

**Sociedad,
cultura y literatura**

Carlos Arcos Cabrera, compilador

Sociedad, cultura y literatura



FLACSO
ECUADOR



Ministerio
de Cultura

© De la presente edición:

FLACSO, Sede Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 323 8888

Fax: (593-2) 3237960

www.flacso.org.ec

Ministerio de Cultura del Ecuador

Avenida Colón y Juan León Mera

Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 2903 763

www.ministeriodecultura.gov.ec

ISBN: 978-9978-67-207-5

Cuidado de la edición: Bolívar Lucio y Paulina Torres

Diseño de portada e interiores: Antonio Mena

Imprenta: Rispergraf

Quito, Ecuador, 2009

1ª. edición: junio 2009

Índice

Presentación	9
Introducción	11
PARTE I	
Martins Pena e o dilema de uma sensibilidade popular numa sociedade escravista	43
Antonio Herculano Lopes	
Humberto Salvador y la entrada de Sigmund Freud en las letras ecuatorianas	55
Fernando Balseca	
El problema de la subjetividad en <i>Autorretrato de memoria</i> de Gonzalo Millán	73
Biviana Hernández	
Cuerpo, sensualidad y erotismo: espacio de resistencia desde el cual las narradoras centroamericanas impugnan los mandatos simbólico-culturales	89
Consuelo Meza Márquez	
Diferenças culturais e dilemas da representação	105
Diana I. Klinger	

Opiniones cruzadas sobre veinte años de narcotráfico en Colombia	121
Gabriela Pólit Dueñas	
Entre un tapete persa, un Cadillac y Walden. <i>Las Hojas Muertas</i> de Bárbara Jacobs	135
Hélène Ratner Zaragoza	
“Caracas, ciudad multicultural de los noventa en las novelas: <i>La Última Cena</i> de Stefanía Mosca (1957) y <i>Trance</i> de Isabel González (1963)”	151
Laura Febres de Ayala	
<i>Hasta no verte Jesús mío</i> (1969) de Elena Poniatowska: ¿testimonio o Literatura contestataria?	169
María Miele de Guerra	
Dimensões sensíveis da brasilidade modernista; eboços de uma genealogia literária	179
Mônica Pimenta Velloso	
Desde la sumisión a la rebeldía: El deseo de sujeto femenino y su negación como estrategia de subversión en la obra de María Carolina Geel	193
Pamela Baeza Acevedo	
Cinco imágenes, un ensayo y su propia refutación	211
Ramiro Noriega Fernández	
Letras judaicas americanas: diálogo norte/sur en las autobiografías de Ariel Dorfman e Ilan Stavans	229
Rodrigo Cánovas	
Reordenando el margen discursivo de la violencia. <i>Los Santos Malandros</i> : una nueva representación simbólica/medial en Venezuela	243
Dariuska González	

La construcción del sujeto cultural en el discurso y metadiscurso poético y visual mapuche 255
Sonia Betancour

El modelo mito-poético del mundo en la cultura quechua durante el Tahuantín Suyu 271
Ileana Almeida

Estrategias del discurso artístico mapuche como proyecto de autonomía estético-cultural 283
Mabel García Barrera

Traducción y literatura chicana: ¿cuán efectiva puede ser la adaptación? 303
Judith Hernández

PARTE 2

Cine, performatividad y resistencia. Apuntes para la crítica del documental indigenista en Ecuador 321
Christian León

Modernismo brasileiro e mídias audiovisuais: antropofagia globalizada 337
Sonia Cristina Lino

¿Recuerdas Juan?: el rastro del olvido en una película de J. Carlos Rulfo 351
Sua Dabeida Baquero

Energúmenos, best-sellers y cintas de vídeo: mal y subdesarrollo en El exorcista y Satanás 365
Emilio José Gallardo Saborido

PARTE 3

<i>Entre la ira y la esperanza:</i> una escritura y lectura desde la interdisciplinariedad	385
Michael Handelsman	
La polémica periodística y la formación de la inteligencia en Colombia en la segunda mitad del siglo XIX	399
Germán Alexander Porras Vanegas	
Tradição e Modernidade no Brasil Rural de Maria Isaura Pereira de Queiroz	409
Aline Marinho Lopes	
El barroco y la modernidad latinoamericana. Una lectura a la obra de Bolívar Echeverría	421
Gustavo Morello	
Pensamento crítico latino-americano e os projetos de sociedade na visão dos uruguaio Rodó e Vaz Ferreira e do peruano Mariátegui	437
Sonia Ranincheski	
Sociología, literatura e fome: um retrato da intolerância	453
Tânia Elias Magno da Silva	

Cinco imágenes, un ensayo y su propia refutación

Ramiro Noriega Fernández*

Los textos a los que alude mi intervención pueden ser considerados en relación a “acontecimientos” históricos determinantes. Dos de ellos, se refieren a hechos políticos puntuales, *Respiración artificial* trata sobre la guerra sucia en Argentina y *Soldados de Salamina*, de la Guerra Civil Española. El tercero, *Los detectives salvajes*, recorre un amplio periodo histórico, aunque, en estos mismos términos, puede ser leído como el relato de la búsqueda de un origen sepultado por la tradición. El origen del “real visceralismo”, un movimiento incipiente de poetas vanguardistas en México.

