos decididamente diferentes: el recuerdo es por definición el “fantasma” de lo ya sucedido, y no puede ser, por tanto, sometido a la lógica del deseo de que no se cumpla, como un sueño; el ejercicio del recuerdo y su verbalización difícilmente pueda consumir el anhelo de borramiento del pasado, sino más bien lo contrario. Aun así *Informe contra mí mismo* es un despojo del pasado, en tanto los recuerdos son definidos en el texto por la negativa: “no son más que momentos que hemos olvidado olvidar” (302) y apunta a una cancelación del futuro, porque la narración de la experiencia personal de la revolución cubana –la intención es, ya lo veremos, escribir una historia cubana desde el afecto– se concibe como una forma de intervenir preventivamente sobre la historia, sobre el nivel de la realidad, imponiendo sobre el uso de la palabra cierto carácter mágico –o lo que viene a ser lo mismo en este contexto, político. Desde esta perspectiva queremos leer el final disfórico del texto, que adopta la forma de un anuncio del rotundo acabamiento de lo cubano:

...cuando alcancemos a regresar a las calles empedradas de nuestra historia. Algún día tendrá que suceder. [...] Será la hora de la paz necesaria. [...] [M]e niego a pensar que durante esa descarga de recuentos dulces y amargos alguien diga, yo diga, cualquiera de nosotros se atreva a decir, «Que se vayan, que se vayan, que se vayan», o «Dentro de la Revolución nada, contra la Revolución todo», o «Esta casa es mía», «Fidel: ¡esta es mi casa!», o «El pecado original de los intelectuales cubanos es que hicimos la Revolución», o «¡Paredón! ¡Paredón! ¡Paredón!», porque entonces [...] tendremos que desclavar de nuevo las tablas de los roperos, y sujetarlas de algún modo a los bastidores de la cama, y una noche propicia, bajo el *spot* de la luna, nos veremos balseando en un mar de tiburones cebados por las carnadas de miles de náufragos hermanos, con la desesperada esperanza de llegar cuanto antes a la única tierra que parece prometida para los cubanos: irnos, todos, a casa del carajo. O lo que es lo mismo: a la mierda. (308-9)

Desde el “si se cuenta no se cumple” se hace patente la carga irónica del texto, presente también en la capacidad de imaginar el sentido de los eslóganes revertidos. Se trata entonces de una expresión de deseo irónica, el ejercicio de imaginación de lo que no debería pasar, de lo que no tendría que decirse, pero que se define al mismo tiempo como un ejercicio de temor: se teme que eso sea lo que pase, que eso sea lo que se diga, y se lo escribe, entonces, para cancelarlo. Pero, por otro lado, el fragmento es también un modo de renegar de un presente criticado y un futuro profetizado en tono

apocalíptico, sobre los que se arroja una crítica feroz, pero donde persiste también, aunque sea tangencialmente, una carga de responsabilidad. Así, los dos núcleos afectivos que organizan el texto son el miedo y la culpa. En el epílogo de la reedición se consigna, justamente, el impulso originario de escritura: “Rafael Rojas me había sugerido que escribiera una «historia de la emoción en Cuba»” (158), que sugiere ya la dominancia del componente afectivo sobre todo el emprendimiento de *Informe contra mí mismo* –que se extiende también a su contracara, *Caracol Beach*.

A partir de la atípica premisa de escribir la historia de la emoción en Cuba y del empeño por conjurar un futuro que se teme, se perfila el campo en que el texto se incribe por derecho: el tiempo, la cronología, la escritura de la historia. *Informe contra mí mismo*, resultará obvio, se plantea fundamentalmente como un texto acerca del pasado, como un ejercicio de recuperación de una memoria al mismo tiempo personal y pública –el mismo oxímoron que tiñe el “mandato” originario de escritura: la emoción en Cuba. Los niveles en que esa operación se lleva a cabo son varios y se superponen. En primer lugar, se recupera una historia: la de la interacción entre el yo que recuerda y el Estado revolucionario. Una historia personal que se propone como representativa de un sentir generacional. Ya desde las primeras páginas se insiste en el carácter generacional de la experiencia que el texto fija por escrito: se abunda en expresiones como “a mi generación” y en la primera persona del plural para designar, más que a un colectivo nacional, a un colectivo marcado por su particular relación temporal con la revolución:

Los jóvenes de mi generación, nacidos en los cincuenta, nos sentíamos (nos creíamos) los protagonistas principales de la historia, por derecho

soberano de la edad. Nos habían dicho que representábamos lo más puro de la Revolución, pues habíamos crecido sin las taras y los vicios de nuestros antecesores, en una sociedad socialista de intachable pureza, cielo abierto de la clase obrera, con las garantías de un futuro mejor. (128)

En segundo lugar, se recupera una experiencia traumática que involucra la escritura. El hecho se narra en el prólogo y determina el título del libro: la redacción de un “informe” sobre las actividades de su familia, a fines de los setenta. Para un sujeto que se construye a sí mismo a partir de su relación con la escritura, que articula su propia conciencia de escritor en estrecha relación con la tradición familiar de escritores⁴⁸, emplear la escritura –su ámbito, justamente, de desempeño profesional: “Te será fácil. Eres escritor” (15)– como instrumento para la vindicación de un ideario personal (“El cubano no admite dos defectos: ser pesado o delator”, 15) y de traición familiar (“«Me parece monstruoso», le dije [a mi padre], «Y lo peor es que haré un informe contra ustedes, carajo»”, 17) es, sin duda, la forma suprema de la manipulación. Todo el texto se define, en definitiva, como la reescritura de ese primer informe. En tercer lugar, se recupera un espacio, el espacio en que se inscribe ese pasado, y que se define asimismo como un espacio pasado, en tanto no es el de la enunciación⁴⁹. El terreno más

⁴⁸ La de “Eliseo Alberto de Diego y García Marruz” (así aparece nombrado en los informes sobre su persona, 15) es una familia de escritores que incluye figuras imprescindibles del siglo XX cubano: su padre, Eliseo Diego; su tío, Cintio Vitier; su tía, Fina García Marruz. La notoriedad de su padre es, precisamente, la razón que se esgrime en el pedido de informe: “Me explicaron que mi casa era un centro de interés estratégico y que mi padre podía ser blanco del enemigo, por su bondad y gran prestigio intelectual” (12).

⁴⁹ El punto resulta más llamativo si se lo aborda desde la lectura del epílogo de 2002, donde se narran las consecuencias personales de la publicación del *Informe*: la revocación del permiso oficial de permanencia en el extranjero; la “prohibición” de ingreso a la isla; y la posterior autorización y regreso temporario, en

conflictivo de la realización textual es, entonces, ese ejercicio de recuperación de un pasado en un proyecto que se asume –casi como una obra por encargo– como “una crónica de las emociones en la espiral de las últimas cinco décadas del siglo XX cubano” (23). El período hace coincidir la vida de la revolución con la vida del autor, la escritura de la historia con la reconstrucción de la biografía.

Pero decíamos que es en su relación con el presente que *Informe contra mí mismo* encuentra su punto de máximo despliegue. Por un lado, el contenido asertivo más claro del texto es la formulación de una explicación del presente cubano: su descripción y un escueto y personal análisis causal –si bien no es, desde ningún punto de vista, una exposición programática, detallada y ordenada, sino su presentación desde una perspectiva –reiteramos– afectiva, emocional. En el nivel de los efectos pragmáticos es también indudablemente el presente la dimensión de proyección más directa del texto: se trata de un libro producido –y, sobre todo, publicado (hay mucha reflexión en torno a la decisión de su publicación)– a partir de sus posibles efectos contingentes: el acto de escritura se califica a sí mismo de “suicidio político” (290), y la propia enunciación contempla cabalmente la instancia de su apropiación desde la simplificación del discurso oficial:

...aprendimos en fin a dudar de nuestra propia sombra, hasta el punto de que ahora mismo, cuando leo ante ustedes mis notas, pienso quién de los

el año 2000. El texto, que se pretende una especie de diario del breve período pasado en Cuba en ese año, y culmina con el regreso a México, donde está datado, resulta finalmente una reflexión acerca de las operaciones textuales de recuperación del espacio, y la experiencia física del regreso, que ahora se duplica: México y Cuba se han convertido en espacios deseados.

presentes escribirá esta noche el informe de mi suicidio político, quién está grabando en su mente mis amargas verdades, quién va a clavarme un puñal sin piedad y, lo que es peor sin rencor, sólo en cumplimiento de su más elemental deber como revolucionario.

Al cierre de cada capítulo se incorporan fragmentos epistolares, reacciones primeras al manuscrito que circulara entre amigos y conocidos antes de la edición formal del libro, y que finalmente formaron parte del texto definitivo con una nota que los subsume al mismo gesto de escritura del texto principal: “Quiero advertir *a tiempo* que soy el único autor de todo lo escrito en este libro. Las cartas de mis amigos son de mi entera responsabilidad, aunque yo les agradezca que me hicieran llegar sus verdades al corazón, de puño y letra o de viva voz” (42, énfasis mío). Estas incorporaciones recrean la situación de un intercambio netamente inscripto en el presente, invocan la urgencia de un texto que está ejerciendo un efecto sobre el nivel de los eventos aun antes de actualizarse como lectura. No se trata de la incorporación del presente en el texto, sino más bien de la creación de una situación de presente a partir del texto. El efecto de lectura es contundente y la estrategia de activación política del escrito impecable, irremediamente efectiva: se ocupa de disipar cualquier sombra de duda sobre la capacidad del libro de generar polémica e impactar sobre la realidad al anular la habitual suspensión de ese juicio hasta su corroboración en la realidad extratextual. Como la frase destacada en la nota recién citada sugiere: *Informe contra mí mismo* se encuentra inserto en una dinámica temporal tan apremiante que hay la necesidad de incorporar una advertencia “a tiempo”.

Estas cartas y el inventario de exiliados cubanos dispersos por el mundo (292-302) trazan el mapa del presente territorial diseñado por el texto, “como si marcaran con puntos rojos el mapamundi de la diáspora” (Rojas “Diáspora” 145). Ahora, se indica que el mapa es inestable, que tiene esa forma solo en el ahora, en el presente: “La mayoría de nuestros escritores y artistas sigue en Cuba, es cierto, trabajando con talento, entrega y oficio, pero nosotros estábamos en la isla hace apenas cuatro o cinco años” (301-2). La situación de enunciación (¿se trata de un fragmento leído en público, del texto de una conferencia, o es solo otro efecto?) se hace muy claramente presente, en términos temporales. El texto materializa, por un lado, la red espacial en torno a la isla (la isla sigue siendo el gran centro), muestra los circuitos territoriales que recorre el texto, y define así el campo intelectual en que se inscribe, sobre el que incide, en el que encuentra sustento: un espacio cultural que excede ampliamente a la isla, pero de ningún modo la excluye. Por otro lado, refleja una coyuntura política de aguda especificidad, tan inestable como el mapa de la diáspora: si en primera instancia se sugiere la incertidumbre sobre el efecto oficial que surtirá el texto en términos políticos, el epílogo de 2002 (no tan distante, nótese: apenas seis años posterior) aloja el relato de las alternativas de un regreso que cristaliza una variación en la interpretación coyuntural de *Informe contra mí mismo* como gesto político.

Ahora bien, volviendo nuevamente a la lógica del “Si se cuenta no se cumple”, notamos que el nivel temporal sobre el que el texto quiere incidir más decididamente, sobre el que hace un esfuerzo por proyectarse, es el futuro. El aspecto prospectivo del texto, en la variante negativa que ya hemos referido, se constituye en su dimensión más

legítima y sincera, en la que el temor adopta su forma más explícita: el miedo ante el peligro que corre la patria. “Lo que está en peligro no es sólo la Revolución: lo que está en grave peligro es la patria. La patria olvidada, sacrificada en La Habana, en Moscú y en Miami por antagonismos desangrantes” (290). Se introduce ya un impulso analítico que distingue entre patria y revolución, y que más adelante deslindará también ciudadanía y nación, como conceptos independientes, más allá de sucesivos solapamientos. Los peligros que acechan a la patria, según se realizan en la escritura de Alberto, son la posibilidad de desarticulación en el fingimiento naturalizado, es decir en la puesta en práctica de una política cotidiana destinada a sobrellevar el miedo:

los cubanos aprendimos a convivir con un pánico diferente a todos los sustos hasta entonces conocidos, un terror casi valiente, habilidoso, un miedo que da miedo precisar, y esa experiencia, curiosamente, nos hizo los cobardes más osados del mundo. Así aprendimos a desconfiar [...] Aprendimos a decir que sí mientras pensábamos que no. Aprendimos a fingir con audacia... (289-90)

Desde el miedo se proyecta, entonces, una primera fuerza que amenaza a la patria en la impostación de un ser fingido. El segundo peligro reside en la desarticulación desde la perpetuación de la bipolaridad, que va a conducir, eventualmente, al fracaso final y definitivo de lo nacional, va a llevar a los cubanos “a la mierda” –frase que, como ya indicamos, cierra el texto.

El último capítulo, sugestivamente titulado “XII y final”, representa en sí mismo, en su estructuración, toda esta tensión temporal. Se trata de un texto en el que irrumpe

repentinamente, o donde al menos adopta una presencia más contundente, el interlocutor, bajo la forma de un “ustedes” –que nos hacía preguntarnos antes por la posibilidad de una lectura pública. En todo caso, la figura tiene un poder de evocación particular y localiza con mayor precisión la ilusión dialógica que alienta esa posibilidad de imbricación estrecha con el presente. El capítulo consta de tres partes, que modulan las variaciones del tono, cada vez más alejado de la ilusión. La primera parte consiste, extrañamente, en el anuncio del libro que precede al anuncio: “he decidido redactar de puño y letra mi propio informe contra mí mismo, para que al menos me condenen por lo que pienso y no por lo que otros opinan de mi melancolía, y de este miedo tenaz que me hace decir: que no te obedezca no quiere decir que te traicione” (290). Venimos, en efecto, de leer ese informe, y hemos asistido al análisis de ese miedo, y a su final superación, a su incorporación en las filas de lo pretérito. El sintagma toma la forma, entonces, de un anuncio del pasado, porque “en Cuba el pasado nunca acaba de pasar; nos precede, nos atrapa y nos proyecta” (307). Esta peculiar relación temporal se ampliará hacia *Caracol Beach* hasta envolver toda una propuesta –y su realización narrativa– sobre el destino nacional. La segunda parte es el ya mencionado inventario de intelectuales cubanos en el exilio, un extenso fragmento que se abre con una consigna interrogativa: “¿Quieren que les cuente qué me pasa?” (292). El presente de la pregunta se corresponde con el presente de la propia incorporación de la situación de enunciación real del texto: “Y yo mismo, para no ir tan lejos, escribo esta incompleta relación de amigos y conocidos en la Colonia Los Reyes de Coyoacán” (301), pero da pie a la profundización temporal en ambas direcciones, como ya vimos: “estábamos en la

isla hace apenas cuatro o cinco años”: el presente mexicano del autor es elocuente respecto de su pasado reciente (en tanto exiliado en México, estaba antes en Cuba) y del futuro inminente de la mayoría de intelectuales que “sigue en Cuba”. Ya nos hemos ocupado de la tercera parte, donde se realiza cabalmente el “despojo” en la enunciación del contenido propositivo negativo.

7.2.2 El relato: *Caracol Beach*

Informe contra mí mismo hace el análisis de los modos y nuevos modos en que el sujeto cubano se relaciona con la nación, en el marco de la situación de peligro que identifica para la patria:

Durante más de treinta años, los vínculos entre los *ciudadanos* cubanos y la *patria* pasaron obligatoriamente por nuestra postura frente a la *Revolución*, antes que por nuestros deberes y derechos con la *nación*. No había alternativa: éramos patriotas o apátridas, compañeros o gusanos, leales o traidores, fidelistas o anexionistas, revolucionarios o contrarrevolucionarios. A partir de los noventas, y a pesar de que la dirigencia partidista sigue defendiendo a rajatabla las tesis del *socialismo*, creo que se ha restablecido un nexo directo entre la patria y la ciudadanía, a través de un compromiso con la nación, sin intermediarios ideológicos.