En mis conclusiones, especulo brevemente sobre cómo leemos literatura, en relación sobre cómo la literatura, en tanto que discurso, se sitúa ante esto que he llamado “los acontecimientos”. Diré que no hay nada nuevo bajo el sol.

En el desarrollo de este ensayo, en cierto modo contradigo mis conclusiones, al intentar mostrar cómo estas tres novelas se sitúan frente a “los acontecimientos”. Trataré de mostrar un par de caminos en el esfuerzo de señalarlas, a estas novelas, de manera específica. Para tal propósito me serviré de dos muletas: la idea de historia, la idea de memoria. Ambas ideas serán tratadas de manera sucinta y estarán dadas a partir de varios implícitos.

Pero para comenzar y jugando el juego que nos proponen estas tres novelas en términos poéticos, he decidido proponer también un juego

* Ministerio de Cultura del Ecuador. Este trabajo se expuso en octubre de 2007.

poético. Lo hago sin intención alguna, aunque en la expectativa de ver a qué lugares puede ir un ensayo escrito de este modo. Así, comenzaré delatando cuatro imágenes que me ha provocado el estudio de estas novelas que admiro tanto.

I

Imágenes para un ensayo de ensayo

Tengo en la mente una imagen de Roberto Bolaño cuya existencia es doblemente ambigua por no decir precaria. Por un lado, se trata de una imagen inventada por el lector que soy y, por otra, está basada en una serie de arbitrariedades.

En la imagen a la que me refiero, Bolaño se ríe burlonamente de todos, incluidos ustedes y yo, reunidos en este coloquio. Su risa socarrona dura el lapso suficiente para ponernos en un estado de incomodidad “inolvidable”. Puestos en ese estado, como si la vida fuera un calcetín imaginado por Walter Benjamin, la situación se vira y Bolaño ahora ya no muestra sus dientes socarrones. Ahora parece triste, con ganas de bailar un pasodoble, y más precisamente “Suspiros de España” mientras tararea:

*Ay de mi España mortal,
Porque me alejo de ti, España, de ti,
Porque me arrancan de mi rosal.*

La imagen termina ahí y me abandona. Cada vez que pienso en ella me llama la atención la conexión entre ambos estados del personaje: el que ríe y el que añora. No entiendo porqué estados contrarios como estos aparecen ensamblados como cuerpos siameses. Me pregunto si hay algo ahí que decir que no sea algún lugar común invitando a festejar la estética de lo inusual. La otra cosa que me llama la atención es precisamente el aspecto melancólico del personaje, aspecto que, sobra decir, me aturde porque para mí la melancolía está asociada con el pasado y no con el futuro. Y el Bolaño de la imagen que he inventado, añora el futuro. Añora el futuro en el que no

tiene cabida, herido de muerte como está. Lo raro es que el Bolaño de esta parte de la imagen es ya el Bolaño que el público aplaude y festeja, el autor de *Estrella Distante* y de *Los detectives salvajes* y de *Literatura Nazi* y de todos esos libros que hemos leído, aunque no sé si ya el de 2666, eso no lo sé. Digo, me llama la atención que el autor de todos esos textos, sobre todo de *Nocturno de Chile* y de *Tres*, aparezca ahí saturniano y raro, como si todos esos textos de repente hubieran perdido sentido, como si todos esos textos de repente ya no fueran suficientes para sostener su risa socarrona, inteligente y lúcida, y se esfumaran dejándolo sin piso, miserable y solo.

En la segunda imagen que tengo a mano, Bolaño aparece de refilón, pero aparece. El protagonista principal es Javier Cercas, el escritor catalán que, como yo, recoge en su novela *Soldados de Salamina* la letra del pasodoble “Suspiros de España”. Es una imagen igualmente arbitraria y quizá la principal diferencia que hay entre esta y la primera es que en esta el protagonista goza de una cierta despreocupación (que mucho habría complacido a Milan Kundera). Su despreocupación reside, a primera vista, en que el personaje Javier Cercas parece ignorar el alcance verdadero de su situación. Se trata de una suerte de ingenuidad que lo recubre como la historia recubre a las obras de arte vanguardistas.

Como en la otra, en esta el protagonista también ríe pero no nos muestra sus dientes sino apenas sus ojos entrecerrados, tal cual aparece en la enésima edición de *Soldados de Salamina*. De hecho, sus ojos parecen sacados de un tiempo glorioso cuando la muerte era otra cosa ¿Qué hace Cercas en esta imagen? (Si pudiera, lanzaría una respuesta de un tirón, pero resulta imposible dadas las condiciones especulativas de la imagen). A primera de bastos, parece que Cercas reacciona a alguien que ha observado algún hecho con alguna astucia. De ahí sus ojos entrecerrados, como cuando se acaba o comienza la sorpresa. Pero si uno se fija bien, justamente son sus ojos entrecerrados los rastros de algo que se parece más bien a un reflejo incondicionado antes que a un gesto premeditado ¿Qué hay en ese reflejo incondicionado? No sé, tampoco sé, a ciencia cierta en todo caso. Y digo a ciencia cierta consciente del sitio en el que hablo, aunque sospecho que sus ojos entrecerrados se cierran de manera incondicionada anunciando lo que podría ser una debacle. Es en el anuncio de esa debacle que aparece por solo un instante la sombra de Roberto Bolaño rozan-

do el rostro de Javier Cercas, los ojos cerrados de manera incondicionada del autor. En definitiva, se trata de la imagen del asombro.

La tercera imagen que tengo es una imagen forzada y sin embargo en muchos sentidos menos arbitraria que las dos precedentes. En esta imagen aparece Borges leyendo. El Borges de la imagen, que en realidad es una foto, ya está ciego, o casi ciego ¿Qué ve Borges? O mejor dicho ¿qué no ve Borges? No sé, lo ignoro. Además, es una imagen que no me pertenece, y si ahora la evoco es porque Ricardo Piglia ha escrito sobre ella. O mejor dicho, Piglia ha escrito a partir de ella un fascinante ensayo sobre la lectura. En tal sentido es una imagen con voz en *off*. La voz en *off*, que es la voz de Piglia, cita la voz de Borges, el ciego: “Yo soy ahora un lector de páginas que mis ojos ya no ven”.¹

La última imagen que tengo a mano es también una imagen arbitraria. Se la debo a Manguel. O a Bolaño. No sé. (Quizá se la deba a Cercas.) Esta última imagen es una imagen en movimiento. De ella no me voy a ocupar más que para describirla del siguiente modo: el personaje principal es Kafka. Según se ve acaba él de escribir alguno de sus textos. Luce intrigado, como en la serigrafía que hizo de él Andy Warhol, a partir de una foto retocada en Viena, durante la estancia de Milena, la de las cartas. Kafka, al contrario de Borges, no mira el texto que sostiene en las manos; sus ojos apuntan a la cámara, pero es como si sus ojos traspasaran el lente, la cámara y el fotógrafo para llegar directamente a nuestros ojos, mis ojos. Es decir, como si sus ojos se hicieran las preguntas: ¿qué hago con esto en mis manos?, ¿qué son estos documentos en mis manos? Lo que sucede después lo conocen todos los biógrafos de Kafka, todos saben que inmediatamente Kafka correrá en busca de alguien, de Bloch, de Milena, o incluso de su padre, incluso de él —el maldito—, y les extenderá las cuartillas como quien entrega el cuerpo de un delito y les rogará que lo lean en voz alta para asegurarse de algo que él mismo no sabe qué es y que Piglia define así:

El pensar, diría Macedonio, es algo que se puede narrar como se narra un viaje o una historia de amor, pero no del mismo modo. Le parece posible

1 Piglia. *El último lector*, (2005: 19).

que en una novela puedan expresarse pensamientos tan difíciles y de forma tan abstracta como en una obra filosófica, pero a condición de que parezcan falsos. “Esa ilusión de falsedad”, dijo Renzi, “es la literatura misma”.²

La literatura. Así de simple. Pero mientras más me esfuerzo en juntar estas palabras de Piglia y los gestos de Kafka, la imagen se vuelve más borrosa y desquiciante, como si la banda sonora y la imagen fueran en dos vías paralelas pero no suficientemente coordinadas, de modo que lo que queda es una imagen y un sonido que van a destiempo. La imagen de la literatura y la imagen de la escritura a destiempo. Eso es lo que queda.

II

Volviendo a estas imágenes, me doy cuenta que ellas han sido posibles después de la lectura de tres novelas: *Los detectives salvajes*, *Soldados de Salamina* y *Respiración artificial*, de Roberto Bolaño, Javier Cercas y Ricardo Piglia, respectivamente. Podríamos elucubrar sobre la justicia de esta aseveración, pero cualquier resultado sería mucho menos inquietante que el que obtenemos con ella porque, de alguna manera, lo que se trata de decir es la relación que se teje entre unos documentos literarios y unas imágenes arbitrarias, que es lo mismo que decir que la literatura de ficción tiene un efecto, cualquier efecto, por precario o deleznable que sea. Esto que es indecible es el motivo de este texto, aunque sea solamente para decir que decir lo indecible es en sí mismo imposible.

¿Y qué es eso que es indecible? Si volvemos los ojos a la novela de Piglia, lo indecible es a todas luces la historia. «¿Hay una historia?» se pregunta Emilio Renzi, el alter ego de Piglia y no el mismo Piglia, en cuya boca estas palabras resonarían de otro modo dado el hecho de que Piglia, él mismo se reconoce historiador. (Renzi se hace la pregunta de la historia como otros se hacen la pregunta del deseo. A partir de ahí, de ese no lugar que es el lugar de la duda se desencadena el torrente narrativo, que es en definitiva lo indecible.).

2 Piglia (2005: 28)

Pongamos que lo indecible no es tanto la existencia o no de la historia sino la equivalencia del relato con el estatuto que alguien le quiera conferir. Pongamos, insisto, que solamente se trata de un asunto de valoración y quizá logremos algo. En otras palabras, lo indecible es si lo que escribo ha de ser leído como creo que es posible leerlo, o si lo que escribo ha de ser leído como algo ajeno a esta intención que me incita a la escritura. (Lo indecible, para volver a las imágenes iniciales, sería la voz de Borges recitando un texto invisible, es decir un texto que no puede ver. O lo indecible es el texto que Kafka sostiene en sus manos preguntándose ¿qué es esto, es esto “literatura”?).