(305-6, énfasis mío)

Los términos subrayados ilustran el sistema de equivalencias e interferencias que funcionan en el imaginario político cubano en tiempos de la revolución, y su alteración en tiempos del Período Especial. El desdoblamiento en *patria* y *nación* sugiere, en primer lugar, la especificidad de dos actitudes diferenciales, aunque solo sutilmente diferenciadas. Respectivamente: la lealtad ante una estructura meramente afectiva que puede ser redefinida coyunturalmente, más allá de su permanencia en el tiempo como una categoría inalterable con la que es imperativo establecer una relación; los deberes y derechos ante una estructura cultural histórica que en rigor no se ha manifestado como tal fuera de los modos específicos en que los “ciudadanos” (una categoría que es, por una parte, limitante, y por otra, no más que una expresión de deseo) se relacionan con ella. El fragmento encuentra oportuno contrastar dos de esos modos: la mediación ideológica establecida por la “Revolución”, y el compromiso desideologizado. No queremos concentrarnos aquí en un análisis de las debilidades de este argumento, endeble desde el punto de vista teórico e incluso insostenible desde la lógica misma del texto, sino más bien atender al modo en que este esquema se proyecta como fundamento ideológico en la estructuración de la ficción de *Caracol Beach*. El razonamiento identifica la relación de equivalencia entre Cuba (el referente detrás de la dupla *patria* - *nación*) y la revolución como una función del pasado, que la nueva coyuntura histórica ha logrado quebrar. La advertencia sobre el peligro que corre la patria detrás del peligro que corre la revolución detrás del peligro que corre Fidel (“un hombre [o] un grupo de hombres aferrados a un poder que consideran legítimo”, 291) reinstala a su pesar la homologación de estas tres instancias que ha sido el rasgo

dominante de la formación ideológica de la generación representada discursivamente en Eliseo Alberto, casi una *Weltanschauung* ineludible. Así, Cuba, la revolución y Fidel Castro se integran en una misma estructura afectiva interdependiente, sometida a una misma situación de inestabilidad. En tanto componentes que se presentan siempre en amalgama, la pervivencia de cada uno de estos términos es comprometida por la pervivencia de los otros. Y la revolución ha sido calificada en el *Informe* como acabada, como un proceso detenido en un punto del pasado: “Lo que no han reconocido los líderes de la Revolución cubana y los jefes del exilio, ocupados como están en ignorarse, es que el llamado proceso revolucionario se agotó hace algunos años. Se detuvo. Para bien o para mal, dejó de suceder, de acontecer” (303). Aun en la línea de un esfuerzo por aislar los elementos de ese tríptico y asignar a cada uno de ellos su propio análisis histórico, la nación, el régimen político de las últimas décadas y el líder al frente de ambos continúan siendo percibidos en conjunto a la luz de un clima terminal, de tintes casi milenaristas: la amenaza a la patria resulta la consecuencia esperable de una situación de acabamiento de la revolución (bien entendida como un evento colectivo) y la inminencia de la muerte de Castro.

Caracol Beach transfiere este razonamiento y esta estructura de sentimiento al nivel de la construcción narrativa, al relato de la experiencia cubana de los años noventa, dominada por una triple sensación de disolución: la de la utopía revolucionaria –una disolución que se viene arrastrando por años, pero que los noventa hacen definitiva–, la del poder del Estado revolucionario –comprometido en su credibilidad y poder con la instauración del Período Especial–, finalmente, la del

proyecto nacional en sí –convertido ya en una pura retórica que intenta en vano volver a poner en escena el *grand recit* providencialista que combinaba la tradición independentista prerrevolucionaria con la gesta de Sierra Maestra y la primera década de la revolución. Consecuente con este clima de final anunciado, *Caracol Beach*⁵⁰ se organiza como el relato de una tragedia que distiende toda noción de desenlace en términos de sorpresa: la historia se presenta como una estructura compacta en que principio y fin pueden verse a la vez, en que cada evento que funcionaría tradicionalmente como generador de tensión es anunciado aun antes de que la instancia de lectura pueda referir claramente su contenido, que queda así cancelado como

⁵⁰ Ofrecemos un breve resumen argumental de la novela a fin de hacer más clara la exposición que sigue. El libro mismo cuenta, sin embargo, con dos anexos que cumplen parcialmente esta función: “Sobre los personajes” presenta un listado alfabético casi exhaustivo de los personajes que aparecen en el texto, con respectivos resúmenes de sus biografías en términos que en muchos casos exceden cronológicamente lo relatado en el cuerpo de la novela: refieren hechos anteriores y posteriores; “Sobre los hechos. Cronología elaborada por Sam Ramos” es el recuento puntual y detallado de los eventos que constituyen el núcleo central del relato (es decir, sin las digresiones temporales y espaciales).

La línea narrativa principal se ciñe a lo sucedido en Santa Fe y Caracol Beach entre las 19 hs. del día sábado 19 de junio de 1994 y el amanecer del día siguiente. Beto Milanés, exiliado cubano, vive en un desarmadero de automóviles al costado de la ruta, ha perdido la razón en la guerra de Angola y se encuentra a merced de alucinaciones de su experiencia en el África: lo persigue un tigre alado. Para huir definitivamente de él decide suicidarse, pero no encuentra el valor y opta por hacerse matar. Se traslada a un bar donde se encuentra con tres jóvenes que celebran su graduación: Laura, Tom y Martin. Beto los secuestra y finalmente se lleva a Laura como rehén y les da a los otros dos la orden de matarlo en el desarmadero de coches. Cuando se encuentran en el desarmadero Tom muere accidentalmente; Beto y Martin a manos de la policía que ha llegado al lugar y protagoniza un tiroteo espontáneo. Esta línea central se complementa con acciones y personajes laterales: la reconciliación entre el policía Sam Ramos y su hijo travesti Mandy; el inicio de la relación amorosa entre dos profesores del colegio de los jóvenes; los encuentros casuales entre otros miembros de la comunidad y el cubano y sus rehenes. Y se amplía además con acciones anteriores: principalmente, la vida de Beto en Cuba y su experiencia en Angola, que es no solo referida por el narrador, sino también por un diario de campaña llevado por el soldado, que se transcribe alternando con el resto de los capítulos. Estos pasados también se entrecruzan: Sam Ramos, soldado retirado, fue quien encontró a Beto Milanés en Angola después de la emboscada donde murieron todos sus compañeros, quien lo llevó a los Estados Unidos después de ese rescate, y quien conservara la libreta de Beto. Así pudo también leerla su hijo Mandy, que establece una relación imaginaria con el soldado, admirado por su padre. Finalmente, Sam es el responsable de comunicarle a Catalina Milanés, en Cienfuegos, la muerte de su hijo, ocasión en la que le hace llegar también la libreta. Catalina se suicida después de conocer la noticia y leer el diario.

componente de la progresión narrativa. Valga el siguiente ejemplo del primer capítulo: “Y ese segundo rayo, certera estocada de Dios, que se enterró en un hierro del cementerio, forjándolo al rojo vivo –el mismo hierro donde había de morir un muchacho llamado Tom Chávez unas veinte horas después” (22)⁵¹. El peso de la progresión del relato se transfiere entonces al asunto de la casualidad, de la reunión aleatoria de circunstancias como motor de la acción.

En la novela pueden rastrearse sistemáticamente las mismas preocupaciones que se habían planteado en el *Informe*. La figura de Beto Milanés amalgama en clave alegórica Cuba, la revolución cubana y Fidel Castro. Su destino anunciado surge de su particular situación en el relato: en la guerra de Angola, de la que participó voluntariamente guiado por el impulso patriótico del teniente Lázaro Samá, a quien tiene de modelo, fue el único sobreviviente de una emboscada a su grupo, ocho soldados en total. El teniente y él sobreviven al ataque, aunque Samá quedara malherido. Beto trata de salvarlo, lo lleva en sus espaldas, pero igualmente muere y es finalmente devorado por un tigre, origen de sus posteriores alucinaciones. Su responsabilidad en el episodio es más bien confusa: él mismo se siente responsable de la muerte de sus compañeros, con lo que se introducen en la lógica de los acontecimientos las nociones rectoras, las mismas que ya aparecían enunciadas en el *Informe*: miedo y culpa. “Estaba lejos. En la selva. Viendo morir uno a uno a sus amigos. Habían caído en la emboscada. Él pudo avisarles, según lo acordado, pero el miedo es una camisa de

⁵¹ El recurso es evidentemente cinematográfico y es índice suficiente de la preponderancia absoluta de esa retórica en la novela. No es, sin embargo, de nuestro interés atender a ese crucial aspecto del texto en este momento.

fuerza” (318-9). Inmovilizado por el miedo, asume la culpa de las muertes y se tatúa en el brazo los nombres de los otros siete combatientes, a los que confusamente alude como sus muertos personales, los hombres que él ha matado. Desde entonces el miedo lo acompaña, en la figura del tigre alado. La solución que concibe como el único modo de acabar con ese miedo es el disparador inicial de toda la acción de la novela: “Ese sábado tendría que deshacerse del tigre de la única manera en que aún era posible el duelo con el pasado: liquidándose a sí mismo” (21). El tigre es la figuración de ese miedo, y también la encarnación del pasado. Ya *Informe contra mí mismo* recurría al mismo motivo. En la reflexión sobre la práctica de la redacción de informes delatores que se hace en el prólogo se ofrece la siguiente explicación:

En mi opinión, lo que realmente importaba era contar con un archivo comprometedor, no una reseña sobre el posible acusado sino un arma contra el seguro confidente. [...] Digámoslo así: fue una inteligente manera de meternos el diablo en el cuerpo. El diablo de la culpa. Nadie, al menos para mí, es enteramente culpable de su miedo. (19)

Más adelante afirma: “En algún nicho de seguridad aguardan, como tigres enjaulados, los informes donde dejaron por escrito la huella de sus terrores” (21). La crónica de la muerte de Beto Milanés es, así, un análisis del modo en que esos dos componentes afectivos determinan una historia personal, política y nacional. En rigor los efectos de sus decisiones respecto de un pasado ciertamente lejano se convierten en elementos determinantes de un presente relativamente ajeno, tienen una incidencia insospechada sobre un entorno distante de sus causas.

Así también, el poder de determinación del pasado es una intersección notable entre ambos textos. En la historia de Beto Milanés –más aún que en el resto de las historias, pero también en ellas– el peso del pasado es el único motor de las decisiones y acciones del presente, hacia un (no) futuro. El pasado domina la estructuración lógica del relato y se combina con el análisis del azar, de la coincidencia, pero se materializa también en una porción particular del texto: la libreta del soldado, conjunto de fragmentos que contienen la clave con que entender el resto de la narración, que dan sentido a la totalidad de la historia. Pero no solo a la de Milanés, sino también a las historias de los personajes que han sido sus lectores: Sam Ramos, su hijo Mandy, y la madre de Beto.

El tercer aspecto en que el *Informe* se transfiere a la novela es en la intuición de un final. La sociedad representada en *Caracol Beach* no es solamente la sociedad multicultural de un país inmigratorio, es también la sociedad que asume de algún modo la prescindencia –y la permanencia únicamente en el pasado– de su condición nacional. Su nueva voluntad de articulación colectiva tiene más que ver con el armado de un mercado internacional que con una identidad nucleada en torno a cierta estructura de Estado. Las apariciones del Estado (y principalmente del Estado cubano, blanco privilegiado de esta reflexión) tienen que ver fundamentalmente con una política de encarnación del pasado, con nociones como el anquilosamiento de un fragmento de la historia.

La metáfora que realiza cabalmente esta idea es la del cementerio. El cementerio, motivo de presencia insistente en el texto, se convierte en la imagen que resume su

visión de lo cubano, el imaginario que concentra la reflexión sobre lo nacional. El epílogo de *Caracol Beach* tiene lugar en el cementerio de Santa Fe –que ya había aparecido en el doble funeral de Tom y Martín–, con la cremación conjunta del cuerpo de Beto Milanés y el de un perro de un transeúnte, que él mismo hizo matar a sus rehenes. Su cuerpo es, sin duda, una figuración del cuerpo de la nación cubana: registra la frustración de un futuro ameno y brillante (antes de ser soldado fue una joven promesa del béisbol: una caída de la bicicleta y un golpe en el codo significaron el fin de su carrera deportiva) y lleva las marcas de la acción colectiva, los nombres de los héroes frustrados en el esfuerzo solidario. Es, asimismo, el resto maltrecho de ese emprendimiento, su residuo desplazado. Incluso el brazo del soldado es designado con esa palabra: “ese cementerio de muertos tatuados a flor de piel que tapizaba su brazo hasta la articulación de la muñeca” (225). También Ibondá de Akú, el sitio de la emboscada, se transforma en un cementerio. Pero la formación más concreta del espacio del cementerio como alusión a la nación es el “cementerio de coches destrozados” (17) donde vive Beto y culmina la tragedia.

Beto Milanés no es, desde su decisión de morir en el primer capítulo, más que un muerto que sigue circulando entre los vivos a lo largo de todo el texto. Su fin seguro e inminente marca el tono de la novela e ilumina una lectura en clave histórica: todo apunta a la resolución definitiva de ese fin, que se expresa en los exactos términos en que culmina *Informe contra mí mismo*: “Me encantaría escapar. Huir. ¿Pero cómo? El pozo es demasiado profundo. Ciego. ¿Huir pero adónde? A la Conchinchina. Al carajo. A la mierda” (280). Es que *Informe contra mí mismo* también hace de los muertos un

punto articulante, y de Cuba no solo una isla que flota en un mar lleno de muertos, sino además en sí misma un cementerio: “todos perderemos la partida -y entonces, ya vencidos, las aves de rapiña nos ganarán a picotazos los cuerpos de nuestros amadísimos muertos” (307).

Beto es una figuración alegórica de la patria: su crisis y la de la patria se corresponden. El conflicto de fondo del soldado es, por supuesto, de origen. Su madre, Catalina La Grande -conocida con un apodo que resume en vena cómica su origen, su ocupación, hasta aspectos geopolíticos: “Le dicen La Grande porque nació en Sagua La Grande [...] Además Catalina La Grande fue una gran puta que se acostó con media Rusia”- es una prostituta que atiende a marineros rusos por comida. Beto desconoce, además, quién es su padre, un secreto que solo se revela después de su muerte -pero no al lector: “Catalina hizo a Rafaela una última confidencia: le dijo quién fue el padre de Beto, pero revelar el nombre no tiene ya ningún sentido, ni siquiera en esta novela” (277). El conflicto de origen del personaje condensa, en las figuras de su madre cuestionada (representación para él de Cuba: “Para mí Cuba es Catalina la Grande”, 234) y de su padre desconocido (*pater* es la obvia fuente etimológica de la palabra “patria”), su relación con Cuba. El texto en este punto se vuelve cada vez más irónico: escenifica la locura de Beto como el resultado de su propio conflicto de origen y como el esfuerzo por resolverlo en el plano simbólico. Así, el diario de campaña es finalmente leído por Sam Ramos como prueba de la reconciliación de Beto con su madre: “la libreta de campaña que Beto había escrito en Ibondá de Akú para decirle a su madre algún día que él por fin la había perdonado” (270), pero funciona a nivel de la diégesis como la

figura del absoluto desamparo: Beto se obsesiona en la libreta con dos ideas: que va a morir en Ibondá de Akú y que quiere regresar a Cuba y a su madre. Ninguna de estas obsesiones se realiza en el nivel de los hechos, y su frustración es el modo de sugerir la imposibilidad, ya irreversible, de articular en términos de espacio (nacional, afectivo, personal) la propia experiencia. El resultado no es solamente el deseo de anular la dimensión espacial en términos absolutos (“A la Conchinchina. Al carajo. A la mierda”): la locura también se define en el texto en términos espaciales: “Estaba fuera del mundo: la demencia es una forma de extravío” (306), “Los locos siempre están en otra parte” (252), y la política internacional de la revolución en términos de demencia: se afirma en la libreta: “Dice [otro soldado] que nosotros sí somos los siete samuráis (el loco soy yo), porque por techo y sardinas venimos a defender el destino de un pueblo del cual nunca habíamos oído hablar. Lo que yo sé es que no sé qué estoy haciendo aquí” (127).

Beto es ubicado en el cruce de otros dos cuadros paterno-filiales, además del vacío de su padre real –o quizás a causa de ese vacío. Ambas son, también, relaciones frustradas, insatisfactorias. Primero, en Cuba e Ibondá de Akú, con el teniente Lázaro Samá, cuyo hijo fue matado por una mina cuando intentaba pasarse a territorio norteamericano en la base de Guantánamo: “El negro extraña a su hijo. Yo a mi padre, a pesar de que no sé qué cara tenía. [...] Si fuéramos capaces de unir nuestros infortunios, vaya palabrita, Lázaro y yo mataríamos dos tojosas de un tiro: él tendría un hijo emergente y tu hijo, Catalina, un padre de relevo en la lomita del lanzador” (186). Lázaro es en el marco de la acción colectiva la imagen del deber ser revolucionario y patriótico; un modelo a seguir de tal capacidad convocante que Beto asume, en el

momento de su decisión de enfrentar el miedo en la figura del tigre, su nombre, sus prácticas santeras, su identidad. Luego de su rescate, con Samá muerto, el eje paterno filial se desplaza a la protección brindada por Sam Ramos, una protección que Beto primero reniega, y después reclama. El cuadro se torna más complejo cuando se comprende que Beto encarna para Ramos el deber ser filial, el modelo de masculinidad que contrasta con su propio hijo travesti.