En el caso de Renzi la cuestión de la historia atañe de manera directa y crucial al estado de la literatura, como institución pero también como mediación, y a la escritura como un hecho definido. Así, lo que entrega Renzi, el narrador, al lector no es solamente el conjunto de datos que posee sobre el desaparecido Marcelo Maggi, sino la desaparición misma de Maggi. Los datos que aseveran su existencia, la de Maggi, son los mismos datos que aseveran su desaparición, de tal manera que la historia evidente de Maggi es la historia imposible de su existencia. ¿Quién se encarga de dictaminar que la historia evidente de Maggi es la historia imposible de su existencia? Digámoslo con Benjamin y con Rodolfo Walsh: el Estado fascista. Así tenemos que las palabras sirven a la vez para decir el revés y el envés de la otra verdad y de la otra mentira.³

Esa ilusión de falsedad a la que se refiere Piglia indirectamente es la verdad del arte. Y esa misma verdad es la verdad de la historia. Por eso quizá Piglia decidió titular su novela *Respiración artificial*. Justamente porque así quedaría sentado que lo que leemos ya sea como novela ya sea como historia, en el fondo, está arrastrado por el mismo ritmo, «un tono»⁴, dice Piglia, que mantiene al lector atado a la lectura sin saber exactamente si lo que lee es lo que cree que lee o si es todo lo contrario. Al fin, al lector le quedará la duda no resuelta, y por esa no resolución del enigma –¿hay una historia?– le quedará la posibilidad de preguntarse sobre el

3 La otra verdad es, por supuesto, la historia de Maggi, no contada hasta ahí, por marginal. La otra mentira es, por supuesto, la impostura que Renzi ha fabricado en su novela juvenil cuyo título sugestivo es *La prolijidad de lo real*.

4 Piglia *Crítica y Ficción* (1997).

estatuto del texto que es, como lo sabemos ya, preguntarse sobre su valor ¿Quién cuenta, por qué me cuentan esto?, ¿quién lee, por qué leo esto?

Ya sabemos que en los estados modernos los que cuentan la historia son los poderosos. Es gracias a este saber benjaminiano que la cuestión del valor del texto (del estatuto, he dicho antes) está atada a la cuestión de la autoridad. Un documento sin autoridad es un documento sin autor, una arbitrariedad. La idea de arbitrariedad es fundamental en este ejercicio que intento aquí, no solo por lo de las imágenes evocadas al inicio, sino por el impacto que la idea de arbitrariedad tiene en la de autoridad. Arbitrar y autorizar son dos términos que se juntan y se separan con demasiada facilidad. Se juntan en una suerte de filosofía del justo medio que, si no fuera porque aquí lo que nos convoca es la literatura, resultaría penosa y quizá incluso irrisoria. Ese justo medio con sabor a jurisprudencia sentencia también el lugar que separa o une dos voluntades en apariencia distintas. De ahí que lo autorizado y lo arbitrario puedan compartir el mismo ámbito, la misma poética. Por eso no resulta difícil reconocer que no hay historiografía sin literatura –en el sentido de novela– como no hay novela sin historia. Así, quizá la pregunta de Renzi sobre la existencia de la historia y la consecuente duda del lector no lleven a otra cosa que no sea el lugar donde lo arbitrario y lo autorizado se juntan. Quizá no se trate sino de decir cómo lo autorizado es también una forma de arbitrariedad.

En el caso de la novela de Piglia, la noción de autoridad está convocada a su destrucción, y esto mediante la puesta en escena de una aporía de partida, que es en el fondo un engaño moral. Renzi se presenta al lector como un autor, es decir como alguien que ha probado, que ha experimentado el sentido del lenguaje. Más aún, se presenta como un autor de vanguardia que ha jugado en los límites del justo medio restableciendo en su novela *La prolijidad de lo real* la imagen corrompida de su tío Marcelo Maggi, que es lo mismo que restablecer su propia imagen. El problema es que este restablecimiento, antes que un trabajo de historia, más, de memoria, es una suerte de cirugía plástica, una operación de maquillaje que en vez de visitar el pasado lo contamina de una moralidad dudosa e intencionada, una moralidad digna de un soldado fascista, de un pequeño burgués. Si leyéramos en esa faz, la vida de Maggi, la que el poder admite sin ambages, aparecería como un relato de sucesos ordenados, exen-

to del fracaso y del rumor. Un relato inspirado por algo supremo a quien Borges, sin pestañear, llamaría Dios y que en el imaginario del ingenuo Renzi es equivalente al valor del arte, es decir un relato equilibrado, estética y por supuesto moralmente indiscutible. Un relato kistch.

Por fortuna, si Dios existe, y Dios seguramente ama el kistch, también Faulkner existe. Significa que hay cabida para otro relato, y ese justamente es *Respiración artificial* que puede ser leído, que debe ser leído, como el contra-relato de *La prolijidad de lo real*. Si seguimos en Borges diríamos: *La prolijidad de lo real* más *Respiración artificial* constituyen, el uno en el otro, las dos caras de la misma verdad: es decir, la existencia política del ciudadano Marcelo Maggi, el ciudadano rebelde concebido por Ricardo Piglia como alter ego del escritor Rodolfo Walsh asesinado por los militares fascistas argentinos el 24 de marzo de 1977.

La dinámica relato / contra-relato es equivalente a la dinámica arbitrario / autorizado. Eso significa que antes que una determinación se trata aquí de una dialéctica. Así, sin *La prolijidad de lo real*, relato del escritor ingenuo que es el joven Emilio Renzi, no sería posible leer / escribir *Respiración artificial*. Sin aquel relato no sería posible la destrucción / deconstrucción de la noción de autoridad que Ricardo Piglia ensaya en *Respiración Artificial*. Para decirlo con Derrida, *Respiración artificial*, como relato desautorizado de la biografía de Marcelo Maggi es la deconstrucción del relato arbitrario pero legitimado por la institución literaria representada por *La prolijidad de lo real*. Poner en duda la autoridad de la literatura es, según esto, el único modo disponible para restituir ya no el valor a la historia o a la literatura, sino simplemente al acto de contar ¿Hay una historia? No, hay muchas historias. Que es decir, con Benjamin, tantas historias como voces, como voces, dice Benjamin, restituidas y salvas.

Así, digamos que con lo arbitrario y lo autorizado se logra el montaje de una situación discursiva proliferante. La palabra «situación» aquí resulta inconveniente, en parte porque ella se presta a un equívoco espacial, que consiste en creer que la proliferación sucede en un lugar determinado. Y tal no es el caso ni de las imágenes arbitrarias que hemos enunciado al inicio ni tampoco de los textos que hemos citado aquí, a saber: *La prolijidad de lo real* y *Respiración artificial*.

¿Dónde están estos textos? Por Emilio Renzi, su autor, sabemos que *La prolijidad* existe, que trata sobre algo cuya ética ha sido puesta en duda por el supuesto protagonista Marcelo Maggi. Pero con Borges nos podemos preguntar si el testimonio de Renzi sobre la existencia de su supuesto libro es suficiente para creer en su existencia determinada, ahora que sabemos que Renzi, como todo escritor, es un verdadero mentiroso. Pero eso no es lo importante aquí, lo importante es que esa novela existe en *Respiración artificial* de manera metonímica a través de la existencia de su autor. La prueba de su existencia es la voz del autor que a medida que avanza el otro relato, el de *Respiración artificial*, se encarga de menospreciar. Así, si podemos atribuir una existencia a la *Prolijidad de lo real* esa existencia es solo entendible en la necesidad de su desaparición. En cierta forma, hay un vínculo estrecho entre esta biografía inútil y su protagonista, Marcelo Maggi. Ambos existen como símbolos, o si se quiere, como mitos, en una especie de no lugar. Ese no lugar es lo que Piglia llama la utopía y que en palabras de Enrique Ossorio, uno de los protagonistas de la novela, se dice así:

¿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.⁵

Así como es una utopía la noción de que lo real sea en cualquier modo prolijo, es una utopía la posibilidad de que la vida del disidente sea respetada, es decir, valorada. Ese no lugar es el sitio donde ambos desaparecidos se encuentran para decir el uno del otro algo que a su vez no tendrá lugar en el universo pragmático de la verdad histórica. Por eso es que nos basta, al menos en términos dramáticos, la inexistencia de ambos elementos del texto de Piglia: basta con nombrarlos para que sepamos a ciencia cierta que existen, aunque sea en un no lugar, exiliados en un no lugar.

* Piglia (2000: 78)

Decir en términos jurídicos el «no lugar» de algo es determinar su inutilidad. Decir el no lugar significa señalar su inoperancia. En cambio, en términos literarios, decir el «no lugar», en esta poética que es la de Piglia, significa establecer una mecánica –un modo de operación– de producción de sentidos. La literatura solo se puede restituir, como las voces de los cronistas restituidos y salvos a los que alude Benjamin, en ese no lugar. Decir el no lugar en términos literarios y no en términos de la justicia fascista equivale a restablecer el sentido, incluso el sentido extremo, que es el sentido del drama. Es que, en el fondo, *Respiración artificial* es la novela del no lugar, como ensayamos aquí. Es la novela del desaparecido, de los desaparecidos. El esfuerzo por decir lo que no se puede decir es el esfuerzo por decir el drama de la desaparición. Cada vez que desaparece alguien, desaparece el sentido. Decir ese sentido desaparecido es posible mediante la repetición del nombre del desaparecido, como lo hicieron los padres de los hermanos Restrepo en el Ecuador, de los desaparecidos, desafiando el no lugar jurídico en este no lugar que es el lugar de la literatura. Es lo que Jacques Rancière⁶ llama “La política de la literatura” que

[...] no es la política de los escritores. Ella no se refiere a sus militancias personales en las luchas políticas o sociales de sus tiempos. No concierne tampoco la manera en que en sus libros representan las estructuras sociales, los movimientos políticos o las identidades diversas. La expresión “política de la literatura” implica que la literatura hace política en tanto que literatura. Esta expresión supone que no cabe preguntarse si los escritores deben dedicarse a la política o consagrarse a la pureza de su arte, sino que esta misma pureza tiene que ver con la política. Supone que hay un vínculo esencial entre la política como forma específica de la práctica colectiva y la literatura como práctica definida del arte de escribir.