Que el texto recurra en el asunto de la paternidad de Beto Milanés a esquemas abiertos, de extrema rusticidad, es consecuente con el dominante tono de farsa que domina la novela. Que el dilema de su verdadera paternidad encuentre además una resolución que queda sepultada en el fondo más inaccesible del texto –o lo que es lo mismo, fuera de él–, es decir, que se ponga en evidencia la posibilidad del secreto en el texto, es indicativo de la notoria diferencia entre el nivel de la representación y el nivel de la realidad que *Caracol Beach* ostenta como programa de escritura. La novela organiza una confusa red de referencialidades que quieren asumir un carácter alegórico, pero que se neutralizan mutuamente o diversifican excesivamente una carga de sentido, para insinuar cierto nivel de confusión e indicar el acabamiento de un aparato de sentido que ya no puede describir una realidad que le resulta esquiva, una estructura que se le resiste, y que solo cobra forma textual en tanto pasado irrevocable e irrecuperable. El aparato alegórico, y especialmente la alegoría nacional, explota en *Caracol Beach* por todas sus aberturas para convertirse, finalmente, en un significante arreferencial, en una voluntad de sistematización de un objeto que ya no cuenta, por definición, con ninguna organicidad.

Quizás el punto en que la desproporción entre la sobreabundancia de significativo alegórico y la incapacidad de construcción de sentido se hace más evidente sea en el modo en que la novela funcionaliza la faceta de escritor de Beto Milanés. Como hemos ya mencionado, en el cuerpo del texto se incorporan nueve fragmentos transcritos del diario de campaña llevado por Milanés en Ibondá de Akú. Los fragmentos, que se alternan con el resto de la narración en tercera persona, se constituyen en una suerte de prehistoria de la tragedia de Caracol Beach, el pasado determinante que se convierte en causa última del presente. Ahora, el escenario presentado en el diario es singular: el punto culminante del proyecto revolucionario en su faceta exitosa. La guerra de Angola es la más acabada expresión de la capacidad cubana de intervención fuera de su propio territorio, en función de la utopía del internacionalismo socialista. Es, también, el evento que sirve de contexto a la escritura del primer informe de Eliseo Alberto contra su familia, según aparece referido en la primera página de *Informe contra mí mismo*: “[En 1978] El frente de batalla en la contienda Cuba – Estados Unidos se había desplazado a tiro limpio hasta las costas de África, y los hombres y mujeres del primer territorio libre de América Latina estábamos dispuestos a pagar con sangre solidaria nuestra deuda con la humanidad” (11). Un clima reflejado también en dos de los lemas citados en el capítulo de eslóganes: “El internacionalismo: una deuda con la humanidad”, “Ser revolucionario es ser internacionalista” (38). Estas porciones del texto, la libreta del soldado, constituyen la representación puntual de la lucha revolucionaria, la intromisión más directa de la política en su sentido llano, de inserción plena del personaje en el aparato de Estado

revolucionario, en tanto la guerra es una acción de Estado y la actividad militar es representativa del poder estatal. Pero la situación se hace eco también de una pulsión antiestatal: la de la guerrilla. La escena de la selva en Ibondá de Akú bien representa también la gesta de Sierra Maestra o la experiencia del Che en la selva boliviana. Así, la guerra de Angola es referente de la tradición revolucionaria tanto en su aspecto subversivo como en su costado institucional. El nuevo episodio es heredero pleno de la gesta armada revolucionaria: “[Samá] nos hace cuentos de la Sierra Maestra y de la Lucha Contra Bandidos y de las setenta y dos horas en Playa Girón” (34), pero es también plenamente cuestionado: “Una pila de mentiras, me la juego”. La figura del Che asoma también en la ejemplaridad de Lázaro Samá, en la calidad de evento nuclear de su muerte, en la persistencia de su cuerpo muerto, y, finalmente, en el gesto de Milanés de llevar un diario de campaña, cuyo paradigma pragmático, que no formal, son los propios diarios de Guevara.

En un nivel personal la experiencia es frustrada y concluye en el desplazamiento total del único sobreviviente, convertido después de Ibondá de Akú en demente, traidor y exiliado. Por lo tanto el diario puede ser leído como protocolo de la locura, la traición y el exilio, la resolución individual del mandato de la estricta ética del hombre nuevo: ser valiente. Beto renuncia en un mismo gesto a esa ética, esa política y esa identidad. El episodio de Angola se convierte en el núcleo originario de las “emociones” historiadas en el *Informe*: la introducción del miedo y el origen de la culpa son el comienzo del fin, tanto de la serie de hechos narrada en *Caracol Beach* cuanto del proceso revolucionario en sí. El evento nodal, sin embargo, no puede ser recuperado, se define por su ausencia,

por su resistencia a la representación: “Por un error que Beto siempre consideró una imperdonable cobardía aun cuando no pudiera recordarlo, cayeron en una emboscada en algún paso peligroso. [...] Era o creía ser un traidor” (244-5); “Nunca se le pudo arrancar una palabra sobre lo sucedido en la emboscada” (252). La elaboración de sentido a partir de la ausencia de texto, o su reverso: la revelación de un vacío detrás de un complejo aparato de significación, son las metáforas más contundentes de la crisis de lo cubano en la coyuntura del desmantelamiento ideológico de la revolución.

El punto se hace evidente, de hecho, en el impulso primigenio de escritura de *Caracol Beach*, presentado en la advertencia y dedicatoria: “En el verano de 1989, Gabriel García Márquez impartió un taller de guión a diez alumnos de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, Cuba. Yo fui su asistente” (9). En la reunión se trabaja en conjunto sobre un relato al que todos contribuyen y que finalmente no toma forma final. “En 1994, en México, García Márquez me pidió que escribiera algunas de aquellas embrionarias ficciones del taller [...] La posible película nunca se realizó. [...] Entonces me senté a escribir esta novela sobre el miedo, la locura, la inocencia, el perdón y la muerte” (10). En esta recreación del mismo clima de solidaridad internacional que Carpentier presentara en *La consagración de la primavera*, como vimos en el primer capítulo, solo que esta vez se hace en el plano de la comunidad de escritores (el célebre taller reúne a estudiantes de diferentes orígenes nacionales) se localiza la iniciativa primera que sirve de base al libro, tanto en términos argumentales cuanto, aparentemente, de tono. Pero ese proyecto no ve su realización eficiente sino en el después, en el afuera, en la superación de esa instancia primera,

utópica. La introducción del libro en esa dialéctica sugiere, ambiguamente, al mismo tiempo, la culminación y la cancelación de ese impulso fundante.

8.0 **CAPÍTULO VI: “NOSTALGIA DEL FUTURO”: LA TRAMA HISTÓRICA DEL EXILIO LATINOAMERICANO**

El desterrado es el hombre utópico por excelencia, [...] vive en la constante nostalgia del futuro.

Respiración artificial

Queremos cerrar nuestro razonamiento ocupándonos de la nueva evidencia de la naturalización del carácter componencial de lo extraterritorial en la narrativa latinoamericana, presente en textos que sitúan la reflexión sobre las dinámicas de la producción cultural en el exilio en la base de sus principales preocupaciones: el trazado de un nuevo mapa de la literatura latinoamericana, el análisis de lo implicado por la ostentación de la escisión territorial a la hora de dar cuenta de la cultura nacional, la vinculación entre el desplazamiento hacia afuera de ese espacio identitario y el discurso de lo utópico.

De algún modo lo que sigue quiere funcionar como conclusión general de nuestros planteos. Si nos hemos movido desde el análisis de la institucionalización de la condición extraterritorial como modo de normalizar el deseo sobre el *locus* ideal de producción de la literatura latinoamericana y gestionar así su filiación natural con los

mayores logros de la cultura metropolitana –al margen de un análisis político eficiente– hacia una descripción del exilio como fuerza directriz de la historia literaria del continente –en tanto la historia literaria se muestra como el modo privilegiado de llevar a cabo una representación literaria de la historia–, al tiempo que como la fuerza que domina el proceso de construcción institucional de la nación, queremos ahora ordenar ciertas líneas recientes de tematización de lo exiliar y de incorporación de una lógica exiliar en la producción de narraciones que responden a la voluntad de intervenir de un modo conclusivo sobre el discurso del exilio, de la historia, y de la historia literaria.

“El cuerpo de la literatura de exilio es una masa multiforme, compleja y desagregada, con asideros difíciles de sostener desde una perspectiva de análisis. Hay textos, hay escritores, hay sobre todo ausencias...” (Mercado 122). Desde la proposición de que la historia latinoamericana responde a esta misma descripción: ha tomado una forma irreparablemente parcial y exhibe sus huecos tanto como sus partes más sólidas, los textos a que atendemos ahora procuran un efecto de completamiento, de reparación de la historia cultural nacional mediante la producción ficcional de los textos ausentes.

De ese modo se despliegan como proyectos utópicos de composición de una historia literaria orgánica, cuyo funcionamiento, por un lado, revelara el sentido total que los textos efectivamente presentes solo sugieren u ocultan, por otro, fuera el resultado de un proceso de circulación menos regulado por instancias de poder institucional. Desde esta premisa abordamos *El farmer* de Andrés Rivera y *La novela de mi vida* de Leonardo Padura, dos textos recientes que se inscriben en lo que un poco antes Ricardo Piglia había prefigurado en *Respiración artificial* en tanto proyecto

escriturario que encuentra su fundamento en una postulación imaginaria acerca del exilio como relación espacial que se proyecta como historia, y como historia que se materializa en términos espaciales.

8.1 CUBA SIN MARTÍ: EL EXILIO ABYECTO

“La más lúcida, ambiciosa y apasionante novela sobre los cubanos y el destierro” se leía en 2002 en la faja de presentación de *La novela de mi vida* de Leonardo Padura. El comentario, firmado por Abilio Estévez, ubicaba a la novela, por un lado, en una tradición temática que la misma afirmación reconocía como recurrente y nutrida; por otro, en una particular situación de circulación que ha terminado por imponerse en el mercado editorial hispanohablante: tanto Padura como Estévez (a quienes se debe sumar Pedro Juan Gutiérrez), escritores cubanos “de la isla”, han protagonizado durante la última década y en un contexto de circulación global, al amparo de editoriales representativas de ese tipo de circulación (Tusquets, Anagrama), un pequeño *boom* editorial. Esta notoriedad parece en cierto grado encontrar su causa en la condición no exiliar de los autores, que les confiere cierta representatividad de un sentir cubano desde adentro, una cercanía a la experiencia directa de la “vida real” cubana. Si

la promoción de *La novela de mi vida* se asienta sobre todo en su temática, no cuesta descubrir detrás cierto privilegio de autoridad respaldado por el *locus* de enunciación de una novela sobre esa temática: la reflexión sobre el exilio desde la isla, la formulación definitiva de la normalización cultural de la condición exiliar como forma de resolución de las tensiones políticas de la historia nacional y como vehículo central de la articulación del discurso literario cubano son, precisamente, las operaciones fundamentales del texto⁵².

⁵² Ofrezco un breve resumen argumental y una sucinta descripción estructural para facilitar la exposición que sigue. *La novela de mi vida* (título que proviene de una frase recurrente en los escritos de José María Heredia, citados como epígrafes) consiste de tres relatos intercalados: el regreso de Fernando Terry a Cuba en 1998; la vida de José María Heredia entre 1817 y 1839; y las alternativas en torno a un manuscrito de Heredia, dejado por su hijo en custodia a la logia masónica de Matanzas, entre 1921 y 1939. El primero y el tercer relato se hacen en tercera persona; el segundo constituye una autobiografía ficcional de Heredia. La disposición de los textos es siempre alternada: el salto de capítulo implica siempre un salto de línea temporal.

La primera línea narrativa es la más extensa (28 capítulos de un total de 61, no numerados). A mediados de los setenta Fernando Terry era profesor de la universidad de La Habana, trabajaba en una tesis doctoral sobre el poeta romántico José María Heredia y formaba parte de un grupo literario, los Socarrones, constituido con otros siete intelectuales en sus épocas de estudiante. Por esos años uno de los integrantes del grupo, Enrique –que a más era dramaturgo y homosexual–, es detenido tratando de huir del país en una lancha. Fernando es interrogado por la policía porque ha sido acusado de estar al tanto de esa huida. Su situación se hace insostenible y es apartado de su cargo académico. Después de varios años de hacer méritos por una rehabilitación ideológica, decide salir de la isla con el éxodo de Mariel. En 1998, instalado en Madrid, recibe una carta de uno de sus amigos que reaviva la esperanza de hallar un manuscrito perdido de Heredia, una suerte de texto autobiográfico del que se tienen noticias esquivas. Fernando consigue un permiso de regreso temporario a Cuba y vuelve con la excusa de buscar el manuscrito, pero también a reencontrarse con su país, su madre, sus amigos, un amor no consumado, y principalmente a desenmascarar a su acusador, que supone se encuentra entre los cinco “Socarrones” que quedan vivos en la isla. Emplea en esos fines los pocos días que pasa en La Habana: se reencuentra con amigos, termina de conquistar a la mujer que había dejado, rastrea infructuosamente el documento y descubre que nadie lo había acusado, que sólo había caído en la trampa de un hábil interrogador. El texto se cierra con la incertidumbre sobre su vuelta al exilio.

El segundo texto (22 capítulos) es el relato en primera persona de la vida de Heredia desde su primer regreso a Cuba, en 1817, hasta meses antes de su muerte en el exilio en México, en 1837. El relato –sobre cuyo carácter estrictamente ficcional, aunque profusamente documentado, se encarga de advertir Padura en los agradecimientos– repasa las alternativas más públicas de la vida del escritor (sus funciones políticas oficiales, la escritura de sus textos más famosos, su vida familiar en México), y recrea e imagina instancias privadas (su iniciación sexual, el comienzo de su amistad con Domingo del Monte y con otros intelectuales de la época, su participación en la conspiración independentista que le valiera el exilio, su amor clandestino con Lola Junco, hija de una rica familia de la sociedad colonial). Esta línea narrativa se

La tradición en que más decididamente se inscribe la producción de Padura es la de la novela policial. Desde esa práctica, *La novela de mi vida* puede ser descrita como un texto que plantea en varias instancias un esquema narrativo cercano al del policial de enigma –si bien lo hace con una perspicacia que también autoriza la clasificación de la novela como un artefacto de deconstrucción del género. Cada una de las tres líneas narrativas que la componen contiene, así, rastros de una tensión que se resuelve hacia los capítulos finales: la identidad del delator de Fernando, el verdadero papel de Domingo del Monte en la suerte de Heredia, el destino del manuscrito decimonónico. El capítulo que distiende esta última línea de enigma propone además un breve relato que condensa la reflexión conceptual de la novela. Valga citarlo íntegramente para atender luego en detalle a sus implicaciones:

Desde que tuvo uso de razón, Domingo Vélez de la Riva y del Monte aprendió a odiar a sus padres por haberlo nombrado así.

cierra con la carta de la viuda de Heredia al hijo ilegítimo y oculto de Heredia y Lola Junco, a quien deja, por voluntad del escritor, el manuscrito. El valor circunstancial del texto reside en la peligrosidad de sus revelaciones: se habla de Domingo del Monte como un oportunista desleal, de ofrece evidencia contundente de la falsedad de *Espejo de paciencia*, texto fundante de la literatura cubana, y del origen bastardo de una de las ramas de la tradicional familia Junco.

El tercer texto (el más breve: 11 capítulos) sigue las peripecias de la conservación del manuscrito de Heredia: ante la inminencia de su muerte y exigiendo que se respete la voluntad de la madre del poeta de no hacer público su contenido hasta 1939, centenario de su muerte, José de Jesús Heredia, único descendiente vivo, confía a la logia masónica de Matanzas el documento, que es depositado en la cámara secreta del templo. Antes de morir, José de Jesús cambia de idea y exige juramento a uno de los líderes masones de destruir los papeles, pero este no encuentra el valor y, al saber que el templo va a ser registrado por esbirros de Machado, deja la decisión en manos de los descendientes del hijo de Heredia y Lola Junco, quien también ha muerto ya. Ricardo Junco, ligado a los negocios corruptos del dictador, ve disminuir su fortuna hacia fines de los treinta y finalmente vende el documento de Heredia a un descendiente de Domingo del Monte, que lo destruye para evitar el impacto que revelaciones como esa podrían tener sobre su carrera política. De más está aclarar que el texto autobiográfico de Heredia es el manuscrito disputado por los masones y el documento buscado por Fernando a fines del siglo XX, con lo que los tres niveles textuales quedan estrechamente imbricados.