La memoria

Esto que Rancière escribe en este 2007 ya lo sabía de algún modo Bolaño en los 1990, y quizá antes. Y justamente no en el territorio de las militan-

* Rancière, *Politique de la littérature*, (2007: 11)

cias partidistas sino en el ámbito de las palabras. O mejor dicho, en el ámbito de las memorias que las palabras ponen de manifiesto. Y más precisamente en el ámbito de los nombres, cuando no de los cuerpos.

El olvido no afecta tanto al pasado como al presente, aunque todos sepamos como Piglia que “la memoria está hecha para olvidar”. En la imagen que evoco de Bolaño al inicio es posible leer eso. La nostalgia del futuro es una forma de ver el devenir. Al nostálgico del futuro, como Roberto Bolaño, no le queda otra alternativa que el recuento, última tabla de salvación del tiempo en que no hemos de existir. Recontar no solo significa volver al pasado sino, sobre todo, ofrecernos una dimensión histórica. En el fondo se trata de dar a luz la contemporaneidad del pasado con el presente. La nostalgia del futuro es el modo en el que, según Bolaño, se fragua una de las significaciones centrales del hecho literario, por no decir de la ficción, que es la de servir de vínculo temporal, de máquina del tiempo. El discurso de la nostalgia del futuro en ese sentido corresponde al discurso de la historia. En eso, la historiografía y la literatura también se parecen, ambas de alguna manera son elementos lanzados a lo ulterior. La idea de trascendencia no es tanto la de pervivir en el tiempo del otro, como paradigma, sino simplemente de señalar el camino con series de posibilidades insospechadas. La proliferación de sentidos a la que nos hemos referido ya, en el futuro, corresponde a la democratización de los discursos. Escribir en la nostalgia del futuro es alentar la multiplicidad de versiones sobre la máquina del tiempo que es la memoria.

En *Soldados de Salamina*, Javier Cercas sugiere que el propósito del “relato real” que escribe es evitar el olvido de ciertos nombres. Los nombres de los padres de unos y otros, los nombres de los amigos de unos y otros. Porque esos nombres constituyen el zócalo sobre el que se yerguen todos los “países de mierda”, todas las vidas. En tal sentido, la escritura cumple un rol ético, que es el de servir de archivo de los tiempos, suerte de disco duro dispuesto a la interpretación.

Esto es muy importante, quizá sea lo único importante que tengo que decir aquí. Con estas tres novelas queda claro que el archivo no tiene otra vocación que la de suscitar las interpretaciones. En eso la memoria y la historia se juntan, sino epistemológicamente, al menos en la medida en que la una y la otra constituyen una dinámica a partir de la cual es posi-

ble decir el mundo. Tomar consciencia de esto es tan significativo como reconocer que un texto puede ser leído de modos diversos, y que la lectura de esos diversos modos señala no solo los límites de las disciplinas a las que aluden esos modos diversos (la historia o la literatura) sino algo que de otro modo sería indecible, y que es lo propio de cada hecho de lenguaje. Sobre esto tratan estos textos, sobre esa relación entre lo indecible y sobre el tiempo en el que ya no estaremos, es decir, sobre las posibilidades de la memoria y sobre los lenguajes empleados para explorar esas posibilidades.

Así, no debe sorprendernos la poética por la que apuesta Roberto Bolaño en *Los detectives salvajes* como no debe sorprendernos que Javier Cercas la repita, la recuente, en *Soldados de Salamina*. No es por nada que tanto estas novelas como *Respiración artificial* traten de jóvenes escritores, de escritores aprendices, de novatos. Y no es por nada tampoco que esos jóvenes escritores ignoren los riesgos de la existencia, es decir “osen” contar lo que cuentan porque es a partir de esa ignorancia que todo lo demás puede cobrar sentido.

En el caso de *Los detectives salvajes*, esto se da a través de un diario íntimo, el del joven poeta García Madero, que dividido en dos por Roberto Bolaño abraza en su interior el gran capítulo titulado como la novela, “Los detectives salvajes”. El diario, que es la marca del tiempo sincrónico, funciona también como un baúl en el que caben todas las diversidades y, por eso, el diario cumple una doble función que es la de situarnos en el tiempo y la de situar los otros tiempos en el tiempo que es el suyo.

Esta función heterocrónica evidencia el carácter paradójico de esta forma de recuento popular, que se cuenta entre los más simples, junto con los discursos epistolares y burocráticos presentes sobre todo en *Respiración artificial*. Lo insólito es que, siguiendo la fórmula de Bolaño, toda la literatura se podría leer como un diario, y cada texto como una entrada temporal de un diario mayor, como en las utopías borgianas. No que el diario lo diga todo. No. Sino justamente que el diario tiene la virtud de fraccionar la experiencia en unidades múltiples y disímiles, y al final, en conjunto, mostrar que la imposición arbitraria de la unidad en ese universo de disímiles constituye en sí misma una forma, es decir una poética capaz de significar. Esta significación, por demás arbitraria, pone en jaque la no-

ción de autor por el sencillo hecho de que quien escribe lo hace con la intención *a priori* de fijar el sentido de algo que puede ser su vida, a sabiendas de que todo lo escrito es a destiempo, que todo, a partir de esta leve pero significativa fractura, ha dejado de ser lo que es, corrompido por el vértigo del tiempo que pasa siempre más velozmente que cualquier lenguaje que intente capturarlo.