Dominguito había nacido en la festiva primavera de París del año 1898, mientras en Cuba se vertía la última sangre, se quemaba el último campo de caña, se hundía el último navío español y se terminaba al fin la guerra de Independencia con la oportunista intervención de los marines norteamericanos.

Cuatro años después, justamente el día antes de que la familia regresara a la isla para abrir una casa en La Habana y participar en los festejos por el nacimiento de la nueva república, la dulce abuela Flora había llevado a Dominguito a dos sitios que, desde el recuerdo infantil, apuntalado por las románticas fotografías tomadas ese día, se convertirían en rosetones indelebles de su memoria. El primero fue la torre Eiffel, casi recién construida, brillante e infinita en la evocación de un niño que jamás volvería a sentir un asombro tan nítido. El segundo fue la tumba de su abuelo Leonardo del Monte, en el cementerio de Montparnasse, sombreada por el mismo sauce que beneficiaba el modesto sepulcro donde yacía el poeta Baudelaire.

Ante aquella tumba, en cuyo mármol aparecían grabadas una palma real y una bandera cubana, fue donde la dulce abuela Flora le contó por qué sus padres lo habían llamado como el último día de la semana: ése era el nombre de su tatarabuelo Domingo Aldama, un emigrante vizcaíno que a fuerza de trabajo e inteligencia llegó a ser uno de los hombres más ricos de Cuba, y también el de su bisabuelo Domingo del Monte, el hombre más

culto que jamás viviera en aquella isla a la que pronto volverían. Fue por aquellos dos hombres, siguió la abuela, que sus padres, casados en la iglesia del Espíritu Santo de La Habana unos días antes de que viajáramos todos hacia París, decidieron nombrar Domingo al fruto de su amor, el niño más bello del mundo y que, gracias a Dios, es el niño que está ahora frente a mí. Por eso te llamas Domingo: para recordar por siempre a los dos viejos abuelos que dieron origen a esta familia que es cubana como las palmas y los sinsontes... Y precisamente porque tú y todos nosotros somos cubanos, es que mañana montarás con tu papá y tu mamá en un barco grande y viajarás a Cuba, que es nuestro país, aunque las guerras y las miserias hayan obligado a tus padres a quererse mucho aquí en París y sólo por eso es que tú naciste en este lugar, tan lejos de nuestra isla maravillosa. Nunca lo olvides, le exigió la abuela: mira esa tumba donde reposa tu abuelo Leonardo del Monte, el hombre que fue mi esposo: *tú no puedes ser otra cosa que cubano, porque para que lo fueras tus abuelos Domingo Aldama, Domingo del Monte y mi buen Leonardo sufrieron mucho y murieron todos lejos de esa isla que soñaron libre y próspera* -le había susurrado la dulce abuela, ya con lágrimas en aquellos ojos cálidos que él nunca volvería a ver, pues la anciana moriría tres años después, en la distante ciudad de Nueva York, sin haber regresado a Cuba. (323-4, énfasis mío)

El fragmento pone en escena un exilio “oscuro” -punto medular de la propuestas de recuperación finisecular de los procesos de exilio, como indicaremos luego-, un exilio

de escasa productividad textual, un exilio que se diferencia del de Heredia –prototipo exiliario de esta novela, aunque es también un exilio oscuro– por su incapacidad para consolidarse como fuente y objeto de escritura. Aun así, el episodio hereda su inscripción como parte de la gran historia cubana, que el texto manipula en su presentación: se recoge un capítulo de la historia del exilio cubano en París y se lo vincula a la historia de la independencia cubana. El sujeto nacido en París se presenta, por un lado, como una muy simple y directa alegoría de la república: nace en 1898, se traslada a Cuba en 1902, aspira a la presidencia en 1939; recibe de su abuela (personificación del exilio nostálgico e irredimible) dos legados: la admiración por los logros de la cultura matriz, “brillante e infinita”; la obligación de la cubanía. A esto se suma una historia familiar que se impone como historia heroica, no solo en tanto ostenta una genealogía de independentistas y de exiliados, sino también en tanto encarna grandes logros nacionales: primero, la inmigración exitosa y el desarrollo económico del país; segundo, el desarrollo cultural cubano. El sepulcro cubano, identificado con palma real y bandera, comparte la sombra del sauce de Baudelaire, pero no es tan modesto.

Ahora bien, la manipulación más clara del contenido histórico de la anécdota, y de la novela toda, se presenta en su trabazón con las peripecias mismas del relato. El personaje recuerda el mandato familiar y nacional en el momento en que se encuentra por destruir definitivamente el manuscrito de Heredia, que ha comprado a un precio exorbitante de la familia Junco. Con esto la representación alegórica de la débil república resulta todavía más evidente: la posibilidad del personaje de acceder a la

presidencia depende sustancialmente de su capacidad de negociación con quien le ha vendido el manuscrito, un personaje oscuramente relacionado con la dirigencia del machadato. La autobiografía del poeta es el modo en que *La novela de mi vida* deconstruye y rebate una versión oficial de la historia que coincide con los “rosetones indelebles” de la memoria de Domingo Vélez. Por un lado, despliega ante el lector común la turbia vinculación entre el origen esclavista del capital cubano y la obstaculización de las agencias independentistas, siempre diferidas por el temor a la reacción de los negros, inculcado por el ejemplo haitiano. Por otro, pone en duda el valor intelectual de las empresas de Domingo del Monte –calificado de versificador fácil, plagiaro de los conceptos del padre Varela y cómplice de Echevarría en la falsificación del documento fundante de la literatura cubana, *Espejo de paciencia*⁵³–, lo identifica como el acusador de la conspiración de los Soles y los Rayos de Bolívar, que le valiera a Heredia el destierro, y, finalmente –aunque no a través de la voz de Heredia, sino en la propia “noticia histórica” de la novela, cuestiona el valor heroico de su exilio (344-5).

Así, la coyuntura de 1939 representa justamente la instancia de borramiento exitoso de la historia, la reafirmación de una historia equívoca y el rescate del sello heroico del exilio como condición causal de la identidad cubana: “no puedes ser otra cosa que cubano, *porque* para que lo fueras tus abuelos [...] murieron todos lejos de esa

⁵³ En la “noticia histórica” que cierra el texto Padura se encarga de aclarar acerca del texto que su “autenticidad ha sido aceptada por la mayoría de los especialistas, aun cuando nunca han podido explicar de modo satisfactorio la extraña aparición del manuscrito y la diversidad estilística que se advierte en algunas de sus estrofas” (344), con lo que más bien sustenta la hipótesis de falsedad defendida por los Socarrones en sus discusiones, que vinculan, además, claramente a Del Monte.

isla". La acción que realiza Domingo Vélez –por otra parte, su única participación en la fábula– es la de destruir las ciento dieciocho páginas escritas por Heredia y conservadas por su descendencia. El texto, encarnación en ese punto de la “verdad”, pero también de la ingenuidad del ideal independentista que alentaba a las revoluciones burguesas del siglo XIX, es significativamente anulado, en tanto objeto, en tanto posibilidad de difusión de la verdad e implementación efectiva de ese ideal, por la trama corrupta de la política en los albores de la segunda república.

La gran reflexión de *La novela de mi vida* se ordena, efectivamente, en el plano de la historia nacional, donde diseña con paralelismos patentes una trama de circularidad histórica sobre la que apoya parte sustancial de su propuesta. En términos temporales la organización del texto, especialmente en lo que toca a la relación entre sus tres niveles independientes, es ajustada. Así, el “ahora” de la enunciación del relato principal, 1998, refiere, en su coincidencia argumental, a 1837: en esas fechas Fernando Terry y José María Heredia regresan respectivamente del exilio, con permisos temporarios. La situación de Fernando en los setenta, en un clima de opresión que propicia la traición, es puesta en relación con la desarticulación de la conspiración de los Soles y los Rayos de Bolívar en 1823. Ambos personajes son presentados en la misma posición relativa: delatados, desterrados, en busca de un traidor, readmitidos fugazmente a la patria. Pero la mostración de estas analogías de la historia –aunque reforzadas por una serie de referencias a ciclos de cien años que van alentando el devenir histórico: 1998 es el callado centenario del fin de la guerra de Independencia; Heredia muere en 1839 y sus manuscritos deben publicarse, y son destruidos, en 1939; el manuscrito de *Espejo de*

paciencia ha permanecido también desconocido por cien años- no constituyen el rasgo determinante de la propuesta textual, sino apenas el trasfondo sobre el que delinear un proyecto más ambicioso, que se apoya en la función cumplida por el tiempo intermedio, los años veinte y treinta, en la relación entre el presente y el impulso fundacional de la nación. El pasado (la experiencia de Heredia a principios del siglo XIX) se convierte no solo en una forma de relatar el presente, sino en el objeto de una recuperación necesaria para alcanzar una comprensión cabal del presente. El pasado contiene una verdad oculta cuya revelación puede poner al sujeto frente a la verdadera forma del presente.

El esquema de organización temporal de la novela identifica dos instancias bien diferenciadas: el momento de producción de la historia y el momento de su recuperación. Esta dinámica domina las relaciones entre distintos estratos temporales a lo largo de toda la novela, pero se materializa más claramente en algunos puntos clave: Heredia produce su texto *circa* 1838 y Fernando quiere recuperarlo en 1998; Fernando ha sido delatado en los setenta, pero solo logra develar ese hecho veinte años después; Del Monte acusa a Heredia en 1823 y desarticula la conjura, pero él sólo conoce de este hecho en 1837. El componente que sirve como catalizador en este proceso de recuperación (o no) de una verdad enterrada es el regreso: la recuperación territorial se presenta como el primer paso de una acabada resolución de la historia. Pero entre las instancias de su producción y su recuperación el texto hace intervenir una nueva capa del pasado, escenario de una pugna por conducir el impulso productivo en términos de conservar o destruir la herencia del pasado más remoto. En esas dos décadas se representa la encrucijada del destino republicano de Cuba, cifrado simbólicamente en la

materialidad del manuscrito, depositario de la historia y capaz de revelar un pasado que se plantea, siempre a partir del modelo del policial, como uno de los enigmas articulantes de la acción. Pero este pasado es también ocasión, en el juego temporal que domina la estructuración de la novela, de una reinterpretación del futuro sobre la base, nuevamente, de su contenido de verdad.

En términos de la historia nacional, entonces, *La novela de mi vida* pone en relación tres etapas sustantivas de la experiencia cubana. En primer término, la etapa de surgimiento del ideal nacional, concebido a la luz del impulso de emancipación continental, y que finalmente se muestra fallido, traicionado, hasta renegado por el mismo Heredia en la famosa carta a Tacón en la que solicita permiso para regresar transitoriamente al país y se declara desengañado del proyecto independentista a partir de su cercanía con la desastrosa experiencia mexicana. En segundo lugar, el resonante fracaso de la república y el surgimiento de una dictadura en la primera mitad del siglo XX, en que las generaciones descendientes de la de Heredia se muestran incapaces de conservar la herencia difícilmente legada por el largo y accidentado proceso del siglo XIX. Finalmente, la consolidación de un esfuerzo por revisar el pasado del país echando una mirada severa sobre toda la historia nacional, sobre las relaciones establecidas entre sus distintos momentos, en función de comprender el presente.

La relación entre un pasado colonial que se muestra atípico en su imposibilidad de expandir el ideal de emancipación con la facilidad con que se hizo en otros espacios, cuya situación era similar, una voluntad republicana que puso en evidencia la permanencia del estado de corrupción de la burguesía y su ineptitud para controlar la

amenaza del autoritarismo, y una gesta revolucionaria que ha caído en la trampa de su institucionalización, solamente puede discernirse en el reconocimiento de la interacción recíproca -no únicamente sujeta a la linealidad del devenir temporal- entre esos distintos niveles, y en la descripción del trayecto accidentado de una misma vocación libertaria cuya realización cobra forma solo como futuro.

Los puntos intersticiales de la historia cubana que sostienen el texto son también un índice claro del modo en que la novela apunta a desentrañar un sentido de la historia nacional que descansa en el análisis de mecanismos “otros” de avance y reiteración. Así es que la atención concentrada sobre Heredia pone en evidencia la ausencia de Martí, gran modelo nacional de luchador de la independencia, intelectual exiliado, político y poeta. En contraste con Martí, la figura de Heredia es ciertamente menos heroica: su actuación política es ineficiente, su recorrido ideológico hizo concesiones al poder ocasional, su valor de posteridad -pautado por el mismo Martí- ha descansado sólo en su función estética y su figura no fue, por tanto, constituida como la de Martí en modelo ético y base del imaginario patriótico. La construcción de Fernando Terry como personaje ostenta una operación similar en el uso del evento histórico del éxodo de Mariel. El suyo se convierte así en un exilio particularmente indigno y vergonzante, que pone en cuestionamiento las relaciones mismas del sujeto con la nación, a nivel personal, en tanto la salida por Mariel fue presentada oficialmente como una opción antinacional. Como en el caso del niño de cuatro años que recibe el mandato de su abuela en el cementerio de Montparnasse en 1902, José María Heredia y Fernando Terry constituyen ejemplos notables de un exilio opaco, de escasa incidencia

positiva en la construcción de la imagen de lo nacional o de la imagen del exilio nacional.

La novela de mi vida -un título que cobra ahora la plena ambigüedad de una referencialidad efectiva en varios planos históricos- quiere construir, entonces, la imagen definitiva del exilio cubano, en la que, a partir de la figura de la tradición y la fatalidad, se apoye la dinámica fundamental de la construcción de lo nacional y, de algún modo, la fuente de la particular fuerza de resignificación del espacio nacional y la experiencia nacional. El exilio se constituye de ese modo en la experiencia básica de lo cubano, en un mecanismo necesario para la reformulación continua de la patria. En el camino, se constituye también en la formulación básica de la experiencia literaria, en tanto el exilio se representa siempre, en la escritura, como la historia del exilio de un escritor, como una experiencia de escritura. El triángulo compuesto por el escritor, la patria y el exilio, concepto fundante de la literatura cubana, sale reforzado de la ambiciosa propuesta de Padura, que recae, aun en la pintura de estos casos oscuros del exilio, en la representación conjunta de exiliado y escritor: Heredia, Fernando, Félix Varela, Eugenio Florit (229-33).

Ahora bien, la gran estrategia puesta en juego por Padura es la de narrar la experiencia del exilio desde la inexperiencia del exilio, desde la experiencia continua, sostenida y exclusiva de la nación como fuerza territorial, que arroja sobre la narración el peso de la necesidad de reponer la experiencia contraria, desconocida. Esta particularidad territorial del escritor, que decíamos aparece como forma de autorización de su enunciación sobre lo cubano y como forma de promoción editorial de su producto

casi en tanto rareza que bordea lo políticamente peligroso, funciona en el momento de la escritura en el exacto modo en que funciona en otros casos su contraparte (la exclusión irredimible): ligando categóricamente e inexcusablemente la construcción del relato con el análisis de la historia nacional –en el razonamiento de Jameson: anclando esta producción en una dinámica cultural propia del tercer mundo. La instituida “bipolaridad de la cultura cubana” (Vázquez Díaz) parece imprimir sobre el ejercicio de la literatura un impulso primigenio de reflexión sobre la historia nacional –aun cuando los textos estén ya delatando un razonamiento que escapa el molde estricto del Estado-nación. La operación de algún modo coincide –si bien no a nivel de su capacidad política– con las aproximaciones oficiales a la producción cultural de la diáspora. De un modo paralelo al modesto *boom* internacional de algunos escritores de la isla, los años noventa vieron la irrupción de una nueva política editorial oficial respecto de los escritores exiliados. La realización más acabada de este proyecto se dio en los dossieres de *La Gaceta de Cuba* coordinados por Ambrosio Fornet, en que se recogió una selección amplia y significativa de textos de escritores exiliados –en general no vinculados al exilio histórico o a posiciones políticas públicas contrarias a la revolución– para su circulación entre el público vernáculo. Las antologías se correspondieron también con una serie de ensayos del mismo Fornet, en los que escruta el rango relativo de esa producción extraterritorial (que excede los textos breves reproducidos en *La Gaceta* e incluye, por ejemplo, una amplia novelística), teoriza sobre su relación con la producción cubana de la isla, ofrece una lectura de ese *corpus* en la historia literaria cubana. Pero la gran operación política y cultural detrás de tal emprendimiento crítico y

editorial es la de reafirmar la autoridad de las instituciones culturales cubanas de la isla en la administración de los bienes culturales cubanos, donde sea que hayan sido producidos; la de apropiarse de un fragmento de la literatura cubana que, surgido al margen de la acción del Estado, amenaza con hegemonizar la representación de lo cubano en un mercado internacional; en definitiva, la de no perder el privilegio en la regulación del canon literario nacional. Si bien el texto de Padura no es la realización de una maniobra paralela respecto del imaginario de lo exiliar en Cuba, porque “el exilio” no ha sido nunca una construcción imaginaria dominada unilateralmente por la producción textual del exilio, sino el resultado casi dialéctico de remisiones imaginarias desde la extraterritorialidad y sus reelaboraciones vernáculas, puede leerse en esa vena por la particularidad constructiva que deriva de su propia situación de enunciación: en última instancia el relato del exilio en *La novela de mi vida* es renarración, relato del relato, discurso indirecto.

En los “Agradecimientos” que abren la novela se lee: “a Eliseo Alberto, por regalarme la historia de Eugenio Florit” (11). La historia de Eugenio Florit aparece luego en el relato de Fernando Terry. En sus tiempos de “marielito” recién llegado a Miami, Fernando hace, como una “peregrinación” (230), una visita al poeta. El fragmento recupera, nuevamente, una figura desechada por la historia oficial, imposible de ligar a un colectivo definido en el ámbito de la cultura cubana:

...el viejo Eugenio Florit, autoexiliado en Estados Unidos desde los años cincuenta. Aquel poeta, nacido en España pero que había escogido ser cubano, ya mítico aunque a la vez olvidado en su patria de nacimiento y

excomulgado en su patria de adopción, era una referencia de un pasado tan remoto como los años veinte, en los cuales había dado a conocer su poesía de vanguardia... (229)

El episodio es introducido en la novela como experiencia de Fernando, pero la referencia paratextual indica su fuente efectiva. La descripción de Florit y del espacio cerrado donde reproduce su propia Cuba, el diálogo con el poeta, sus referencias al exilio y a Cuba, son el relato de un relato, la reelaboración de la narración de una experiencia ajena. Vale aclarar que no nos interesa este punto desde una perspectiva biográfica –poco tiene que ver aquí la propia experiencia de Padura como viajero–, sino en tanto índice de una poética de incorporación del exilio como fuente general de la narrativa cubana, más allá de su incorporación temática. Tampoco se trata de una reincidencia en el modelo metafórico de lo exiliar en su coincidencia con los modos de la práctica de la escritura, sino de la insinuación –al menos– de un sustrato conceptual básico que hace de la reflexión sobre lo territorial (que se desprende de la recurrencia del exilio como fenómeno de la historia nacional, pero también de otras circunstancias determinantes: la obsesión con la condición insular del país; la posición relativa de Cuba respecto de América Latina y los grandes centros metropolitanos; la temprana, súbita, perdurable y decisiva inmersión de la isla en el sistema económico mundial) un rasgo que en vez de escindir en dos el *corpus* literario cubano, lo unifica desde el reconocimiento de una misma preocupación. Así como la “gran” literatura del exilio –o al menos parte sustancial de ella– se esforzaba por extraer del pasado los materiales

para la reconstrucción imaginaria del ambiente cubano, perdido y lejano⁵⁴, *La novela de mi vida* quiere, simétricamente, hacerse con la capacidad de narrar esa experiencia y reproducir la noción de pérdida y separación como la estructura afectiva adecuada a la hora de relacionarse de un modo íntimo y personal con la patria. El resultado no debe ser, sin embargo, la artificial reunificación de las dos mitades de la cultura cubana, distintas pero equivalentes, sino la revelación de una unidad que se define, en una suerte de solipsismo, por la persecución empeñosa de esa unidad⁵⁵.

Ahora bien, *La novela de mi vida* desenvuelve una trama de enigma orientada, por un lado, a la identificación de los responsables de una traición, y por otro, a la localización de un manuscrito. Las disquisiciones de los Socarrones sobre los eventos, personajes y textos del siglo XIX recaen en un par de ocasiones sobre el episodio de la aparición del poema épico *Espejo de paciencia*, con la que tienen que ver algunos de los personajes vinculados también a Heredia. Comentan obre la oportuna aparición del texto:

-...Del Monte, Echevarría y los demás inventaron el *Espejo de paciencia*...

-¿Tú sigues pensando que el *Espejo* es un invento de esos cabrones?

-Cada día estoy más convencido. Nada más acuérdate de que para inventar la literatura de un país hace falta tener una tradición, y lo que

⁵⁴ Tal es el programa estético de Guillermo Cabrera Infante que, curiosamente (o no), ya puede verificarse en sus textos anteriores a su experiencia de exilio (sirva *Tres tristes tigres* de ejemplo casi grosero). La observación sugiere, una vez más, el paralelismo entre la distancia espacial y la distancia temporal a la hora de determinar una poética.

⁵⁵ Así como reducíamos toda la literatura argentina al esfuerzo por construir textualmente la nación (véase capítulo II).

mejor suena a tradición es un poema épico. Si ellos inventaron la literatura cubana y escribieron los libros que hacían falta, ¿no te parece demasiado casual que hayan sido ellos mismos los que se encontraran también por casualidad un poema épico que llevaba dos siglos perdido, del que nadie sabía nada, escrito por un hombre al que se lo tragó la tierra? (174)

Espejo de paciencia es presentado en la novela convincentemente como un texto falso, creado *ex professo* para llenar un vacío, suplir una necesidad histórica, dar una forma orgánica a la literatura cubana, como la acción definitiva hacia la construcción artificial de una cultura –una idea que bien puede hallar eco en lecturas a diversos niveles (económico, racial, identitario) de la situación tipo en el ámbito del Caribe. El manuscrito perdido de Heredia, en cambio, se sabe legítimo y al mismo tiempo inoportuno. En su búsqueda, los Socarrones coquetean con la idea de reincidir en el comportamiento de sus antecesores decimonónicos: “Pues si no aparece, puedes inventar la novela. [...] [A]quí se vale inventar los libros que nos hacen falta”. Si Fernando no inventa el texto de Heredia, que hacia el final de la novela sabe perdido, Padura –ya sabemos– sí lo hace. Cabe preguntarse aquí por qué el texto da una vuelta tan retorcida al carácter ficcional de esa sección, por qué fuerza de tal modo el pacto de ficción con su lector. Como ya indicamos, el prefacio aclara su carácter estrictamente creado: “la novela de la vida de Heredia, narrada en primera persona, debe asumirse como obra de ficción” (11); el texto que sigue las peripecias del manuscrito relata, en el capítulo que analizamos arriba, la destrucción efectiva del documento; y el texto mayor, el de la búsqueda actual del manuscrito, sospecha y casi llega a la conclusión acerca de

su desaparición. ¿Por qué, entonces, la novela conspira de esa forma contra su propio impulso de plantear y mantener una condición enigmática? ¿Por qué resuelve abiertamente todas las líneas de tensión que se plantean, al punto mismo de caer en una figura de lo imposible: la reproducción de un manuscrito perdido? Si Echevarría y Del Monte fabrican a conveniencia un texto necesario para la sana conformación de la literatura nacional, y si *La novela de mi vida* denuncia ese gesto, también, curiosamente, lo reproduce: creando un texto (el de Heredia) que completa en varios sentidos el relato intermitente de la historia de la literatura cubana, y creando a su vez un texto (el de Padura) que hereda esas preocupaciones y ese valor relativo.

Creemos que la existencia del texto de Heredia y su materialización sugieren la mecánica de la escritura de una utopía y ponen en ese plano toda la reflexión histórica de Padura, que delinea la estructura que el sistema literario cubano podría adoptar o haber adoptado con la existencia de ese texto, cuya aparición es finalmente referida como la única vía en que Fernando podría vengarse de la historia (281). El nivel diegético se separa ahí del nivel pragmático: en el primero el texto de Heredia desaparece; en el otro, permanece. La incitación a la invención del texto perdido es realizada extradiegéticamente.

Pero hay un tercer manuscrito que complica la situación. Enrique, cuyo exilio coartado se encuentra en el origen de la desventura de Fernando, ha trabajado durante años en su *Tragicomedia cubana (novela teatral)*. Poco después de su muerte (Enrique es arrollado por un camión en el Malecón en un episodio confuso entre accidente y suicidio), Fernando recibe el manuscrito con una escueta nota. El gesto precipita su

decisión de exiliarse, que lleva a cabo al día siguiente. La *Tragicomedia* es archivada con el resto de los papeles que Fernando deja en Cuba (incluyendo sus propios poemas). No la lee hasta su regreso. El texto (que, a diferencia del de Heredia, no está citado en *La novela de mi vida*: solo se copian los párrafos iniciales, 263-4) se insinúa como una alegoría poco críptica de la situación política cubana en los años setenta, producida al calor de esa coyuntura, pero recuperada recién a fines de los noventa, cuando la situación es ya otra. Se trata así de un texto que sólo es leído –de un modo similar a los de Soriano comentados en el capítulo II– contra la evidencia de la historia, sin haber encontrado la oportunidad de incidir en ella. Su ausencia se perfila entonces como una ausencia efectiva, como una existencia coartada. Aunque no lo cite, el texto de Padura repone también ese texto, funcionalmente.

La novela invoca entonces la recuperación de dos materiales fundamentales de la historia, realiza dos reposiciones dudosas en la historia de la literatura cubana: la de dos textos contracanónicos, que no lograron, además, consumarse como textos. *La novela de mi vida* termina convertida así en una especie de reparación ficcional de la historia de la literatura nacional y en el vehículo de una propuesta teórica sobre los modos de configuración del canon nacional y de relectura de la historia cultural nacional –una función imprescindible en la Cuba actual.

8.2 LA MIRADA DE ROSAS: EL EXILIO IRREDIMIBLE

La forma en que *El farmer*⁵⁶ (1996) de Andrés Rivera había impactado en el campo intelectual argentino unos años antes tuvo también que ver con la conjunción entre una voluntad de intervenir sobre los modos de construcción de la historia desde el ejercicio de la narrativa de imaginación y una peculiar situación del mercado editorial del momento: la popularización del consumo de narrativa histórica, de contenido histórico o vinculada con la historia nacional, especialmente con episodios de la etapa de formación de la nación durante el siglo XIX –o sea, con el relato escolar de la historia, formador del imaginario popular de lo nacional–, y más especialmente con aspectos relacionados de alguna forma con cierta noción de intimidad, cotidianeidad, alejamiento de los modos de la gran Historia. *El farmer* responde, por un lado, a estas regulaciones del mercado –o las aprovecha, en todo caso, en función de multiplicar su impacto en la esfera pública–: retoma la figura de Juan Manuel de Rosas, clave en las alternativas de la fundación de la nación, pero a la vez una de las más debatidas de la historiografía y el discurso político argentino, cuya capacidad de generación de sentido ha visto en la historia intelectual nacional un desarrollo inusitado. Rosas ha encarnado –

⁵⁶ A modo de resumen de un texto que, por su marcado carácter lírico no admite su condensación a categorías propias de la estructuración narrativa, cito la reseña de la contratapa, que plantea la situación que se desarrolla en las breves 125 páginas de *El farmer*: “Exiliado en Inglaterra, Juan Manuel de Rosas, el hombre que dominó los destinos públicos y privados de la Argentina por más de veinte años, se ha convertido en un farmer, un modesto granjero en las afueras de Southampton. Está solo, se siente vencido, viejo y olvidado por todos. Pero él no olvida: a lo largo del 27 de diciembre de 1871, acurrucado junto a un brasero y con la sola compañía de una perra en celo, repasa con minucioso rencor los esplendores y miserias que marcaron sus días. Por su salvaje monólogo desfilan las contraccaras de la historia: Lavalle, Urquiza, Sarmiento, Camila O’Gorman, unitarios y federales, pobres y ricos, los secretos inconfesables de los granaderos, de los generales, de la burguesía”.

alternativa o simultáneamente- los intereses del imperialismo británico y la defensa a ultranza de la soberanía nacional, la culminación de la lógica del caudillismo y su refutación, la fuerza creadora del capitalismo argentino y el liderazgo del proletariado; en su recuperación por parte del discurso histórico y político ha sido vinculado a fuerzas tan diversas como la restauración conservadora que pone fin al gobierno de Yrigoyen, la figura de Perón como dictador, según la propuso la Revolución Libertadora, el terrorismo de Estado de los años setenta (véase Halperin Donghi)⁵⁷. Rivera presenta a este prócer proteico, además, en la más vulgar cotidianeidad de su etapa menos heroica: su exilio en Inglaterra, su vida en la derrota y la pobreza, sus hábitos sexuales más primitivos. La perspectiva narrativa crea, finalmente, el efecto de contacto con su universo personal, la intimidad de la confesión. Pero, por otro lado, el texto frustra las expectativas que pudo haber generado como producto: su escritura es de una intensa condensación, cercana a un ideal de prosa lírica; la exposición narrativa es desordenada y en más de un sentido engañosa o vacua; el libro esquiva operaciones de reposición de datos contextuales que pudieran convertirlo en un vehículo de acceso primero al núcleo histórico tratado y evita, por último, un tratamiento del personaje que pudiera generar procesos de empatía. Con esto el texto se ubica en una encrucijada

⁵⁷ La vigencia del carácter encontrado de la valoración histórica de Juan Manuel de Rosas puede ilustrarse también con la prolongación del proceso de repatriación de sus restos, una batalla iniciada en 1954 y hábilmente diferida por Perón mismo (Halperin *El revisionismo* 31), retomada en 1973 por López Rega e interrumpida por el golpe de Estado (33), y que finalmente viera su realización en 1989, apenas iniciado el gobierno de Menem, ciento doce años después de su muerte.

entre su entidad como bien de consumo⁵⁸ y su vocación de bien cultural, que parece resolverse no tanto en función de simbiosis exitosa entre ambas esferas, como en términos de representación del carácter irresoluble e inevitable de su conflicto en tiempos de pleno neoliberalismo. Creo que es este, y no su apelación al pasado en vena analógica, el modo privilegiado en que *El farmer* escoge apuntar hacia su presente.

Sin embargo, la representación del Rosas vencido, exiliado, desplazado de la vida nacional después de Caseros, despojado de los muchos títulos de su vida política (uno de los lugares comunes de referencia al personaje: “Brigadier General”, “Gobernador Propietario de la Provincia de Buenos Aires”, “Restaurador de las Leyes”, “Héroe del Desierto”, etc.) y únicamente reducido a su actividad de subsistencia en nominación extranjera (“farmer”, palabra que, además, las clases altas argentinas suelen emplear como préstamo del inglés), quiere de algún modo reflejar, transitivamente, el ambiente propio de esa Argentina de fines del siglo XIX sobre la Argentina de fines del XX: el texto parece querer transferir de un tiempo al otro la reflexión en torno al estado de absolutización del triunfo sobre las alternativas políticas de dirección de la nación (el rasgo más notable que la Argentina posterior a Pavón comparte con la de Menem).

Como en el caso de Heredia, el de Rosas es un exilio que debe entenderse desde su negatividad, definido por contraste con los casos del exilio que han sido elaborados culturalmente en términos de reivindicación: el de Rosas es un exilio no redimido por el triunfo político, sino parte de la serie de exilios terminales; en tanto su figura se

⁵⁸ Ampliamente consumada: editado en mayo de 1996, iba por octubre del mismo año por su cuarta reimpresión.

identifica con la del déspota, su exilio se explica como un acto de justicia; en tanto se proyecta históricamente como la fuerza que provocara el exilio arquetípico argentino, el suyo adopta la representatividad de una suerte de reflejo del exilio de los ideólogos de la nación liberal, triunfante.

La coyuntura específica en que se lo ubica a Rosas es indicativa de este movimiento: 1871, veinte años después de su alejamiento del país, Sarmiento en la presidencia. El parangón entre Rosas y Sarmiento a lo largo del texto es sostenido, y trabaja hacia la construcción de un contrapunto histórico y textual que se resume así:

¿Qué hizo el señor Sarmiento en el destierro?

Escribió *Facundo* para no morir. [...]

¿Qué hace, hoy, el señor Sarmiento? Levanta escuelas [...]

¿Qué hago yo –escritor, novelista, jefe militar, campesino–, solo y pobre en tierra extranjera, afligido por el desagrado y el desdén de aquellos que favorecí, y de un país al que conduje a la gloria como nadie antes en su historia?

Envejezco. (26)

El fragmento lo presenta a Rosas en su superioridad y en su deficiencia frente a Sarmiento. Si la historia se resuelve en simetría (se invierten los papeles de exiliados y gobernantes), se trata de una simetría deformante, de una reiteración que mejora y empeora el modelo original. Lo más importante, de todos modos, es que las funciones se mantienen en su sitio: gobernante, exiliado. Rosas extraña su pasado no exiliar, cuando “no necesitaba espejos” (12), en su presente de desterrado, en que debe mirarse

en el espejo del pasado: Sarmiento exiliado en Chile; y en el espejo del presente: Sarmiento en el gobierno. La reflexión especular se duplica, pero la dimensión temporal distorsiona esos reflejos y deriva finalmente en la negación: su gobierno fue de gloria frente a la ingenua ilusión actual de construir una nación justa; la escritura de Sarmiento no fue más que un recurso de supervivencia y la suya es la gran agencia de escritura: “no hago más que revelarles el secreto de la novela moderna” (25).

El mayor conflicto que enfrenta Rosas en su soliloquio es el de su presencia como autor: frente al espejo de Sarmiento, exiliado luminoso y triunfante, gestor en el exilio de un proyecto de patria que su reintegración exitosa al país le ha permitido poner en práctica, la diferencia más dolorosa es sin duda la constituida por el *Facundo* y por el modo en que el *Facundo* hace del de Sarmiento un exilio que va a resolverse en función de futuro, mientras el propio solo puede hacerlo en función de pretérito. Rosas se ve en el espejo de Sarmiento en tanto exiliado y político, y en su diferencia en tanto escritor. Pero se ve también en el espejo del texto de Sarmiento, donde él mismo vive: “Yo, de quien la mejor pluma argentina de este siglo, escribió: *Hace el mal sin pasión*” (12), es una de las múltiples citas del *Facundo* con que Rosas se narra a sí mismo. El propio estatuto de escritor de Rosas (“escribo” es uno de los verbos de más profunda recurrencia en el monólogo) se limita a un triste reclamo patrimonial, a la redacción de correspondencia circunstancial solicitando y agradeciendo ayuda económica a título de beneficios ya brindados. La ausencia de su texto se vuelca en el acto de asumirse a sí mismo como texto: “El señor Sarmiento y yo somos los dos mejores novelistas modernos de este tiempo. Él y yo somos dueños de los mismos silencios. De las mismas ambigüedades,

de las mismas certezas. El señor Sarmiento publica. Yo, no" (23). Es ante sus visitas que se muestra como un texto viviente: "se sientan ahí, asombrados de que yo esté vivo, de que yo les hable" (23-4), y el mejor modo que encuentra de definirse es también como texto en tanto realización de la historia: "Yo soy el relato de lo que el pasado tuvo de feliz" (46). Pero el texto ausente debe producirse en función de presente:

Me digo: general, escriba de la verdad y del sueño. [...]

El destierro es verdad; lo otro, sueño.

Sueño, la infancia.

Sueño, la juventud.

Sueño, los años en los que *ellos* gozaron de mi poder. Y lo festejaron. Y lo sostuvieron. [...]

Yo no sueño. (51)

Si el sueño, materia de la escritura, es pasado, y Rosas lo rechaza, su escritura solo admite articulación como presente, como el presente del destierro, como realización de la historia -lo real- frente a posibles articulaciones de la fantasía. Pero, curiosamente, el único modo en que su presente de desterrado logra definirse en relación con la patria es como bisagra desde donde articular la enorme materialidad del pasado con la conformación deseante de un futuro improbable: "Han pasado veinte años desde que me arrojaron a tierra de gringos. A veinte años de ese crimen [...] un paisano clava su cuchillo en el mostrador de una pulpería y grita *Viva Rosas*. [...] Me llamarán y yo no volveré" (37-9)

Desde la perspectiva de Rivera, los anuncios de Rosas sobre su propia voluntad de no intervención en el futuro de la patria son un modo de reforzar su condición de vencido, pero su diagnóstico sobre la suerte del proyecto nacional se proyecta sobre fines del siglo XX en su función de juicio acerca del total de la historia argentina. Por una parte, entonces, la materialización del monólogo de Rosas en su exilio es una forma de producir la contraparte del *Facundo*: el texto de Rosas durante la presidencia de Sarmiento. El momento plurisignificativo de Rosas es fundamentalmente el de su instalación en el poder. Así, su valoración como figura del exilio es otro de los textos ausentes de la literatura argentina, que *El farmer* quiere de algún modo reponer. Pero Rosas se sigue definiendo en este texto como “Yo, que no necesito espejos”, y como una figura fundamentalmente anclada en el presente.

Ahora bien, la operación de escritura del reverso del *Facundo* remite en la historia de la literatura argentina a otro texto dominante: *Respiración artificial*. Entre las diversas empresas intelectuales que se narran en la novela de Ricardo Piglia, se cuenta la de Marcelo Maggi, historiador obsesionado con el rastreo de una figura lateral de la política de mediados del siglo XIX, Enrique Ossorio. Ligado desde sus comienzos al desarrollo de la cultura nacional, Ossorio establece una estrecha relación con Rosas, a quien luego traiciona. Aun sin ser descubierto, decide exiliarse. Sus actividades y asentamientos son numerosos, pero a Maggi le interesa principalmente su etapa de Nueva York, donde se concentra en su actividad como escritor. Así, se pregunta Maggi: “¿Sus escritos no son el reverso de la escritura de Sarmiento?” (30). De entre los varios proyectos de Ossorio se destaca la composición de una utopía en la forma de una

novela epistolar que imagina una Argentina más de cien años posterior. De algún modo, *El farmer* emprende ese mismo proyecto, desde una posición, nuevamente, simétrica. Desde el eje del *Facundo*, Enrique Ossorio quiso escribir un texto de anticipación que identificara su exilio como un modo de la utopía, un texto que se resolviera en función de futuro sin desplegar los métodos para el desmantelamiento de ese presente inhóspito, como hace el de Sarmiento; desde el mismo eje, *El farmer* se proyecta como la expresión de la ineficiencia escrituraria de un exilio derrotado por la capacidad de generación simbólica del *Facundo*, a la que Rosas no puede sino someterse en su propia conversión en texto. Pero el texto de Rivera logra de este modo situarse también respecto del esfuerzo de Piglia por dar forma conclusiva a la literatura argentina. Si *Respiración artificial* significaba el cierre (o la reinauguración) del canon nacional al proyectar su propia textualidad como el reflejo del texto fundante, la reelaboración por parte de *El farmer* implica una nueva lectura de la historia literaria argentina en la que el contenido utópico se resuelve, como en el caso de Padura, rellenando los vacíos simbólicos. También Rivera quiere ofrecer un texto que completa la historia literaria nacional y hace del punto del exilio –como lugar simbólico donde apoyar una reflexión en torno a la producción de la literatura nacional– el elemento vertebral de esta posibilidad. *El farmer* pareciera funcionar hacia el pasado (1845 o 1980) en búsqueda del complemento, de la escritura de lo faltante, de un modo similar al que también pone en práctica *Respiración artificial* en la figura de Maggi, empeñado en el rescate de la biografía de Ossorio, reverso de la historia. Si Ossorio afirma desde Nueva York su transversalidad histórica, la virtual representatividad de su condición de

desplazado territorial, ideológico y moral: “Ahora ya soy todos los nombres de la historia” (69), el Rosas de Rivera usa la misma metáfora para proyectarse en su carácter abyecto y hacer de su derrota (una derrota que coyunturalmente señala hacia el origen del triunfo de un proyecto nacional que ha devenido también en derrota) el fundamento de su contenido histórico: “¿Soy el nombre de la Historia que se mira a ningún espejo, y habla con ningún espejo?” (25)

8.3 *RESPIRACIÓN ARTIFICIAL: NOVELA EJEMPLAR*⁵⁹

...conocer es comparar. Todo adquiere sentido si es posible reconstruir las analogías entre lo que se quiere explicar y otra cosa que ya está juzgada y escrita. [...] Saber es descifrar el secreto de las analogías: la semejanza es la forma misteriosa, invisible, que hace visible el sentido.

Ricardo Piglia

En el fondo [...] se planteó un solo problema: ¿Cómo narrar los hechos reales? ¿Los hechos qué? le digo. Los hechos reales, me dice Renzi. Ah, le digo, había entendido los hechos morales.

Respiración artificial

En 1994 Ricardo Piglia preparó para Espasa Calpe una antología de su narrativa breve, donde reunía textos de sus más de treinta años de carrera literaria. El título del libro es *Cuentos morales*, y ostenta la aclaración “Antología (1961-1990)”. Su enorme interés no reside solo en sus mejores textos (varios de ellos hitos indispensables para la literatura argentina), ni en la posibilidad de derivar del libro una de las más renovadoras poéticas del cuento del sistema literario rioplatense (caracterizado al menos parcialmente por la

⁵⁹ Una primera versión de este fragmento fue presentada en el coloquio organizado por el Department of Hispanic Languages and Literatures de la Universidad de Pittsburgh con motivo de la visita de Diamela Eltit, durante la primavera de 2005. Una versión más cercana a la actual aparecerá con el mismo título en las memorias de ese encuentro: *Provisoria-mente: textos para Diamela Eltit*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007. 101-12.

proliferación de orgánicas y eficientes poéticas del cuento), ni siquiera en su emergencia como historia de la relación entre política y literatura en la Argentina, tema clave de la escritura de Piglia, sino también y especialmente en la particular organización de la compilación. La tarea de antologar es sin duda una de las formas primigenias de la crítica literaria, y la crítica literaria es para Piglia –como ningún artículo sobre su obra se olvida de recordarnos– un género autobiográfico. Se trata de un proyecto que responde a una organicidad particular que trasciende la trayectoria literaria de su autor, el funcionamiento del sistema literario argentino en el período crítico que comprende, o la misma historia argentina. Como lo indica el subtítulo, los dieciséis cuentos que integran el volumen cubren ese espectro de fechas: el más antiguo es de 1961; los más nuevos figuraban en la entonces reciente *La ciudad ausente*. Ahora bien, la nota sobre la edición aclara: “El volumen respeta el *orden* en que los relatos fueron escritos pero invierte la *cronología*”. Recorremos los cuentos desde el más reciente hasta el más remoto, enfrentados como lectores a una situación de encrucijada temporal que impone sobre las operaciones de lectura diversos efectos: el sentido general de reversión cronológica que nos lleva desde el presente de los noventa hacia el pasado de los sesenta, en contraste con la siempre progresiva secuencia de lectura; la concatenación causal que emerge del orden de escritura, que presenta a cada nuevo texto de la antología como pre-texto del que acabamos de leer y que nos sumerge, de ese modo, en una ilusoria lógica de “explicación”; la concatenación causal impuesta por el orden de lectura, que hace de cada nuevo texto de la antología una derivación del que acabamos de leer. El paradigma sugerido por esta peculiar disposición del texto entabla una relación

dialógica con la propuesta temporal e histórica de *Respiración artificial*, centro de su poética de la *novela-ensayo*, donde Marcelo Maggi, profesional de la historia, hace esta misma propuesta de remontar el tiempo: su interés por la vida de Enrique Ossorio excede el emprendimiento de hacer el relato de esa vida, se propone más bien desprender de ella un paradigma teórico. Le cuenta en carta a Renzi:

Por de pronto está claro que no se trata para mí de escribir lo que se llama, en sentido clásico, una Biografía. Intento más bien mostrar el movimiento histórico que se encierra en esa vida tan *excéntrica*. [...] Tengo distintas hipótesis teóricas que son a la vez distintos modos de organizar el material y ordenar la exposición. Es preciso, sobre todo, reproducir la *evolución* que define la existencia de Ossorio, ese sentido tan difícil de captar. Opuesto en *apariencia* al movimiento histórico. [...] Estoy seguro, por lo demás, que el único modo de captar ese orden que define su destino es alterar la cronología: ir desde el delirio final hasta el momento en que Ossorio participa, con el resto de la generación romántica, en la fundación de los principios y de las razones de eso que llamamos la cultura nacional. De ese modo, quizás, por medio de esa inversión, se podrá captar qué es lo que *expresan* las desventuras de ese hombre. Así, esa vida (parecía recomendarme Maggi) debe ser escrita a partir del suicidio... (30-1, énfasis original)

La excentricidad de la vida de Ossorio rebasa las rarezas de su carácter o la particularidad de sus emprendimientos intelectuales, para manifestarse también,

literalmente, en su ubicación física fuera del centro, en el exilio. La intrincada manipulación de los niveles temporales, de los estatutos de futuro, presente y pasado, y de las relaciones entre la escritura de la historia, su objeto y su contexto expone a grandes rasgos una teoría de las agencias políticas (y culturales) que estriba primordialmente en la adecuada aproximación a la(s) historia(s) como objetos de (re)construcción discursiva y, al mismo tiempo, como herramientas para la comprensión de la propia práctica (re)constructiva. En líneas generales la novela presenta el esfuerzo de este historiador por recuperar un documento (cien años anterior) que imagina un futuro (cien años posterior) que coincide con el presente del historiador. En otras palabras, busca reconstruir a futuro (el de toda voluntad intelectual) un pasado en que se construía un futuro que era ya presente, de un modo similar al escenificado en la lectura de la colección de cuentos, documentos auténticos de un pasado ávido de reconstrucción –quizás sea esta una de las notas implicadas por la palabra “moral” en el título de la antología. Así, queremos recurrir a otra antigua categoría propedéutica (“ejemplar”) para describir el funcionamiento de *Respiración artificial* –la novela que ha llegado a convertirse en centro del canon postdictatorial– en el sistema literario latinoamericano y señalar las maneras en que –más que anticipar– regula el enfrentamiento con la historia que se despliega en textos como *El farmer* o *La novela de mi vida*.

Si hubiera que reducir toda *Respiración artificial* a un único acto de habla, sería una interrogación. Muchas novelas –si no todas– lo son, y *Respiración artificial* lo es, por supuesto, en diferentes niveles, sobre diferentes asuntos y con diferentes fines, pero

detentando siempre la hibridez entre lo apelativo y lo referencial propia de cualquier pregunta, rasgo que deriva en dos corolarios: por un lado, la voluntad de reticencia de un contenido asertivo; por otro, la interpelación directa al lector –y no únicamente al lector inmediato de 1980, sino particularmente al lector posterior, que echa sobre la novela, ya convertida en documento de la historia, una mirada que remeda en más de un sentido la que el texto mismo echa sobre el pasado. En más de una ocasión *Respiración artificial* se vuelve, además, preguntas directas, efectivas, cuyas respuestas apuntan al mismo tiempo a la inmanencia textual (en tanto demarcan –de ser posible – su contenido narrativo) y a la práctica cultural escenificada por la producción de un relato de este tipo –o en definitiva, de cualquier relato –en la coyuntura específica en que fue escrito y publicado (en tanto se trata de preguntas que articulan ideológicamente la propia enunciación). Vamos a concentrarnos en las dos célebres preguntas formuladas en la novela, citadas a menudo en la crítica casi como una suerte de cifra de texto tan esquivo, para atender a través de ellas no estrictamente al texto, sino a la propuesta ética implicada por su escritura.

La primera de estas preguntas es la oración inicial del texto: “¿Hay una historia?” (13). Pese a su pretendida y forzada simplicidad, se trata de una pregunta profundamente ambigua, de una clara retoricidad e incluso cierta impertinencia. Las notas de Santiago Colás sobre este inicio son sin duda conducentes –y mi propia lectura deriva en última instancia de su análisis- pero, así y todo, no quiero dejar de notar la celeridad con que liquida el asunto de la ambigüedad, la carga más notable del sintagma, en un breve paréntesis: “with its multiple ambiguities (story/history, a/one)”

(129). Indudablemente es el desglose analítico que posibilita la traducción, que implica como es sabido una pérdida parcial de sentido, o al menos cierto desvío de la semiosis disparada por la frase en la lengua original. Así, atendiendo a las mismas oposiciones sugeridas en el paréntesis de Colás (y que, por cierto, no son las únicas) me gustaría desarrollar más el punto describiendo el alcance de las vaguedades de la pregunta. Desde la advertencia de la conflictiva bisemia del término “historia” en español, podemos abordarla, en primer lugar, como la pregunta por el *relato*, gesto que sin duda resulta llamativo como apertura de *esta* novela: no porque cuestione la posibilidad del relato, la operatividad de lo narrativo, poniendo en duda el fundamento mismo de la escritura que está comenzando –topos ya casi *demodé* en los años setenta–, sino por lo contrario: porque se trata precisamente de un texto que, si bien por caminos tortuosos, reafirma la capacidad y la eficiencia de lo narrativo. En cualquier caso, el interrogante imprime un efecto desestabilizador del pacto de lectura, y la propia respuesta inmediata (“Si hay una historia empieza hace tres años”) persiste en una incertidumbre engañosa. En la identificación certera de esta fecha señalada por esta respuesta como abril de 1976 encuentra Colás la base material de la frecuentada lectura alegórica del texto, que hace de la “historia” aludida la historia del Proceso de Reorganización Nacional y de todo el texto un relato en clave de esos años. Si ciertas determinaciones formales en el texto tienen su raíz en la situación contextual de la dictadura, cuyo “programa” cultural estribaba precisamente en el desmantelamiento de las instancias y los procesos normales de enunciación de la historia para dar lugar al propio monopolio sobre su relato, en definitiva la novela opta por pluralizar los modos y los contenidos narrativos

y apela así a un mecanismo que ulteriormente refleja (e inspira) confianza en la persistencia del relato y los relatos como reductos de un saber sobre el presente.

Pero “¿Hay una historia?” es también la pregunta por el *evento*, con lo que reduplica lo ambiguo, al apuntar simultáneamente al referente factual del propio relato (la historia de la relación del narrador Emilio Renzi con su tío Marcelo Maggi) y al referente factual de la historia nacional, de la Historia argentina con mayúscula. Un cuestionamiento del estatuto de lo real (significativamente asociado a “lo moral” en el diálogo sobre Joyce que sostienen Renzi y Tardewski, citado en mi segundo epígrafe) tampoco resulta especialmente llamativo en un texto del *postboom* – por echar mano de una calificación reductiva, aunque clara –, pero sí en esta novela, construida parcialmente sobre el fondo de un texto que lleva como título *La prolijidad de lo real* (la novela que ha escrito Renzi y que es el origen de su reencuentro con su tío, el disparador de la carta con la que “empieza hace tres años” la historia, de haberla). Recordemos las dos frases del texto – también de prominente presencia en los estudios críticos – que pueden dar la clave sobre la posición de Piglia respecto de la “ausencia”, del “silencio”, productos privilegiados de la acción de la dictadura (Colás 124): la primera, “En literatura [...] lo más importante nunca debe ser nombrado” (144); la segunda, “Sobre aquello de lo que no se puede hablar, lo mejor es callar” (214). Creo que de hilvanar estas dos frases en una suerte de silogismo podemos deducir el carácter paradójico del vacío como presencia dominante en *Respiración artificial*, de la recurrente “presencia” de lo ausente, y viceversa, que tantas modulaciones puede adquirir en su contexto histórico inmediato. El protagonismo indiscutible de la novela lo tiene la idea

de “ausencia”. Todo en el texto puede entenderse desde su ausencia: Marcelo Maggi (quien nunca acudirá a su cita con Renzi en Concordia, quien asumirá en la lectura canónica del texto la identidad simbólica del desaparecido), sus textos, la historia nacional, los múltiples exiliados (los del rosismo, los de la dictadura, Tardewski, el conde Tokray), el baúl de textos de Ossorio, el sentido de la experiencia (como sugiere el epígrafe general, de T. S. Eliot: “We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience”). Así, sobre el fondo de la ausencia de la historia y de la ausencia de su relato impone Piglia la presencia de su texto como propuesta de reversión casi irónica: el desmantelamiento narrativo del lugar común de la imposibilidad de narrar –quizás el único modo de contrarrestar el monopolio estatal de la agencia narrativa.

Finalmente, “¿Hay una historia?” es la pregunta por la unicidad, en el doble sentido derivado de la ambigüedad que acabamos de desglosar: la unicidad del evento y la unicidad de su relato. Entendida como “¿Hay una sola historia?”, la frase revela desde el comienzo el modelo analógico de la historia que opera a lo largo de toda la novela, y que diera pie a la decodificación alegórica que mencioné anteriormente. No me parece cuestionable este camino interpretativo (autorizado incluso por una declaración como la de mi primer epígrafe, a la que volveré luego) que encuentra en *Respiración artificial* una referencialidad inmediata solapada en la recurrencia a ciertos asuntos del siglo XIX argentino fácilmente homologables al presente de escritura (por otro lado, recurso habitual del relato histórico, y por ende muy esperable en un texto que, si no es histórico, hace de la historia su fundamento conceptual); y es cierto que la

historia se convierte en la salida privilegiada del atolladero del silencio. Pero sí me parece cuestionable que este esfuerzo de desclasificación pase por alto la propuesta radical articulada en este razonamiento analógico: la que hace de todas las historias una historia y de la historia argentina una única anécdota cíclicamente repetida. Curiosamente este comportamiento de lectura aparece representado en el texto mismo, en la figura que Piglia reconoce como la más abiertamente referencial de la situación política contextual contemporánea: Arocena, el agente de los servicios obsesionado con el desciframiento de códigos de inscripción de mensajes ocultos en las cartas que intercepta, y fervoroso adherente –quizás con razón, dado el pragmatismo de su empresa– de la unicidad de sentido del texto. Arocena somete las cartas a una instancia tras otra de desciframiento para llegar al contenido válido, mínimo: “Raquel llega a Ezeiza el 10, vuelo 22.03” (101), por ejemplo, de cuya potencialidad semántica siempre sigue dudando. Se plantean así dos líneas de encadenamiento: la de analogías históricas que imprimen cierta suspensión sobre lo temporal (vivimos siempre el mismo evento) y la de transitividades simbólicas (cada sentido puede ser decodificado en uno nuevo) que de algún modo responden afirmativamente a la pregunta por la unicidad y vuelven el gesto interrogativo aun más retórico. Creo entonces que la respuesta que la propia novela da a la pregunta de apertura apunta a desestabilizar el presupuesto que respaldaba su formulación: la pregunta ya no tiene cabida después de la novela, que culmina con el comienzo de la lectura de la historia: Emilio Renzi recibe por fin los papeles de su tío con la siguiente advertencia del polaco Tardewski: “Encontraré ahí, estoy seguro, la clave de su ausencia” (212); y lee entonces la nota de suicidio de

Enrique Ossorio, la que daba comienzo a su texto siguiendo el plan originario de abordar al personaje desde su momento final. La presencia de los textos subsana una serie de ausencias: la de Maggi (“Si no ha venido es porque, en el fondo, ya no era necesario”), la de Ossorio, la de la experiencia, la de su sentido: el texto, sucesivamente multiplicado (el relato de Tardewski ha servido para introducir el texto de Maggi, que contiene la nota de Ossorio que remite a una carta a Alberdi) se mantiene como el asentamiento del sentido. La pregunta inicial es reformulada hacia el cierre de la novela en la sentencia de Tardewski: “Allí está el secreto, si es que hay un secreto”.

La segunda célebre pregunta de *Respiración artificial* aparece en una de las cartas que Arocena quiere destripar, y que sea quizás una de las cartas del futuro que forman parte de la novela utópica de Ossorio. Formulada desde Caracas (una ciudad que cobra en el imaginario porteño, como otras urbes latinoamericanas, cierta idea de estatismo, inacción, suspensión; en palabras del texto: “Aquí pocas novedades, mucho calor; pensar que en esta ciudad Miguel Cané escribió *Juvenilia*. Razón de más para irse [...] Pero, ¿adónde? México es la misma vaina” 77; prevalece en todo caso que la carta no es solo “excéntrica” desde la perspectiva temporal, sino también espacial: es la carta de un exiliado), la pregunta se impone como el modo de articulación de la agencia exiliar: “¿Quién de nosotros escribirá el *Facundo*?” La frase es centro de nuevas ramificaciones de la especulación sobre la historia e impone una vez más la matriz analógica. En primer lugar, identifica a un colectivo restringido y aprehendido desde el parangón histórico: la pregunta está precedida por la frase “A veces [...] pienso que somos la generación del 37. Perdidos en la diáspora”. En segundo lugar, propugna una agencia

en términos prospectivos, pero apelando a un proyecto pre-escrito, o sea, prescripto. La homologación histórica parecería estar clausurando posibilidades creativas: la historia está tan fijada, es a tal punto “una sola historia” que las fuerzas en juego están claramente definidas y hasta es evidente el texto que debe producirse a partir de su modelo. La novela pareciera delinear cierto “deber ser” cuya filiación cuesta decidir si hegeliana: “todo en la historia aparece dos veces”, o marxista: “una vez como tragedia, otra como farsa”. Cabe preguntarse por qué haría falta un nuevo *Facundo*, por qué no resulta operativo un reciclaje de ese mismo texto en esta nueva circunstancia, por qué propugnar esta especie de práctica “a la Pierre Menard” sobre el texto sarmientino, en una operación que la lógica de Piglia define como sarmientina: mi primer epígrafe, la propuesta de lo analógico como “epistemología”, proviene del ensayo “Notas sobre el *Facundo*”, y se refieren al modo de escritura de Sarmiento.

Quizás sopesar las diferencias entre *lo utópico* según el modelo de Sarmiento y según esta novela de Piglia (la idea volverá en *La ciudad ausente*) pueda servir para entender de algún modo esta “necesidad”. Simplificando un poco, la diferencia radical entre estas formulaciones utópicas es de vector: si Sarmiento la piensa fundamentalmente en términos espaciales (el “determinismo” geográfico, “el mal que aqueja a la República Argentina es la extensión”, la necesidad de poblar el desierto, la dicotomía ciudad / campaña), Piglia da espacio en su texto a una utopía (y articula también una contra utopía) en términos temporales, y no solo como refuncionalización histórica. En la misma carta a la que me vengo refiriendo pone:

El que pasó por acá fue Raúl. Quiere que los argentinos 'del exterior' (como él dice) pongamos plata y nos compremos entre todos una isla en el Pacífico (de preferencia la isla Juan Fernández). Plantaríamos trigo, criaríamos vacas, pero sin olvidar la protección de las artesanías del interior. Nos independizaríamos de la corona española, pero sin afrancesarnos. Nacionalizaremos las rentas de la Aduana y rechazaremos la enfiteusis de Rivadavia para cortar las raíces del latifundio. Mariano Moreno permanecerá en el país, al frente de la Junta Grande, sin viajar a Europa, cosa que no se nos muera en altamar, etc. Sería, según él, la primera utopía nacionalista. (77)

Se trata, como vemos, de la reescenificación de la historia institucional argentina a partir de la crítica histórica que localiza los núcleos problemáticos a corregir, y así, en definitiva, de una suerte de reescritura vivencial. Ahora bien, esta repetición correctiva se opone a la que califico de contra utopía, escenificada en el propio relato: la repetición sin diferencia, de desenlace anticipable. Enrique Ossorio (en 1850) también entiende temporalmente lo utópico:

¿Qué es la utopía? ¿El lugar perfecto? No se trata de eso. Antes que nada, para mí, el exilio es la utopía. No hay tal lugar. El destierro, el éxodo, un espacio suspendido en el tiempo, entre dos tiempos. Tenemos los recuerdos que nos han quedado del país y después imaginamos cómo será (cómo va a ser) el país cuando volvamos a él. Ese tiempo muerto, entre el

pasado y el futuro, es la utopía para mí. Entonces: el exilio es la utopía.

(78)

Su definición de lo utópico como una especie de tiempo ficcional (que en rigor coincide con su presente) dialoga productivamente con la propuesta, más de un siglo posterior, de la carta de Caracas, y con su propio proyecto artístico: la escritura de una novela epistolar de anticipación, compuesta por cartas recibidas desde un futuro arbitrario, que viene a coincidir con el presente del nuevo exilio. Puede acordarse que el juego temporal es intrincado y confuso y tiende a crear un clima de suspensión y de entrecruzamiento referencial: lo que se dice del futuro, del presente y de la historia, se aplica indistintamente a la historia, el presente y el futuro.

En función de estas dos preguntas cabe, creo, la evaluación del papel de *Respiración artificial* como reescritura de *Facundo*, cuya clave encuentro en la exacerbación de su diferencia: si Piglia reescribe *Facundo* en su novela, lo hace por la vía de la contraposición, que mantiene siempre su relación de validación con el texto de Sarmiento. Se entra así de lleno en el asunto de la historia literaria, central en la operación cultural de *Respiración artificial* en tanto hace del canon literario argentino (particularmente en torno a la polaridad Jorge Luis Borges / Roberto Arlt) blanco de una reorganización que, forzando al extremo el argumento, podría ser entendida a partir de nuevas analogías (o sea, procediendo nuevamente como Arocena) no solo como una reestructuración comprehensiva del campo cultural argentino, sino también como el reposicionamiento de todas las fuerzas sociales. Sin forzar al extremo el argumento, hay que reconocer al menos que supone en el fondo una propuesta más

amplia. *Respiración artificial* creó desde el vamos su propio lugar en la historia de la literatura argentina (el de punto culminante) mediante el expreso reordenamiento de la tradición literaria argentina en su totalidad: desde continuar algo inadvertidamente el impulso borgiano de deslizar el centro canónico nacional del *Martín Fierro* a *Facundo*, hasta invertir radicalmente la valoración de Arlt. Como *Facundo* se definía en términos de prolepsis, y a fin de cuentas construía su lugar en la literatura argentina mediante la construcción de la literatura argentina misma, *Respiración artificial* opera retrospectivamente. Como *Facundo* exhibía la marca de la extraterritorialidad y por ese camino completaba el trazado del mapa de la nación, *Respiración artificial* hace de su condición de enunciación, de su calidad de texto no exiliar, el otro elemento validatorio que le asegura su lugar de privilegio en las lecturas subsecuentes –de un modo similar al que pone en juego la promoción de los escritores cubanos de la isla. El éxito ulterior del nuevo *Facundo* radica en ser escrito no desde el exilio, sino desde Buenos Aires; no en ser publicado por entregas en un diario de Santiago, sino en anticipar algunos capítulos en *Punto de vista*.

Veo entonces la *ejemplaridad* de la novela como múltiple –y no solo doble, como podía entreverse en el uso cervantino de esta nominación de subgénero, que evidenciaba el dominio de la coyuntura post tridentina y el imperativo aristotélico que regía el arte barroco–: además de ilustrar determinada moral social, por supuesto que desde una impugnable posición de enjuiciamiento, y de imponer su valor de modelo textual mediante la autogestión, la escritura de *Respiración artificial* se enmarca en una especie de leyenda de literatura de resistencia que le confiere un valor privilegiado

como agenciamiento político (casi como si se volviera sobre la cuestionable calificación de *escritor comprometido*). Creo que reflexionar hoy sobre una “ética de la práctica literaria” es una forma de volver parcialmente –quizás desde una óptica un poco menos apasionada, más distanciada, aunque igualmente urgente- sobre el asunto del “compromiso” de los escritores, que nunca fuera satisfactoriamente zanjado, y que adquiere hoy, en el marco de la “democratización” de las prácticas culturales promovida tangencialmente por el descentramiento del canon y la reevaluación de las relaciones entre alta cultura y culturas populares, una dimensión desacralizante. Volviendo sobre mi planteo primero, *Respiración artificial* es una interrogación de corte ético: ¿hay un modo de organizar cognitivamente la historia (los sucesos del pasado y sus relatos) para explicar el presente –o más bien, sucesivos presentes? En tal caso, ¿cómo podemos deslindar al sujeto en condiciones de asumir esa empresa? Por supuesto que la novela misma se asume como la primera respuesta.

Ahora bien, la consigna de *Respiración artificial* de reformular la literatura nacional mediante la reescritura de *Facundo* y la escritura de su reverso no fue, como sería de esperarse, solo asumida por el propio texto, que supo proyectarse como el nuevo *Facundo*, alojar la composición de la imagen especular de Sarmiento en los textos de Enrique Ossorio, e incorporar el conflicto entre política y espacio en una suerte de universalización de lo exiliar como estructura afectiva que subyace a la producción literaria y política nacional. También operó culturalmente como un programa para la resignificación de las relaciones entre historia y exilio, espacio y política, cultura y procesos sociales, al identificar el modo en que la nueva producción de sentido podía

ubicarse en relación con la tradición mayor de la cultura latinoamericana, las nuevas afirmaciones políticas en o contra los artefactos institucionales ya instalados, el nuevo tiempo en el esquema providencialista de una historia que no lograba desligarse de los cánones de un providencialismo de diverso signo. A partir de ese paradigma, creemos, funcionan las propuestas más recientes, aún operativas, de elaboración conceptual de una imagen definitiva del exilio latinoamericano y su capacidad de generación en el imaginario cultural y político, cuya incidencia sea probablemente decisiva en la resolución de asuntos pendientes en las relaciones entre ideología y territorio en la región.

BIBLIOGRAFÍA

AHMAD, Aijaz. "Jameson's Rhetoric of Otherness and the 'National Allegory'". *Social Text* 15 (Fall 1986): 65-88.

ALBERTO, Eliseo. *Informe contra mí mismo*. México: Alfaguara, 1997.

----- . *Caracol Beach*. Madrid: Alfaguara, 1998.

----- . *La fábula de José*. México: Alfaguara, 2000.

----- . "Epílogo". *Encuentro de la cultura cubana* 25 (2002): 157-72.

ALEGRÍA, Fernando & Jorge RUFFINELLI, eds. *Paradise Lost or Gained? The Literature of Hispanic Exile*. Houston: Arte Publico, 1990.

ALONSO, Carlos. *The Spanish American Regional Novel: Modernity and Autochtony*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

ÁLVAREZ BORLAND, Isabel. *Cuban American Literature of Exile. From Person to Persona*.
Charlottesville: UP of Virginia, 1998.

APTER, Emily. "Comparative Exile. Competing Margins in the History of Comparative
Literature". *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Charles
Bernheimer, ed. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1995. 86-96.

AUGÉ, Marc. *Non-Places. Introduction to an anthropology of supermodernity*. [1992] Trans.
John Howe. London: Verso, 1995.

AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. [1999]
Santiago: Cuarto Propio, 2000.

BACHMANN, Susana. *Topografías del doble lugar: el exilio literario visto por nueve autoras del
Cono Sur*. Zaragoza: Pórtico, 2002.

BALDERSTON, Daniel, et al. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*.
Buenos Aires: Alianza, 1987.

BAYER, Osvaldo. "Una historia verdadera". *Página/12* 11 feb 2007, *Radar*.

BARLETTA, Leónidas. *Florida y Boedo; una versión distinta*. Buenos Aires: Metrópolis, 1967.

BOBES, Velia Cecilia & Rafael ROJAS, coords. *La transición invisible. Sociedad y cambio político en Cuba*. México: Océano, 2004.

BOCCANERA, Jorge. *Tierra que anda: los escritores en el exilio*. Rosario: Ameghino, 1999.

BORINSKY, Alicia. "Rayuela: Avenidas de recepción". CORTÁZAR. *Rayuela*. 651-9.

BUCKWALTER-ARIAS, James. "Poetic Prose and Useless Fictions: Political Ideology and Literary Form in Eliseo Alberto's *Informe contra mí mismo*". *Cuban Studies* 35 (2004): 24-44.

CADÍCAMO, Enrique. "Anclao en París" <<http://www.elportaldeltango.com/indice/anclao.htm>>

CARPENTIER, Alejo. *Écue-Yamba-Ó*. [1933] Madrid: Alianza, 2002.

----- . *La música en Cuba*. México: FCE, 1946.

----- . *El reino de este mundo*. [1949] Santiago: Andrés Bello, 1993.

----- . *El siglo de las luces*. [1962] Barcelona: Bruguera, 1980.

-----. *Los convidados de plata*. Montevideo: Sandino, 1972.

-----. *La consagración de la primavera*. [1978] México: Siglo XXI, 1991.

-----. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México: Siglo XXI, 1981.

-----. "El año 59". *Casa de las Américas* IV, 26 (1964): 45-9.

-----. "La actualidad cultural en Cuba". *Sur* 293 (1965): 61-7.

-----. "Los convidados de plata". *Primera plana* VI, 261 (Buenos Aires, 1967): 48-9.

-----. "Problemática de la actual novela latinoamericana". *Tientos y diferencias*. Montevideo: Arca, 1967.

CASTRO, Fidel. *Palabras a los intelectuales*. [1961] <<http://www.min.cult.cu/historia/palabrasalosintelectuales.html>>

COLÁS, Santiago. *Postmodernity in Latin América. The Argentine Paradigm*. Durham: Duke UP, 1994.

COLLAZOS, Óscar, Julio CORTÁZAR & Mario VARGAS LLOSA. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura; polémica*. México, Siglo XXI, 1970.

COLLMAN, Lilliam Oliva. *Jesús Díaz. El ejercicio de los límites de la expresión revolucionaria en Cuba*. New York: Peter Lang, 1999.

CONCHA, Jaime. "Critizando Rayuela". [1975] CORTÁZAR. *Rayuela*. 735-50.

CORNEJO POLAR, Antonio. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana* LXII, 176-7 (jul-dic 1996): 837-44.

CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. [1963]. Edición crítica. Julio ORTEGA & Saúl YURKIEVICH, coords. Buenos Aires: Archivos; FCE, 1994.

----- . *62 Modelo para armar*. [1968] Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.

----- . *Libro de Manuel*. [1973]. Buenos Aires: Punto de Lectura, 2004.

----- . *Alguien que anda por ahí y otros relatos*. Madrid: Alfaguara, 1977.

----- . *Argentina: años de alambradas culturales*. Ed. Saúl YURKIEVICH. Buenos Aires: Muchnik, 1984.

COWLEY, Malcolm. *Exile's Return: A Literary Odyssey of the 1920s*. Harmondsworth: Penguin Books, 1982.

DÍAZ, Jesús. *Las palabras perdidas*. [1992] Barcelona: Anagrama, 1996.

----- . *La piel y la máscara*. Barcelona: Anagrama, 1996.

----- . "Dieciséis notas sobre el desequilibrio cubano". René VÁZQUEZ DÍAZ, comp. *Bipolaridad de la cultura cubana*. Estocolmo: Centro Internacional Olof Palme, 1994. 76-85.

----- . "Introducción". *Encuentro de la cultura cubana* 24 (Madrid, 2002): 5-6.

----- , dir. *Lejanía*. Cuba: ICAIC, 1985.

DIEGO, José Luis de. *¿Quién de nosotros escribirá el Facundo? Intelectuales y escritores en Argentina (1970-1986)*. La Plata: Al margen, 2001.

----- . "Relatos atravesados por los exilios". *La narración gana la partida*. Elsa DRUCAROFF, ed. *Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, 2000. 11: 431-58.

“Diez años sin Soriano”. *Página/12* 28 ene 2007, *Radar* 10, 545.

Entrevistas Alejo Carpentier. Compilación, selección, prólogo y notas de Virgilio LÓPEZ LEMUS. La Habana: Letras Cubanas, 1985.

FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro, Florencia GARRAMUÑO & Saúl SOSNOWSKI, eds. *Sujetos en tránsito. (In)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. “Alejo: siempre el domingo”. *Imán* I (La Habana, 1984): 5-16.

FORNET, Ambrosio. “Soñar en cubano, escribir en inglés: una reflexión sobre la tríada lengua-nación-literatura”. *Temas* 10, abr.-jun. 1997: 4-10.

— — — — —. *Memorias recobradas. Introducción al discurso literario de la diáspora*. Selección, prólogo y notas de Ambrosio Fornet. Santa Clara: Capiro, 2000.

— — — — —. “The Cuban Literary Diaspora and Its Contexts: A Glossary”. *boundary 2* 29:3, 2002: 91-103.

— — — — —. “La diáspora latinounidense: globalización e identidad”. *Casa de las Américas* 226, ene.-mar. 2002: 48-55.

FOWLER, Víctor. "Miradas a la identidad en la literatura de la diáspora". *Temas* 6, abr.-jun. 1996: 122-32.

----- . "A Traveler's Album: Variations on *Cubanidad*". *boundary* 2 29:3, 2002: 105-19.

FRANCO, Jean. "París, ciudad fabulosa". Juan LOVELUCK, ed. *Novelistas hispanoamericanos de hoy*. Madrid: Taurus, 1976. 271-90.

----- . "South of your border". Sohnya SAYRES, Anders STEPHANSON, Stanley ARONOWITZ & Fredric JAMESON, eds. *The 60s Without Apology*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984. 324-6.

GARCÍA-GALEANO, Javier. "La añoranza oculta". Reseña de *Informe contra mí mismo* de Eliseo Alberto. *Nexos* 20, 236 (agosto 1997): 59-60.

"Génesis y escritura de *Cuarteles de invierno*". Apéndice a SORIANO, *Cuarteles de invierno*. 181-9.

"Génesis y escritura de *No habrá más penas ni olvido*". Apéndice a SORIANO, *No habrá más penas ni olvido*. 133-50.

GOLOBOFF, Gerardo Mario. *Julio Cortázar: la biografía*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.

GUERRERO, Gustavo. "Jesús Díaz: ilusión y desilusión". *Encuentro de la cultura cubana* 25 (Madrid, 2002): 10-8.

HALPERÍN DONGHI, Tulio. *El revisionismo histórico argentino como visión decadentista de la historia nacional*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

----- . "El presente transforma el pasado: el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina". BALDERSTON, Daniel. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza, 1987.

HARSS, Luis. *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.

HERNÁNDEZ, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Eudeba, 1960.

HEKER, Liliana. *Las hermanas de Shakespeare*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.

JAMESON, Fredric. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell UP, 1981.

----- . *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke UP, 1991.

-----. "Third-World Literature in the Era of Multinacional Capitalism". *Social Text* 15 (Autumn, 1986): 65-88.

-----. "A Brief Response". *Social Text* 17 (Autumn 1987): 26-7.

-----. "The Politics of Utopia". *New Left Review* 25 (Jan.-Feb. 2004): 35-54.

KAMINSKY, Amy K. *After Exile. Writing the Latin American Diaspora*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.

KAPLAN, Caren. *Questions of Travel; Postmodern Discourses of Displacement*. Durham: Duke UP, 1996.

KERR, Lucille. "Leaps accross the Board". *Diacritics* 4/4 (Winter 1974): 29-34.

KOHAN, Martín. "La emigración en ciernes". MOLLOY & SISKIND 129-40.

LARRA, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Ánfora, 1973.

LEANTE, César. "Confesiones sencillas de un escritor barroco" [Entrevista]. Alejo CARPENTIER. *El acoso. El derecho de asilo*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1985. 5-18.

LENCI, Carlos César. "Araca París". <<http://www.elportaldeltango.com/indice/aracapar.htm>>

LEVIN, Harry. "Literature and Exile". *Refractions: Essays in Comparative Literature*. New York: Oxford UP, 1966.

LICHTBLAU, Myron I., ed. *La emigración y el exilio en la literatura hispánica del siglo veinte*. Miami: Universal, 1988.

LINK, Daniel. *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía, 2006.

----- . "El regreso de Berthe Trépat". *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma, 2003. 251-61.

Literary exile in the twentieth-century : an analysis and biographical dictionary. Martin TUCKER, ed. New York: Greenwood Press, 1991.

MÁRQUEZ RODRÍGUEZ, Alexis. "El concepto de 'revolución' en la novela *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier". *Imán I* (La Habana, 1984): 17-37.

MARTÍ, José. "José María Heredia visto por José Martí".
<http://www.cubaliteraria.com/autor/jose_maria_heredia/sobre_heredia_marti.htm>

MASSOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Corregidor, 1998.

MAYER, Marcos. Reseña de *Cuarteles de invierno* de Osvaldo SORIANO. *Punto de vista* V, 16
(nov. 1982): 30-1.

MENTON, Seymour. *Prose Fiction of the Cuban Revolution*. Austin: U of Texas P, 1975.

----- . Reseña de *La consagración de la primavera* de Alejo CARPENTIER. *Revista Iberoamericana* XLVI/110-1 (1980): 342-5.

MERCADO, Tununa. "Escritura y exilio". *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*.
María Celia Vázquez & Sergio Pastormerlo, comps. Buenos Aires: Eudeba, 2001.
121-6.

MOLLOY, Silvia & Mariano SISKIND, eds. *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma, 2006.

MONTALDO, Graciela. "Contextos de producción". CORTÁZAR. *Rayuela*. 583-596.

-----."Destinos y recepción". CORTÁZAR. *Rayuela*. 597-612.

-----, comp. *Yrigoyen: entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Paradiso, 2006.

NEWMAN, Robert D. *Transgressions of Reading: Narrative Engagement as Exile and Return*.
Durham: Duke UP, 1993.

ORTEGA, Julio. "Concurrencias de Jesús Díaz". *Encuentro de la cultura cubana* 25 (Madrid,
2002): 24-7.

PADILLA, Heberto. "Más allá de nuestros antagonismos". René VÁZQUEZ DÍAZ, comp.
Bipolaridad de la cultura cubana. Estocolmo: Centro Internacional Olof Palme, 1994.
40-53.

PADURA, Leonardo. *La novela de mi vida*. Barcelona: Tusquets, 2002.

-----."José María Heredia: la patria y la vida". La Habana: Unión, 2003.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo. *The Cuban condition: translation and identity in modern Cuban
literature*. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

-----."Life on the hyphen: the Cuban American Way". Austin: U of Texas P, 1994.

----- . "Trascender el exilio: la literatura cubano-americana, hoy". *La Gaceta de Cuba*, set.-oct. 1993: 19-21.

----- . "Vivir en la cerca: la generación del 1,5". *La Gaceta de Cuba*, 34/5, set.-oct. 1996: 21-24.

PÉREZ-STABLE, Marifeli. "Democracia y soberanía: la nueva Cuba a la luz de su pasado".

Velia Cecilia BOBES & Rafael ROJAS, coords. *La transición invisible. Sociedad y cambio político en Cuba*. México: Océano, 2004. 139-55.

PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. [1980] Buenos Aires: Seix Barral, 1994.

----- . *Cuentos morales. Antología (1961-1990)*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1994.

----- . "El socialismo de los consumidores". [1974] GOLOBOFF 309-12.

----- . "Notas sobre *Facundo*". *Punto de vista* 3, 8 (Buenos Aires: marzo-junio 1980): 15-8.

"Presentación". *Encuentro de la cultura cubana* 1 (Madrid, 1996): 3.

RAMA, Ángel. *Diez problemas para el novelista latinoamericano*. Caracas: Síntesis Dos mil, 1972.

-----, ed. "Literature and Exile" [dossier] *Review* 30 (Sep.-Dec. 1981): 10-23.

REATI, Fernando. *Nombrar lo innombrable: violencia política y novela argentina, 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa, 1992.

RICHARD, Nelly. "The Latin American Problematic of Theoretical-Cultural Transference: Postmodern Appropriations and Counterappropriations". *South Atlantic Quarterly* 92:3 (Summer, 1993): 453-9.

RIVERO, Raúl. "Irse es un desastre". *Encuentro* 11 (Madrid, 1998-9): 146-7.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

ROJAS, Rafael. "La relectura de la nación". *Encuentro* 1 (1996): 42-51.

-----, "Díaspóra y literatura. Indicios de una ciudadanía postnacional". *Encuentro* 12/13 (1999): 136-46.

----- . "La neblina del ayer". Reseña de *Informe contra mí mismo* de Eliseo Alberto.
Encuentro 4/5 (1997): 225-9.

ROMERO, Manuel. "La canción de Buenos Aires". <<http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/letras/letra.asp?idletra=413>>

ROSEN, Philip. *Change mummified: cinema, historicity, theory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2001.

SACCOMANNO, Guillermo. "Una respuesta rústica". *Página/12* 11 feb 2007, *Radar*.

SAID, Edward W. "Reflections on Exile". *Reflections on Exile and Other Essays*.
Cambridge: Harvard UP, 2000. 173-86.

SAÍTTA, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2000.

SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva
Visión, 1988.

----- . *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires:
Siglo XXI, 2005.

-----."Una historia falsa". *Página/12* 4 feb 2007, *Radar*.

-----."Repercusiones y polémicas". *Página/12* 18 feb 2007, *Radar*.

SCHANZER, George O. "Carpentier Fallen from Grace". *Hispania* LI.1 (1968): 188.

SCHWARTZ, Marcy E. *Writing Paris. Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*. New York: SUNY Press, 1999.

SEIDEL, Michael. *Exile and the Narrative Imagination*. New Heaven: Yale UP, 1986.

SOMMER, Doris. *Foundational Fictions: the National Romances of Latin América*. Berkeley: U of California P, 1991.

SORENSEN, Diana. "From Diaspora to Agora: Cortázar's Reconfiguration of Exile". *MLN* 114.2 (1999): 357-88.

SORIANO, Osvaldo. *No habrá más penas ni olvido*. [1974] Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

-----."Cuarteles de invierno". [1982] Buenos Aires: Seix Barral, 2003.

SOSNOWSKI, Saúl, comp. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1988.

SZESMAN, Imre. "Who's Afraid of National Allegory? Jameson, Literary Criticism, Globalization". *The South Atlantic Quarterly* 100:3 (Summer 2001): 803-27.

SUÁREZ DÍAZ, Ana. "La imagen olvidada. El exilio político cubano (1927-1958)". *Temas* 10, abr.-jun. 1997: 54-62.

TABAROVSKY, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004.

THOMPSON, Robert Farris. *Tango: The Art History of Love*. New York: Pantheon Books, 2005.

VÁZQUEZ DÍAZ, René, comp. *Bipolaridad de la cultura cubana*. Estocolmo: Centro Internacional Olof Palme, 1994.

VERLICHAK, Victoria. *Marta Traba. Una terquedad furibunda*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero; Fundación Proa, 2001.

VEZZETTI, Hugo. *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.

VIDAL, Hernán. *Literatura hispanoamericana e ideología liberal; surgimiento y crisis: una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom*. Buenos Aires: Hispamérica, 1976.

----- . "Julio Cortázar y la Nueva Izquierda". *Ideologies and Literature* 2.7 (May-June 1978): 45-67.

VILLANUEVA, Darío & José María VIÑA LISTE. *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual : del "realismo mágico" a los años ochenta*. Madrid: Espasa-Calpe, 1991.

VILLORO, Juan. "La isla cautiva". Reseña de *Informe contra mí mismo* de Eliseo Alberto. *Encuentro* 8/9 (1998): 236-8.

VIÑAS, David, *et al.* *Más allá del boom: literatura y mercado*. México: Marcha, 1981.

WAJSMAN, Paula. *Informe de París*. Buenos Aires: De la Flor, 1990.