Así, tenemos que el diario no solo señala la existencia de unos hechos, sino que por añadidura interroga esa misma veracidad porque todos los días son diferentes aunque nunca, como dice Piglia, en realidad suceda nada. Digo, interroga esa misma veracidad, porque ningún día es lo suficientemente poderoso ni inquietante como para repetirse en los demás. No hay, en tal sentido, ningún modelo a seguir que no sea el de intentar una y otra vez conscientes de que ningún intento será definitivo. El diario, por esto, puede ser leído como el modelo del modelo indecible. Como el archivo que es capaz de decir porqué no existen archivos ideales a pesar de la disciplina, del rigor y de la neurótica escritura del escritor empeñado en fijar su tiempo en los tiempos de todos, o al menos empeñado en representar su pobre existencia.

Es que los héroes no existen, o mejor dicho, parafraseando a Cercas, que cita a Roberto Bolaño, los héroes no están vivos. Es justamente esta condición la que distingue a esta literatura contemporánea de otras literaturas, la condición del héroe y su lenguaje. Es decir, la novela no es el lugar del héroe, sino la afirmación de su no lugar. Por eso la novela, los héroes no escriben novelas, los escritores escriben novelas. Las novelas no heroizan al escritor ni a su vida rutinaria, heroizan a aquellos que simbólica o prácticamente han desaparecido. Y los héroes son justamente aquellos que desaparecen, como Salvador Allende, “alguien que”, en palabras de Bolaño citado por Cercas, “tiene el coraje y el instinto de la virtud, y por eso no se equivoca nunca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse, y por lo tanto no puede *no* ser un héroe. O quien entiende, como Allende, que el héroe no es el que mata, sino el que no mata o se deja matar”.⁷ Para ser héroe, en cierta forma, hay que dejar la escritura.

7 Cercas, (2001: 148).

Poética del no lugar, la del diario escindido en el caso de *Los detectives salvajes*, corresponde a la palabra no dicha. Es que hay historias que simplemente no se pueden decir, sobre todo las historias dolorosas. Paul de Man examina con Derrida la noción del testigo. Y se preguntan cómo es posible entender el silencio de la mayoría de víctimas del holocausto, de la shoa, como la llama el pueblo hebreo. Es que el testigo se halla en una condición ambigua, dice Derrida, con respecto a la tragedia, por el solo hecho de que el testigo ha sobrevivido a la fatalidad. En tal sentido, su discurso, como representación de esa fatalidad, se halla en desfase con respecto a la misma porque para quienes no conocimos el holocausto creemos que es imposible salir de él. Si fuera un testigo verídico del mismo, pensamos, sigo con Derrida, que debió morir. Ese “deber morir” es el silenciador de las víctimas de la historia. Pero, ahí están “las cicatrices inolvidables”, como las llama Walter Benjamín, hablándonos del acontecimiento. La escritura es una forma de retrazar el camino en esas huellas a riesgo de que esa escritura parezca inadecuada para decir el dolor inconcebible de las víctimas. En esa debilidad sucede la literatura. Esa debilidad que es su fracaso es también su fuerza.

Así como Emilio Renzi se presenta como el escritor que quiso restablecer la honra de Marcelo Maggi, cuyo relato es una falacia, el Javier Cercas personaje narrador de *Soldados de Salamina*, se describe como el autor fracasado de dos novelas previamente. Entre Renzi y Cercas hay un hilo que los vincula y es que los textos que resultan de su fracaso son el relato del mismo. Y el relato de ese fracaso da lugar a la literatura. En *Soldados de Salamina*, esto se vuelve evidente en la citación literal que hace Cercas de su relato “fallido” y titulado, también como la novela, “Soldados de Salamina”. Este relato “fallido” según opina su autor en sí mismo cuenta de manera cronológica la historia de Rafael Sánchez Mazas, y fundamentalmente de su fusilamiento “fallido”. Gracias a este relato el lector puede entrever el significado histórico de este importante personaje de la Guerra Civil española. En ese sentido, se trata de un relato “no fallido”. En palabras de Cercas, es una máquina completa, pero incapaz de cumplir la misión para la que fue concebida. Es justamente en este punto en que se cifra el sentido de la escritura según lo muestra Javier Cercas. Como quiera que sea la escritura debe salvar unas necesidades, co-

mo una máquina del diario vivir. Y es por esa razón que no todas las escrituras son *suficientes*, o mejor dicho, no todas las escrituras son autosuficientes. Esta falta de autonomía de ciertas escrituras por no decir de todas las escrituras, por ejemplo, de las escrituras que perfilan al protagonista histórico (héroe o victimario), deriva en formas poéticas híbridas como *Soldados...* y *Los detectives...*

En el caso de la novela de Javier Cercas, el relato “no fallido” pero “cojo” de Sánchez Mazas requiere de su contra-relato para ver la luz. Ese contra-relato se hace con la afirmación de su insuficiencia y con el relato no autorizado de otros protagonistas de la historia, de la misma historia, y de otras historias. Así, tenemos que SDS es la suma, como *Respiración...*, de un relato arbitrario y de un relato autorizado.

Es que en el fondo, toda escritura entraña un error. Esta poética del error es la poética del montaje. De la artificialidad. La memoria sucede en ese montaje y no en la acumulación de información, como es la tragedia de “Funes el memorioso”. El montaje de errores da lugar al apareamiento del contenido, sin el montaje ningún contenido es posible.

Un poeta sin memoria, dijo Marconi, es como un criminal abrumado y casi anulado por la decencia. Un poeta sin memoria es un oxímoron. Porque el poeta es la memoria de la lengua.⁸

El ensayo

Este es el juego que plantean las tres novelas que nos ocupan aquí. En el fondo, si se trata de decir que la dictadura produce una nueva literatura, la respuesta es no, al menos en el sentido de que seguimos, como dice Jean Bessière, pensado cada texto para describir la totalidad, la totalidad de la literatura, y la totalidad de la sociedad. La versión esencialista de pensar la literatura como una continuidad nos aleja de la posibilidad de pensar lo contemporáneo fuera de la lógica vanguardista. La pregunta que estos textos nos imponen, a través de sus alusiones a los juegos de lenguaje sobre la

8 Piglia, (2005: 133).

historia y la memoria, es si el “evento histórico”, el “acontecimiento” como tal produce otra literatura, o si continuamos en la misma línea de que siempre estamos ante algo nuevo. Si vivimos en el “nuevo permanente”. Tal razonamiento debe ser, en mi juicio, interpretado como una contestación de la relación que mantiene la crítica con respecto a la ficción.

Para Bessière, *Los detectives...* es un texto del romanticismo que, por la inclusión de los jóvenes poetas en su armadura, no es otra cosa que una precisión añadida a las demás precisiones que son cada una de las narrativas. Así, no se trata de argumentar sobre el apareamiento de una estética dominante. Ni formas dominantes. Se trata más bien de explorar cuáles son los mecanismos que estas narrativas contemporáneas prosiguen en la búsqueda de lo que yo llamaría la “desestimización de lo total”. Y ahí es donde un estudio sobre las condiciones de la historia y de la memoria resultaría interesante como modo de acercamiento a la ficción. En otras palabras, esa “desestimización de lo total” pasaría por decir, en referencia a la historia, que después del archivo lo que se puede narrar de un “acontecimiento” es inacabable, o al menos, que al lector le quede la sensación, que es a su vez una necesidad, de que no se puede dejar de contar historias. Que el tejido del relato es autoproliferante.

Así, se trata de narrativas que no resuelven ningún enigma, todo lo contrario; estas narrativas se encargan de guardar, de preservar lo enigmático discutiendo a la vez el origen del enigma y declarando su disenso con respecto a la legitimidad del mismo. Tal como lo hace Cercas, ¿es el enigma la historia del falangista Sánchez Mazas, o es el enigma la escritura de ese o de cualquier otro enigma? En la relación entre ambas fases se halla su posible especificidad.

En último término, ninguno de estos textos consagra ninguna forma, a la vez porque no se presentan como hechos concluidos, como es el caso de *Los detectives salvajes*, o porque al no lograr determinar el motivo de su existencia, como en *Respiración artificial*, el texto es incapaz de salir de sus propios límites, de tal manera que se da una paradoja esencial: estamos ante unas literaturas que se perfilan como su antítesis. Por lo tanto, estas novelas que se presentan como discursos en proceso, señalan un transcurrir y nos invitan a reflexionar sobre los elementos de nuestras memorias que estamos dispuestos a tomar a cargo. Si estamos dispuestos a tomarnos a cargo.

En la última imagen que tengo en mente, que es mi quinta imagen arbitraria, está Piglia sentado en un escritorio, a todas luces en una habitación de hotel, escribiendo. Piglia, sonriendo socarronamente, cuenta la última cita de Bolaño y Cercas, horas antes de la muerte de Bolaño. Bolaño, en el relato de Piglia, dice algunos nombres: dice Borges, dice Kafka.

Bibliografía

- Benjamin, Walter (1997). *Écrits français*. Paris: Gallimard.
- Bessière, Jean; Daros Philippe (Comp.) (2005). *Instaurer la mémoire, Con un racconto di Daniele Del Guidice, Sous projet N.° 5: Mémoire, culture, mythes et textes fondateurs*, Roma: Bulzoni Editore.
- Bolaño, Roberto (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (1996). *La literatura nazi en América*. Barcelona: Seix Barral.
- Cercas, Javier (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.
- Manzoni, Celina (2002). *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia* (Compilación, prólogo y edición). Buenos Aires: Ediciones Corregidor
- Rancière, Jacques, (2007). *Politique de la littérature*. Paris: Galilée
- Piglia, Ricardo (1993). *Crítica y ficción*, Buenos Aires: Siglo Veinte
- _____ (2005). *El último lector*. Barcelona: Anagrama
- _____ (2000). *Formas breves*. Barcelona: Anagrama
- _____ (2000). *Respiración Artificial*. Barcelona: Anagrama
- Vila-Matas, Enrique (2002). “Bolaño en la distancia”, en Manzoni Celina (ed), *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor