

LA TERCERA ORILLA
Estudios sobre poéticas migrantes



Universidad Nacional del Comahue

LA TERCERA ORILLA
Estudios sobre poéticas migrantes

GLORIA SIRACUSA (Dir.)

educó

Editorial de la Universidad Nacional del Comahue
Neuquén – 2017

LA TERCERA ORILLA

Estudios sobre poéticas migrantes

Gloria Siracusa (Dir.)

La tercera orilla : estudios sobre poéticas migrantes / Gloria Siracusa ... [et al.] ;
compilado por Gloria Siracusa. - 1a ed. - Neuquén : EDUCO - Universidad Nacional del
Comahue, 2017.

180 p. ; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-604-483-7

1. Literatura Contemporánea. 2. Estudios Literarios. I. Siracusa, Gloria II. Siracusa,
Gloria, comp.

CDD 807

Fotografía de tapa: Cecilia Guñazú

Educo

Departamento de diseño y producción: Enzo Dante Canale

Departamento de comunicación y comercialización: Mauricio C. Bertuzzi

Impreso en Argentina - Printed in Argentina

©- 2017 – **educo** - Editorial de la Universidad Nacional del Comahue

Buenos Aires 1400 – (8300) Neuquén – Argentina

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio,
sin el permiso expreso de **educo**.



ÍNDICE

Prólogo	
<i>Gloria Siracusa</i>	07
Una <i>argeñola</i> desde la verja de Melilla: acerca de la narrativa de Clara Obligado	
<i>Gloria Siracusa</i>	09
Argentina, otra vez, la memoria revistada de un migrante	
<i>Lorena Pacheco</i>	23
Andrés Neuman y la forma literaria de las ventanas	
<i>Karen Madsen Béjares</i>	35
Alejandro Zambra: una escritura en movimiento. De un narrador migrante a una escritura migrante	
<i>Natalia Belenguer</i>	49
Alejandro y Alejandra vuelven a casa <i>allende</i> la cordillera	
<i>Liliana Haydée Maldonado</i>	59
Narrativa migrante: el lugar de los padres	
<i>Gloria Siracusa</i>	77
Los cuerpos de Elena.	
<i>El lugar del cuerpo</i> de Rodrigo Hasbún	
<i>Ornella Denicolai</i>	95
Padres, patria e hijos, enfermedad, memoria y escritura en algunos textos de Patricio Pron	
<i>Néstor Tkaczek</i>	107
El desplazamiento de la noción de autoridad en “Cohiba” Lucía Puenzo	
<i>Mauricio Bertuzzi</i>	119

La llegada a casa ajena. El sentimiento de extranjería en <i>La huésped</i> de Florencia del Campo <i>Verónica Chertcoff</i>	133
Entrevistas	151
Clara Obligado por Juan Mocciaro	153
Lucía Martínez Cabrera por Karen Madsen Béjares	156
Alejandro Zambra por Natalia Belenguer	161
Patricio Pron por Lorena Pacheco	164
Florencia del Campo por Verónica Chertcoff	169

PRÓLOGO

Gloria Siracusa

Desde esta instancia prefacial invitamos a reflexionar sobre las posibilidades de un texto, cuyo objeto de estudio estamos construyendo. Se trata de un conjunto de ensayos, de ponencias como preferimos llamarlos, producto de una experiencia colectiva, que nos entusiasma compartir con otros investigadores, con docentes, con estudiantes y también con lectores interesados en el fenómeno de las escrituras migrantes.

Damos cuenta, desde una conceptualización teórica del escenario transnacional, de un proceso de escrituras literarias, que se producen en un contexto de desplazamientos del territorio de origen (Latinoamérica) al lugar de acogida, entre los últimos años del siglo XX y esta década y media del nuevo milenio. Los escritores que conforman sucesivas oleadas de migrantes no son exiliados políticos, sino protagonistas de un éxodo cultural, que los lleva, a gran parte de ellos, a no reconocer ninguna patria o a estar en permanente conflicto con ella; a practicar una convivencia lingüística peculiar, a abordar tópicos y temas parecidos, que nos permiten pensar en una poética en común.

La desterritorialización de la literatura y la práctica de un nomadismo interlingüístico son temas predilectos de estos escritores, tanto en sus textos de ficción como en sus ensayos, crónicas y columnas. En afán de desacreditar parámetros geográficos y nacionalidades, sus textos “migran” por el ciberespacio, que neutraliza la figura del escritor solitario y permite una constante interacción con los lectores y una diferente circulación y recepción.

Las figuraciones de autor, como sujetos migrantes de los narradores que leemos críticamente en este libro, nos permitió

identificar filiaciones comunes: identidades en tránsito expandidas, obsesión con el mundo literario y reflexiones sobre la literatura y los escritores (influencia ineludible del escritor migrante imprescindible Roberto Bolaño). Como así también reconocen relaciones paradójicas con la tradición, resistencia a participar en la vida pública aunque sin negarse a cierta celebridad mediática, empeño en contar historias incómodas, osadía en abordar temas perturbadores, con actitudes irreverentes hacia la academia y vínculos ambiguos con el mercado editorial, entre otras tantas cuestiones.

El corpus de novelas y cuentos, objeto de estos estudios críticos, pertenecen a una primera promoción migrante, integrada por Clara Obligado, Andrés Neuman, Rodrigo Hasbún, Alejandro Zambra, Lucía Puenzo y Patricio Pron. A los que sumamos dos escritoras jóvenes, que podrían conformar una segunda promoción o “nueva diáspora”: Florencia del Campo y Valeria Correa Fiz.

Asimismo, de la lectura de las ponencias se desprende que puede también percibirse en las ficciones de todos ellos, una temática afín, cierto “aire tribal”, que actúa como sostén de una poética colectiva de esta literatura en tránsito: el viaje como desplazamiento desterritorializante, el borramiento de fronteras geográficas y genéricas, el nomadismo cultural, la experiencia migrante, el estado de extranjería, vínculos familiares traumáticos y análogos a un sentimiento apátrida, la escritura en continuo proceso.

Existe, entonces, un viaje, que va desde el territorio de origen al territorio de llegada, en el que el autor migrante es siempre un extranjero y desde esa condición funda un nuevo territorio, una especie de punto de fuga, equidistante del allá y del aquí, del adentro y del afuera, pero que tiene resabios de ambos, aunque no se reconozca en ellos. Ese nuevo espacio es el de la textualidad, atravesada ésta por la experiencia migrante: una **tercera orilla** delineada por las producciones escritas.

UNA ARGEÑOLA DESDE LA VERJA DE MELILLA: ACERCA DE LA NARRATIVA DE CLARA OBLIGADO¹

Gloria Siracusa²

“el exilio me empujó al territorio más exiliado de la lengua”

Juan Gelman

Mi primer acercamiento a la narrativa de Clara Obligado Marcó del Pont, nacida en Buenos Aires, en 1950, residente en Madrid desde 1976, se produce con la lectura de algunos de sus cuentos y como compiladora de microcuentos en *Por favor. Sea breve. Antología de relatos hiperbreves* (2001). Su trabajo como antóloga me pareció revelador de su trayectoria como lectora. Una lectora que abre caminos, señala itinerarios y traza líneas de lectura. Del relato que hace sobre el trabajo previo³ de esta antología, se desprende que Clara Obligado es una escritora que se da maña para ordenar el caos, que es ante todo una mujer decidida a darles un lugar a mujeres escritoras y que además estimula a escribir a los jóvenes, a los que también incluye en la serie. Años más tarde, en *Por favor. Sea breve. Antología de relatos hiperbreves 2* (2009), con sus compañeros de la

¹ Esta ponencia es un avance del Proyecto de Investigación “Emergencias de una literatura en tránsito. Poéticas de migración en escritores hispanohablantes en la última década del siglo XX y primeras del siglo XXI”, de la cátedra de Literatura española contemporánea, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue.

² Prof. y Lic. en Letras. Especialista en Literatura Hispanoamericana del S. XX. Directora del proyecto de investigación (2016-2019).

³ Clara Obligado, “Breve historia de *Por favor sea breve*” Revista *Quimera*, N° 22, nov. 2002, “El microrrelato español: el futuro de un género”, coordinado por Rebeca Martín y Fernando Valls, 41-42.

“internacional de la minificción”, como ella los llama, embarcan, en una travesía interoceánica hacia una y otra orilla, a cultivadores del género breve. Ana María Shua, rioplatense, Julia Otxoa, vasca-española, Raúl Brasca, argentino, Mateo Díez, español, quienes se codean en la serie, sin prejuicios y tienden puentes de un fluyente idioma panhispanista, que difumina fronteras:

Lo nacional, ese criterio escaso, ese dique, quedaba entonces desterrado de la antología para dar lugar al cruce, a la contaminación (Obligado: 2009).

Esta compilación minificcional pretende ir en contra de la incomunicación entre las dos orillas del Atlántico: *el punto de encuentro es el idioma*, afirma su antóloga. Ese será el norte de su escritura, tanto en sus relatos como en el ensayo de divulgación, uno de sus géneros preferidos. Este género le permite, desde un horizonte autorreflexivo, instalar el ensayo como forma discursiva, funcional al rol de la literatura al crear una serie de imágenes que pueden hacer meditar al lector, tanto como lo hace un ensayo filosófico. Entonces, sus columnas de opinión, vehiculizadas en un columnismo militante a favor del feminismo y de la cotidianeidad de migrantes refugiados, en el marco de un proceso de desplazamientos acelerados, ocupan un espacio comprometido con esa problemática, que resulta muy atrayente para los lectores españoles de diarios y de periódicos.

Clara Obligado es una escritora poco conocida en la Argentina, si bien tiene linaje literario (sobrina nieta del poeta gauchesco Rafael Obligado), su obra recién es leída en estos años de la segunda década del siglo XXI, ya que en la pasada tuvo el curioso “privilegio” de integrar una lista de escritores argentinos, cuya obra no se publicaba porque las editoriales españolas radicadas en Buenos Aires, no podían

garantizar la venta de por lo menos tres mil ejemplares⁴. Este verdadero autoritarismo de mercado impidió que su obra llegara a los lectores argentinos y de otros países hermanos y abortara toda posibilidad de interacción con el campo cultural sudamericano. La página de Wikipedia dice que Clara Obligado es una escritora argentino-española, pero ella misma prefiere autodenominarse “*argeñola*”, creando un singular gentilicio híbrido, con el que se siente muy cómoda:

–¿*Qué te sientes? ¿Argentina o española?*

–*Argeñola –catapulté, definiendo por fin mi nueva identidad* (“El grito y el silencio”, *Las otras vidas*: 33).

Estamos hablando de una autora que pertenece a una camada de escritores hispanoparlantes, sujetos en tránsito, que viven y producen su obra en España, entre finales del siglo XX y esta década y media del XXI. Clara Obligado representa a la “primera Generación de escritores del mestizaje”, como ella la define, integrada por muchos jóvenes escritores hispanoparlantes, que llegan a España y se insertan en el medio cultural, pero sin dejar de sentirse extranjeros. Se representan a sí mismos rompiendo con los acostumbrados parámetros, que vinculan inexorablemente la noción de patria y territorio de origen con la de escritor y se apartan de esa tradición porque niegan la posibilidad de pensarse como pertenecientes a una patria y a una tradición literaria en particular. La indagación de las poéticas migrantes permite visualizar ciertos rasgos comunes, que conducen a pensar en una poética colectiva que los podría contener. Uno de esos rasgos es la configuración de una idea del *afuera* no como un espacio geográfico sino como una coartada mental (Garcés:

⁴ Esta lista es publicada en Buenos Aires, por el diario *Clarín* del 16/03/2002, que además de Clara Obligado incluye a Arturo Carreras, Rodolfo Fogwill, Diana Bellesi, César Aira. (García Canclini: 2002, 53)

2011)⁵, que les permite esquivar el *adentro* y un *ahora*, que los habilita a proyectar un *punto de fuga*.

Ese *punto de fuga* impele a Clara Obligado a confesar dramáticamente, en una entrevista, que escribe “desde la verja de Melilla”⁶. No nos es ajena la imagen de seres desesperados, encaramados en las rejas que separan el enclave español, en Marruecos, del desamparo tercermundista. Es el desafío a una muerte segura a cambio de pertenecer a los países centrales, a esa misma Europa que esquilmo al continente africano, en largos siglos de colonialismo, y ahora los arroja al mar, en endebles *pateras*. Por eso, su intención es tomar partido por estos *desterritorializados* del nuevo milenio, que han sido expulsados por la máquina devoradora de un capitalismo furioso. Esta terminología es la usada por Gilles Deleuze y Félix Guattari, a principios de la década de 1960, cuando desarrollaban la idea forjada por Marx en su concepción del capitalismo. Un sistema que al apropiarse de los territorios que posibilitan el desarrollo de la vida humana, *desterritorializa* a los proletarios, despojándolos del producto de la tierra, de la educación, de la cultura. Esta idea del marxismo, interpretada por los filósofos franceses, les permite pensar al hombre y a las comunidades, siempre cercadas por territorialidades diversas⁷ y pasibles de ser expulsados de las mismas, para, a su vez, volver a territorializarse, en un proceso de continua recomposición. Este proceso resulta muchas veces riesgoso, porque estas formas de *reterritorialización* aquejan violentamente a los más desfavorecidos. Recordemos que este concepto es usado como categoría de análisis por los estudios culturales latinoamericanos para

⁵ Mariasch, Mariana, Entrevista a Gonzalo Garcés, *Ñ Suplemento Cultura*, Buenos Aires, 21/02/2012, 42.

⁶ “No quiero ponerme en ninguna fila. En todo caso, ideológicamente, en la verja de Melilla” (entrevista a Clara Obligado de Marcos Rebolledo: 2006).

⁷ Algunas de estas territorialidades también pueden ser imaginarias, ya que el territorio es entendido como subjetivación, expuesto permanentemente a ser desterritorializado.

percibir las nuevas formas culturales y comunicativas, que surgen en un mundo en constante cambio e interacción, en un mundo de migraciones masivas y en un mundo que se abre a la multimedialidad cibernética⁸.

Clara Obligado tiene muy en claro que ese mundo debe pensarse fuera de las fronteras, fuera de los marcos nacionales, por eso los fuerza y cuestiona, para escribir el mundo de los desplazados y de los refugiados. Ya en su novela *Si un hombre vivo te hace llorar* de 1998 cuenta una historia que tiene como protagonista a una joven mujer africana, que emigra al mundo desarrollado, en el que es discriminada tanto por su condición de mujer como por ser inmigrante. Esa invisibilidad a la que son condenadas mujeres pobres, exiliadas económicas, muchas de ellas con escasa escolarización, las obliga a subsistir en una violenta sobrevivencia, que las denigra y rebaja a condiciones de marginalidad extrema.

Cuando le preguntan a esta “*argeñola*” de dónde es, ella contesta “Soy extranjera” y aunque no es cómoda la extranjería, tampoco está dispuesta a ser complaciente con el país de acogida, siente que no le debe nada a España, todo cuanto ha logrado en el campo literario, tanto en el de la escritura como el de la edición, y en el de la comunicación, ha sido a fuerza de trabajo sostenido, de lucha cotidiana, como lo prueba la cantidad de textos editados en colaboración o como única responsable. Ella es una latinoamericana que al igual que muchos otros tuvo que irse “*con la derrota a otra parte*” (Gelman) y que su solo derecho fue empezar otra vez, a encontrar un espacio en el que fuera capaz de escuchar la memoria propia y las palabras de sus nuevos vecinos en la tierra de adopción. Aunque, a veces, tenga que hacer oídos sordos a epítetos que hieren: “*¡Vaya con la sudaca!*”. Esta extranjería como condición existencial sostiene su literatura interesada por los desplazados, por los

⁸ Martín Barbero llama “memorias desterritorializadas” a las nuevas culturas que se desprenden de los procesos de transnacionalización.

descentrados, por los desenraizados; quienes se acostumbran a que se los trate con indiferencia en un país en el que las leyes para refugiados son casi inexistentes. La condición de estadía precaria se acepta casi con naturalidad o resignación, aunque sostenga: “*los extranjeros tenemos un techo de cristal*” (“Exilio”, *Las otras vidas*: 126).

Nadie nace extranjero, la extranjería es un ropaje pesado y húmedo que se adhiere al cuerpo, es la médula de la soledad, una sensación que solo entiende quien la padece (“El grito y el silencio”, *Las otras vidas*: 32).

...Cuando critico a España, alguien me hace notar que soy extranjera, que, en un país en el que no se ha nacido, uno debe comportarse, eternamente, como si estuviera de visita en la casa de unas tías severas. (“El grito y el silencio”, *Las otras vidas*: 32).

La figura de escritora que construye Clara Obligado debe ser considerada en el espacio, donde logra ubicarse dentro del campo cultural español, las relaciones que establece con sus pares y con el mundo editorial y sobre todo con su tarea de tallerista, de formadora de escritores, de asidua participante en cuanto foro, entrevista, presentación de libros, mesa redonda para la que es convocada. Además, su condición de mujer y de exiliada contribuye a que libere una batalla para hacerse visible y zafar de la invisibilidad a la que las sociedades posmodernas condenan a las mujeres inmigrantes. En sus textos pueden percibirse representaciones de su subjetividad como mujer exiliada, como militante feminista, como escritora migrante, comprometida con la extranjería y con los desplazados.

Esta ponencia trabaja la condición de sujeto migrante, el sentimiento de extranjería y la hibridez identitaria en sus libros de relatos *Las otras vidas* (2006) y *El libro de los viajes equivocados* (2011), ambos textos íntimamente unidos porque en el primero se pregunta por el sentido del destierro y en el segundo, reflexiona sobre

las consecuencias de la diáspora en la vida de los sujetos desplazados, y lo hace desde el tópico del viaje. El viaje como un deambular sin rumbo fijo, como un destino a la deriva, pero también el viaje como un medio para llegar a alguna parte e instalarse en el mundo. No es el “viaje estético” (Cella: 2013) de los sedientos de cultura, que en el siglo pasado, deseaban desprenderse del polvo de las pampas, sino la de los exiliados-refugiados-desplazados, políticos y/o económicos, pero también de “jóvenes que deambulan por Europa, que ya no son militantes heroicos ni víctimas sufrientes del exilio” (Drucaroff; 2012: 486)⁹, es decir, los despojados de toda épica, que errabundan por la Europa de sus bisabuelos, sin proyectos claros, obligados para la subsistencia diaria, a realizar trabajos que en sus países de origen no harían. El viaje se convierte en un tópico recurrente en los narradores de la Generación del mestizaje, como lo prueban los relatos y novelas de Andrés Neuman¹⁰, de Samantha Schweblin, de Patricio Pron.

Las otras vidas (2006) es un texto de relatos, en la nota inicial, la autora adelanta que los cuentos que integran el libro tienen en común los temas de “el desarraigo, la distancia y la extranjería” y que son “cuentos mestizos” porque están escritos en un castellano peninsular, casi disglósico, marcado por los modismos de los dos países: el natal y el de acogida.

Si decido usar el castellano de aquí, anulo el de allá. El acento lo mantengo, pero hablo y escribo de tú, no de vos (entrevista a C.O. de Marcos Rebolledo: 2006).

Desde que había llegado de Buenos Aires vivía en dos planos, en dos niveles”... ¿Coger, follar, fornicar, joder? Coger, tan

⁹ Elsa Drucaroff hace esta caracterización a propósito de la novela *Informe desde París* de Paula Wajzman (1990).

¹⁰ Andrés Neuman, *Viajar sin Ver, El viajero del fin de siglo* (2009) *Hablar solos* (2012); Samantha Schweblin, *El núcleo del disturbio* (2002), Patricio Pron, *El comienzo de la primavera* (2009), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2012).

íntimo antes, tan incomprensible de este lado del Atlántico.
("Lenguas Vivas", *Las otras vidas*: 106)

En este punto sobre cómo estos escritores migrantes se relacionan con el español mestizo, es muy elocuente la opinión de Oliverio Coelho, un joven escritor *Granta*¹¹, que en el proceso de transferir a la literatura la lengua personal, en la que se juega la herencia letrada y la idiosincrasia nacional, ésta resulta un dialecto, la lengua declinada en la que cada uno escribe.

Cuando me siento a escribir no hago nada para desargentinizarme o buscar un castellano neutro. Es mi posición subjetiva. Creo que esos dialectos diseminados en el interior de una lengua enriquecen nuestro idioma, lo infinitizan.
(blog.elpaís.com.papelesperdidos/2010)

El epígrafe de Oscar Wilde: *Quien quiera vivir más de una vida/ más de una muerte debe morir*, alumbrando una lectura de los relatos, que se abre con el cuento "Yo, en otra vida, fui avestruz", casi biográfico, en el que la voz narradora escindida desgrana una serie de argentinismos: *pampa, rancho, boleadoras, gauchita, peludos*, de su otra tierra tan amada como extraña, vocablos crípticos para un lector madrileño que debe necesariamente afinar el oído y captar la otra vida del sujeto de la enunciación, migrante y bilingüe. Las desventuras dialectales de la muchacha recién arribada a España la sumergen en el vórtice de un torbellino lingüístico, cuando en "Lenguas vivas" comprueba cuán paradójales resultaron las palabras de su madre: "Todo nos une... no te preocupes, hablamos el mismo idioma" (105), y que la llevan a cerrar el relato con: "Todo nos une, pensó. Todo, menos el idioma" (106).

¹¹ La revista *Granta en español* seleccionó en 2010, a los veintidós mejores escritores menores de 35 años, en lengua castellana.

En el bello cuento “El río, el río” (112-115), de ecos *cortazarianos*¹², la protagonista sufre por habitar en esta orilla de un río de aguas inquietantes, *que no es como los de Europa*, que la separa del amante, que vive en la otra orilla, tan lejana que no alcanza a verse, pero a la vez tan cercana, allende el río. El fluir turbulento la lleva en pos de sus sueños de otras vidas posibles, a la otra orilla, donde la esperan los brazos de su amante y desde la que podría entrever su casa, en la que descansan el hijo y el marido. La desgarran el conflicto de las dos vidas, la de la pasión y la de la seguridad familiar, el sueño y la imaginación la arrastran a un viaje de una vida a otra. Esas dos orillas de un lado y otro del ancho río, que no es otro que el río de la Plata, tan ancho como un mar, barridas por un viento que empuja a viajar *de una vida a otra*.

No puede obviarse, tratándose de una escritora que migra obligada por la dictadura militar, que usurpa el poder en Argentina, en 1976, el tópico del exilio. *Las otras vidas* cierra con un cuento que titula precisamente “Exilio” (117-130) y cuyo epígrafe: “...tu sitio ya lo sabes/ partió cuando llegaste”, de la poetisa, Luisa Futoransky (Buenos Aires, 1939)¹³, radicada en París pero que compone en español y casi todos sus libros se han editado en España, quien abandona su tierra en 1971, porque “tenía una sensación de zozobra, de no pertenecer al lugar donde vives”. Nada mejor que su poesía para nutrir la escritura de Clara Obligado, una exiliada que puede cargarse al hombro otras vidas, otras historias, que “tiene la sensación de estar encerrada fuera” o que *siempre retorna de ninguna parte* (“Exilio”: 130). Tanto Clara Obligado como Luisa Futoransky son expatriadas

¹² Puntualmente con “Lejana”, *Bestiario*, 1951.

¹³ Luisa Futoranski (Buenos Aires, 1939) en *De donde son las palabras* (1988) describe las hipotéticas sensaciones del expatriado Sygmon Freud: “...*transterrado, sin tierra, expatriado, asilado, exiliado, alejado, ausente, colonizado, huido, porque, casi siempre, en el comienzo... la emigración es golondrina y se acrecienta sin orillas, sin respuesta a las carencias que van más allá de un palmo de la superficie.*”

de la política y de la cultura, al punto que se las condena a cierto ostracismo, ya que sus obras no cuentan con una amplia circulación en Argentina ni son objeto de ponencias y estudios académicos como el de otras autoras que residen en el país.

El libro de los viajes equivocados (2011) es una colección de cuentos escritos en el contexto de una España en decadencia, de destrucción social por la aplicación de políticas conservadoras y neoliberales, por un estado de bienestar en extinción, de políticas xenófobas, de resistencia del gobierno de derecha a revisar los crímenes del franquismo y juzgar a sus asesinos. El viaje repensado, en relación con la escritura, no como una vivencia del sujeto burgués sino como desplazamiento, como traslado que desterritorializa la literatura pero que paradójicamente echa anclas (Colombi: 2004). El viaje es el tópico que le permite pensar en las proyecciones de la diáspora y preguntarse por el sentido del destierro, en una estrategia espiralada, de “*círculos concéntricos sobre las cosas extendidas*” como reza el epígrafe de Rainer María Rilke, que toma de *El libro de las horas*, del poeta alemán. Una espiral caracoleada que habla de un tiempo en continuo movimiento, como la situación del viajero y del que ha partido hacia un no retorno, por eso las historias narradas giran en una órbita de rueda de la fortuna, en la que también giran los once cuentos que componen el libro.

Es interesante que Clara Obligado recupere el género *Libro*, si nos retrotraemos a su significación en el siglo XIII castellano, momento en que la indefinición genérica lleva a los escritores medievales de la transición a la modernidad a denominar así a las colecciones de cuentos enmarcados, de tradición oriental, para alertar a oyentes y lectores, sobre la conveniencia de leer como un todo lo que parece como fragmentado. *Solo me gustaría proponer a quienes lo lean que lo hagan en el orden en que aparecen, ya que esconden un texto más amplio, que necesita de ese recorrido*, sugiere la autora en la nota inicial. El lector debe animarse a esta lectura *palimpsestica*, a

migrar con los personajes en viajes equivocados, como el que conduce a la muerte a la protagonista de “El silencio” o el de Jan, el panadero polaco de “Las dos hermanas” que llega a Buenos Aires y no a Nueva York como él soñaba.

A modo de conclusión, quiero decir que la narrativa de Clara Obligado se inscribe en una literatura migrante y trasatlántica, protagonista ella de un éxodo cultural, construye un sujeto desarraigado para narrar historias de seres tan desarraigados como la voz que cuenta: *arriesgarse en mi condición de extranjera es lo que busca mi literatura, que con el paso del tiempo, descubre que se siente extranjera en las dos orillas.*

Bibliografía

Textos primarios:

- OBLIGADO, Clara. 2001. *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . 2009. *Por favor, sea breve. Antología de relatos hiperbreves 2*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . 2005. *Las otras vidas*, Madrid, Páginas de Espuma.
- . 2012. *El libro de los viajes equivocados*, Buenos Aires, Páginas de Espuma.
- . 2013. *La hija de Marx*, Buenos Aires, Galerna.
- FUTORANSKY, Luisa. 1982. *Partir digo*, (reedición 2010), Madrid, Libros del aire.
- . 1988. *De donde son las palabras*, Barcelona, Plaza y Janés.
- . 2000. *París, desvelos y quebrantos*, Pen Press, Nueva York.

Textos teóricos:

- ANDERSON, Benedict. 2000. *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del Nacionalismo*, Méjico, EFE.
- BHABHA, Homi. 2013. *Nuevas minorías, nuevos derechos*; Buenos Aires, Siglo XXI.

- BARBERO, Martín. 2010. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y Hegemonía*, Barcelona, Anthropos.
- COLOMBI, Beatriz. 2004. *Viaje intelectual: migraciones y desplazamientos en América Latina, 1880-1915*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Félix. 1985. *El anti-edipo. Capitalismo y esquizofrenia*, Barcelona, Paidós (edición original 1971).
- GARCÍA, Eduardo. 2010. “Frontera e identidad: la escritura del nómada”, *Letral*, número 5, 106-112.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 1999. *La globalización imaginada*, Buenos Aires, Paidós.
- 1990. *Culturas híbridas: como salir y entrar de la modernidad*, Méjico, Grijalbo.
- MEISS, Paula. 2010. “Apología de la literatura inmigrante ¿Hacia una hospitalidad planetaria?”, *Revista electrónica de literatura y de literatura comparada*, 2, 13-29.
- ORTEGA, Julio. 2008. “La condición internacional”, *Letral*, número1, 1-3.
- GUATTARI, Félix. 1997. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos, (ed. original 1971).
- SPIVAK, Gayatri. 1985. “¿Puede hablar el subalterno?”, traducción de José Amícola, *Orbis Tertius*, 1998, III (6), Universidad Nacional de La Plata, 1-43.
- VILLANOVA, Nuria. 2009. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*, Social Science.

Textos críticos:

- ALMENA BOIX, Margarita y otras. 2014. *Mujeres en la frontera*. UNED, Literatura y Mujer, Madrid, 2014.
- BERNATHES, María Teresa. 2006. *Entre dos orillas: Voces del exilio conosureño en España (1975-2002)*, diagonalperiodico.net/5/03/2006.
- DUJOVNE ORTIZ, Alicia. 2002. *Al que se va*, Buenos Aires, El Zorzal.
- DRUCAROFF, Elsa. 2012. *Los prisioneros de la Torre. Política, Relatos y Jóvenes en la Posdictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- CATTARULLA, Camila. 2012. “Clara Obligado y el difícil juego de equilibrios de la literatura migratoria argentina”, *V Coloquio*

Internacional del Seminario Permanente sobre Literatura y Mujer. "Límites y fronteras" (siglos XX y XXI). Revista universitaria La HuellaDigital.com

- SERAFINI, Silvia y otras. 2010. *Más allá del umbral. Autoras hispanoamericanas y el oficio de la escritura*, Madrid, Renacimiento.
- THÖRNRYD, Victoria. 2009. "La identidad de un relato de vida en los cuentos de Clara Obligado", Marlene Wenngren, H T, Handlelare, Linköpings Universitetet.

Entrevistas:

- MENÉNDEZ MALDONADO, Cristina María, "Clara Obligado. Pasión por la letra", *También contamos*, 1998.
- REBOLLEDO, Marcos. 2006. "30 años del Golpe de Estado en Argentina" Entrevista a Clara Obligado, *Letras en la Diáspora*, 2 al 15 de mayo/2006, 5.
- AGNASO, Aída. 2006. "Entrevista a Clara Obligado", *Diario de Cádiz*, biblioteca, 30/06/06.
- GARCÍA, Luis. 2011. "Entrevista a Clara Obligado", *Literaturas Comunicación*, 29/11/2011.
- FERNÁNDEZ, Mariángeles. Entrevista a Clara Obligado en NCI TV.
- CASTRO, Antón. 2012. "Clara Obligado narra la travesía del amor y del mal de Europa a América", *El Heraldo de Aragón*, 27/01/2012.
- FERNÁNDEZ, Mariángeles. Entrevista a Clara Obligado en NCI TV.
- FRIERA, Silvina. 2012. "Clara Obligado. Destino circular", *Página 12*, 17/08/2012, 29-31.

ARGENTINA, OTRA VEZ,
LA MEMORIA REVISITADA DE UN MIGRANTE

Lorena Edith Pacheco¹

Al releer un texto corregido, fascina escuchar el rumor de las frases suprimidas, pensadas o perdidas que laten en las grietas de lo dicho.

Andrés Neuman, *El Equilibrista*

Hay escritores que deciden quemar sus obras. Hay quienes olvidan sus trazos en meros bocetos de escritura que jamás llegan a publicarse. Hay escritores arrepentidos y otros que prefieren el olvido al renegar de pasadas páginas, por considerarlas obsoletas, viejas, o simplemente ajustadas a un tiempo que no dialoga con el actual. Gesto distinto es el de otros escritores que, lejos de renegar de su propia obra, la someten a una reescritura constante, al diálogo con el presente, aún a costa de modificar el pasado.

Cuando Andrés Neuman decide la escritura de *Una vez Argentina* en el año 2003², lleva en sí 12 años de extranjería y una clara conciencia de *estar hecho de orillas*. Es, sin duda, esta condición de migrante la que impuso el tono de la obra, más ficcional que real. Las historias personales, familiares y nacionales que se enlazan en ella constituyen la necesaria vinculación con sus orígenes.

Por otra parte, cuando el propio escritor decide la reedición de *Una vez Argentina* en 2014³, reescribe la historia, suprime anécdotas, modifica sus claves de lectura, reinventa nuevamente su origen.

¹ Licenciada en Letras. Especialista en Lit. Hispanoamericana del siglo XX. Prof. de Literatura Española (Unco).

² Andrés Neuman, *Una Vez Argentina*, Barcelona, Anagrama, 2003.

³ Andrés Neuman, *Una Vez Argentina*, Buenos Aires, Alfaguara, 2014.

Esta ponencia se propone explorar la presencia del territorio natal y la construcción de un linaje migrante real e imaginario en *Una vez Argentina* de 2003 y en su reescritura del 2014.

Reescribir, corregir, ampliar, releer, resignificar y visitar parecen ser las tareas llevadas a cabo por el escritor a partir de su nueva versión de *Una vez Argentina*. Aunque, a simple vista puedan éstas sugerir acciones similares o análogas, no siempre implican los mismos procedimientos ni persiguen los mismos objetivos. Mucho ha dicho la teoría literaria al respecto. De hecho, el propio Neuman ha establecido que:

Sería interesante distinguir entre tres conceptos que suelen darse como sinónimos: revisión, corrección, reescritura. La revisión trabaja en la superficie, tiene lugar durante las últimas lecturas y propicia pequeñas decisiones que ya no afectan al núcleo del texto. La corrección está asociada a un paradigma de orden, tiene que ver con el pulido minucioso y con la perfección formal, que en principio es deseable aunque a veces pueda resultar homogeneizadora o incluso contraproducente. Finalmente está la reescritura, que es la instancia que más me atrae y también la más drástica de todas. Ahí el texto queda intervenido a fondo: se cuestionan sus conflictos, se tensan sus contradicciones, se pone en duda su lenguaje a todo nivel.⁴

Como puede notarse, la tarea de reescribir asume aquí la imperiosa necesidad de volver al lugar de origen no para regresar definitivamente sino para volver a visitar una geografía literaria entrañable. Por eso, habrá que desandar esa escritura primeriza, no para hacerla estable sino para volverla consciente de su constante e inevitable mutabilidad. De esta manera, Andrés Neuman sostiene en esta reescritura la premisa fundamental de que *Una vez Argentina* se

⁴ <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5852-2016-05-15.html>

reescribe porque toda obra en sí es inacabada, porque todo relato puede ser mejorable y porque todo texto se mueve con el lector.

Ahora bien, ¿podemos trasladar esta premisa a aquellos relatos contruidos sobre andamiajes no sólo individuales, sino familiares e incluso históricos? ¿Pueden ser reescritos la memoria, la infancia, los padres? ¿De qué modo se modifica el pasado que nos compete a todos, al escritor, a los personajes, al lector?

En el plano de la verdad histórica, podemos pensar que reescribir implicará enmendar olvidos, sacar a la luz episodios incómodos, destruir silencios. Sin embargo, sabemos que *Una vez Argentina* no se instala ni en la verdad ni en la historia, sino que transita de la ficción a la realidad, y viceversa con la inestabilidad genérica propia de toda literatura migrante. Por lo tanto, la intervención sobre el texto del año 2003, tendrá sin duda una doble tarea: la de ampliar el relato del pasado sobre todo en aquellos resquicios de la memoria que no pudieron o no quisieron ser contados y la de reinventar el linaje familiar para que Andrés Neuman, personaje ficcional que narra su vida, pueda construir una biografía hecha de derrotas, exilios, miedos, viajes, lenguas distintas, migraciones. Ese *Yo* de la escritura se percibirá en cada uno de los seres en tránsito y de identidades confusas que se retratan en el espejo familiar.

Los cambios que ocurren en la obra entre 2003 y 2014, no constituyen grandes transformaciones textuales sino más bien sutiles intervenciones que se producen tanto en el plano paratextual como en el léxico-sintáctico e incluso en el plano tonal de la obra.

Con respecto a los cambios efectuados en los paratextos, podemos notar que se elimina, en primer lugar, la nota informativa sobre el otorgamiento al Premio Herralde de Novela como Finalista. Esta ausencia se explica en virtud de que ya hacia el año 2014, habiendo recibido el Premio Alfaguara por su novela *El viajero del siglo* en el año 2009, Andrés Neuman ya es un escritor consagrado

cuya legitimidad no es necesario reafirmar. Por otra parte, tampoco se vuelve necesaria, 11 años después, la *Advertencia al Lector* que dice:

Todos los personajes reales de esta novela aparecen como ficciones. Todas las invenciones que hay en ella quisieran ser probables.

El lector ya ha asumido que los personajes que transitan por *Una vez Argentina* se mueven en la ambigüedad y en la frontera misma entre realidad y ficción porque incluso estos conceptos ya han sido removidos y puestos en discusión permanente por el propio autor dentro y fuera de su obra. Más bien los personajes parecen pertenecer a un lugar intermedio y confuso que los vuelve “reinventaciones reales” del autor. A modo de compensación por esta ausencia y como confirmación de esta pertenencia incierta, aparece otro paratexto al final de la novela, titulado *Lista de personajes familiares por orden alfabético*. De esta manera, se expone el linaje real e imaginario para que éste permita leer una voluntaria y consciente construcción de una genealogía migrante del autor.

Siguiendo con el plano paratextual, notamos que la dedicatoria en el 2003 “A los que permanecen”, verdadera contracara de la migración, ahora en el 2014 se vuelve más concreta “A mi madre, que tuvo cuatro cuerdas”. Vemos, entonces, que la madre tiene ahora mayor presencia a pesar de su ausencia en el plano real del autor. Esta dedicatoria es, sin duda, una clave de lectura que permite descubrir en este personaje no sólo una relación familiar sino toda una vinculación simbólica. La madre es Argentina, también presente y ausente en el texto. Esta relación se justifica además en el nuevo epígrafe de Mahmud Darwish, poeta migrante de origen palestino, puesto al principio de la novela que dice:

Tu madre tiene madre. Un país de palabras.

Cuando nos alejamos del origen, de la infancia, de los padres, del país, o de la patria, se vuelve imprescindible inventarlos. Argentina es en esta obra, ese país hecho de palabras, pura memoria reinventada para construir un origen al que se pueda volver una y otra vez.

Así como reinventa su país, la voz narradora también construye una familia hecha de palabras. Con respecto a la figura de su abuelo, Andrés Neuman nos dice:

Sé que no fuiste un héroe, Mario. Los héroes son retratos con exceso de distancia. También voy conociendo tus mentiras, tus silencios, tus huidas, pero y qué. Todos necesitamos un abuelo. Así que insisto en escribirte. Si no estás, déjame que te invente. Mario, abuelo. Qué solos nos dejan a veces las palabras y menos mal que existen.

En coincidencia con esta postura de crearse un origen en la ficción, leemos en otro capítulo:

Siendo Lidia adolescente, sus padres decidieron probar suerte en Argentina, país donde todo el mundo tenía o se inventaba una familia.

Yéndonos del plano paratextual hacia los cambios efectuados a nivel léxico y sintáctico, notaremos que la primera modificación ocurre al principio de la novela. En la primera edición, el inicio de la obra es el siguiente:

Cuento con una carta y una memoria asustada. Una carta de mi abuela: blancas las páginas, con los renglones levemente azules y Blanca también ella. La memoria asustada es la mía, aunque no me pertenece sólo a mí. Su miedo es el de siempre: el de desaparecer antes de haber hablado.

En la reedición del 2014, el inicio es el mismo a no ser por el cambio de la frase “memoria asustada” por “memoria inquieta”. La sustitución del adjetivo implica cambiar miedo por inquietud. Pero ¿cuáles podrían haber sido los miedos de aquella voz narradora del 2003? ¿Se resuelve ese susto de abrir el cajón de los recuerdos? Quizás la inquietud del narrador del 2014 sea la clave de lectura de esta nueva edición. En varias entrevistas sobre la reedición de *Una vez Argentina*, Andrés Neuman dice sospechar de las confesiones y recuerdos de sus familiares. Quizás la inquietud planteada aquí se desprenda de esa desconfianza de su propia memoria.

Otros sutiles cambios léxicos entre una edición y otra nos llevan a pensar no en un caso de sustitución o renovación lingüística de la obra, sino mas bien en una tarea de reescritura que viene a completar, responder, eliminar sospechas.

El apartado cuarto de la primera edición, por ejemplo, se cierra con dos preguntas claves dentro de la novela:

¿Qué somos? ¿Es verdad lo que contamos?

En la edición del 2014, el mismo apartado no elimina las preguntas sino que las responde:

Personajes imaginando lo que recuerdan, recordando lo que imaginan.

¿Es verdad? ¿Es mentira? No son esas las preguntas.

Andrés Neuman nos propone una doble lectura. No hay reemplazo posible, hay un trazado de escritura que refiere, muestra y subraya en algunos casos, la escritura primera. La reescritura revela la posibilidad de diálogo entre una y otra. Una escrita como reverso de la otra, no hay una más verdadera que otra, ambas son escritas con “sinceridad mentirosa”, ambas son ficcionalmente sospechosas.

Por otro lado, además de referencias que nos permiten intuir una conversación del autor con su texto primero, abundan en la edición del

2014, ejemplos de palabras, frases e incluso párrafos que son eliminados en la nueva versión. Cabe preguntarse, por qué el autor decidió dicha ausencia en el nuevo texto. Como siempre, el tiempo nos da las respuestas. Hacia el final de la novela, cuando Andrés Neuman personaje está a punto de dejar su país de origen, se dice:

Adiós a todos mis ancestros, imaginada sangre mía, adiós, ancestros, ojalá algún día sepa vuestras historias. El último peldaño se plegaba. Personajes, adiós, dadme memoria.

En la última edición, en el pasaje reemplazado leemos:

Chau, ancestros, imaginada sangre. El último peldaño se plegaba. Chau, personajes, chau.

Como puede notarse, se borran del texto los pronombres que indican posesión, en un claro gesto de despojo de sus pertenencias acorde a la condición migrante del autor. El discurso parece plegarse sobre sí mismo para dejar afuera aquello que ya no es necesario como el deseo de conocer las historias familiares y de tener memoria.

Sin embargo, notamos que el texto no sólo se repliega y se abrevia sino que cambia su tono y su registro. El *adiós* en la edición del año 2003 acerca al autor a un español que, paradójicamente, lo aleja de sus personajes y de sus historias. En la versión del 2014, temporalmente más distanciado del momento en el que decide escribir su país, el adiós se torna curiosamente un *chau*. El narrador argentino que habla con acento ibérico, afectado por la distancia, es ahora, tras 11 años de lejanía un perfecto “argentino”. En efecto, la escritura migrante desestabiliza los parámetros para definir una identidad, en principio al desterritorializar el lenguaje. Aquí y allá, vacíos de significancia, acercan o alejan según la memoria inquieta del migrante.

La tarea de leer *Una vez Argentina* en busca de los huecos, las fisuras, las ampliaciones puede ser si no infinita, al menos algo

perdurable en el tiempo. Aun así, en tanto críticos podemos llegar a algunas conclusiones, aunque éstas sean tan provisorias como la reescritura misma.

En primer lugar, podemos conjeturar que, del mismo modo en que la obra es inestable, posible de reescribirse, la memoria también es migrante. Si *Una vez Argentina* es un viaje de espaldas hacia su origen, la reescritura es la búsqueda de los recuerdos que van con el lector que están como la utopía, en algún lugar por venir. En *El viajero del siglo*, uno de los personajes dice lúcidamente:

*Pero ¿y si los recuerdos también se mueven? ¿Qué pasa si tus recuerdos están en lugares y momentos diferentes? ¿Entonces cuáles te pertenecen más?*⁵

La reescritura, en este caso, demuestra que al volver a contar lo ya contado, siendo otras las circunstancias de enunciación, un relato posterior puede sacar a la luz lo latente en el relato primerizo, y que de no ser por su repetición jamás se hubiera actualizado.

En segundo lugar, debemos advertir que no es novedad que un escritor reescriba su obra y la transforme en otra, al imprimirle otro sentido. Lo interesante de notar es que al reescribir aquello que se supone imposible de modificar como lo es el pasado individual y colectivo, la historia es dominada por el aura de la ficción, deja ya de tener importancia si los hechos son verdaderos o no. De ahí, las preguntas que aparecen en reiteradas ocasiones a lo largo de la obra: ¿Sucedió? ¿Es verdad? ¿Es mentira? No son esas las preguntas.

En tercer lugar, yendo a las afueras de la propia textualidad de *Una vez Argentina* e intentando establecer redes de significación a nivel comparatista, es posible notar que el procedimiento de reescritura no es privativo de Andrés Neuman. El ya considerado fenómeno de revisión de libros anteriores puede verificarse en la extensa lista de reescrituras de novelas que tanto en Argentina como

⁵ Neuman, Andrés. 2009. *El viajero del siglo*, Alfaguara, p. 234.

en España es cada vez más frecuente. Vicente Luis Mora se interroga, como nosotros ahora:

*¿Qué mueve todas estas voluntades reescritoras? ¿Son ahora todas las obras working in progress, afectadas por una cultura de la actualización constante de contenidos y formatos? ¿Legítimas opciones autoriales, en pos de una obra mejor, más aquilatada? ¿Segundas oportunidades comerciales, supervivencia del nombre entre novela y novela?*⁶

Es interesante notar que, en forma paralela a la reescritura de una obra, surge la necesidad por parte de sus autores de justificar mediante notas, prólogos, introducciones, advertencias al lector y demás paratextos o bien en el plano extratextual: entrevistas, conferencias, encuentros con lectores, etc., la razón por la cual la obra debe necesariamente ser revisada, ampliada, corregida, en fin, convertida, en la misma y en otra. Parece ser un procedimiento habitual, sumar a la ampliación y reescritura, la confección de autopoéticas que justifiquen el cambio tonal, estructural y formal de la obra.

La transformación de una obra, tras el efecto de una reescritura, no implica únicamente una tarea de intervención lingüística y literaria. La obra deviene en otra cuando se la reescribe sobre todo por una operación extraliteraria inevitable: el tiempo. De ello nos da cuenta la célebre y perspicaz reescritura de Pierre Menard. Aún sin presentar cambios textuales, una obra se convierte en otra por el lector y su tiempo, por su modo de percibir el mundo literario, por sus cánones, sus tradiciones y contradicciones con el otro mundo: el mundo del autor.

⁶ Mora, Vicente Luis, "Puentes literarios y teóricos entre Argentina y España", en *El taco en la brea*.

En ese “decir casi lo mismo”⁷ que parece proponer la reedición de un libro, operan distintas modalidades de reescritura como la repetición, la refundición, la paráfrasis, el injerto, la escritura replegada, la intervención.

Notemos que éste último concepto puede ser útil para mostrar el trabajo palimpsestico de Andrés Neuman. Intervenir sobre un libro, ajeno o propio, implica necesariamente la desterritorialización del objeto para habitarlo bajo los criterios de una nueva territorialización que lo hará devenir en objeto estético⁸. Doble significación, entonces, el hecho de que sea un escritor migrante, que descrea de los territorios que determinan pertenencias y extranjerías, identidades y fronteras, el que intervenga en sus propios signos y desterritorialice su propio decir.

Pero, por otro lado, cuando hablamos de intervención, debemos tener en cuenta que no sólo nos referimos a una modificación artística y estética de una obra. Hablamos también de una mediación política. El verbo “intervenir” (del latín *intervenire*) designa la acción de “tomar parte en un asunto”, “imponer uno su autoridad”, “interceder, mediar por otro que nunca es uno mismo”. La memoria es intervenida en *Una vez Argentina* porque los recuerdos, antes recortados, quitados, desaparecidos, ahora son subrayados, resaltados, glosados. La edición del 2014 de esta obra se construye a partir de sobre-escrituras que imprimen en el texto-rostro nuevo, otras *formas de volver a casa*.

⁷ Eco, Umberto, *Decir casi lo mismo (La traducción como experiencia)*, Barcelona, Lumen, 2008.

⁸ Las nociones de territorialización y desterritorialización, tomadas de la epistemología propuesta por Gilles Deleuze y Felix Guattari, se proponen fijar los conceptos que se corresponden a la visión nómada del sujeto humano, frente a la visión sedentaria de la lógica binaria dominante.

En la larga serie de formas intervenidas: “páginas cortadas”, “texto quitado”, “libro vaciado”, “libro tachado”⁹, “libro reescrito” hay mucho aún por leer. En esa presencia intermedial del autor hay otra obra que se nos escapa.

Bibliografía

- ECO, Umberto. 2008. *Decir casi lo mismo (La traducción como experiencia)*, Barcelona.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. 2000. *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pretextos, Valencia.
- DRUCAROFF, Elsa. 2011. *Los Prisioneros de la Torre. Política, Relatos, Jóvenes en la Postdictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- MORA, Vicente Luis. 2015. “Puentes literarios y teóricos entre Argentina y España”, en *El taco en la brea*, año 2, pp. 212-252.
- NEUMAN, Andrés. 2003. *Una vez Argentina*, Barcelona, Anagrama.
- . 2014. *Una vez Argentina*, Buenos Aires, Alfaguara.
- . 2005. *El equilibrista*, Barcelona, Acantilado.
- . 2009. *El viajero del siglo*, Alfaguara.
- PRON, Patricio. 2014. *El libro tachado: Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*, Madrid, Turner.

⁹ Pron, Patricio, 2014, *El libro tachado: Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*, Madrid, Turner.

ANDRÉS NEUMAN
Y LA FORMA LITERARIA DE LAS VENTANAS

Karen G. Madsen Béjares¹

“¿Forma y contenido? Cualquier escritor sabe que ha conseguido decir lo que quería solo cuando siente que lo ha dicho como quería.”²

Andrés Neuman

En la actualidad, la literatura no puede separarse de las nuevas tecnologías. Los textos ahora son pensados desde su constitución en papel y desde su virtualidad. Esta nueva connotación influye no solo en las condiciones de producción sino también en las condiciones de lectura. Así, los escritores han comenzado a adaptar su forma de escribir a los nuevos formatos y han construido lectores con aptitudes nuevas para poder transitar en las diversas plataformas web.³

Esta relación, casi de “hermandad”, entre la literatura y las nuevas tecnologías es claramente reconocible en las llamadas escrituras migrantes. Las mismas se encuentran constituidas por escritores que se consideran ciudadanos del mundo al no reconocer

¹ Investigadora alumna y adscripta a la cátedra de Literatura española contemporánea I y II, Profesorado y Licenciatura en Letras, Unco.

² Neuman, Andrés. (2005). *El equilibrista*. Barcelona. Ed. Acantilado. pp. 89

³ Esta relación entre la literatura y las nuevas tecnologías pueden rastrearse en los siguientes textos teórico: Barthes, R. (2009). *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Ibérica; Cavallo, G., Chartier, R. (Directores), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus-Minor, 2001; De Teresa, A., Tello, A. R., González, C. E., González, A. E., Artigas, I. (2006). *Conocimientos Fundamentales de Literatura Vol. I*. Colección Conocimientos Fundamentales. México: UNAM; Garberoglio, María de la Paz (2013). “Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs” en *Centros de estudios en diseño y comunicación*. UNR.

ningún lugar como propio. En su escritura la desterritorialización de la literatura es un tema preferencial y bajo esa temática sus textos “migran” por las plataformas virtuales, que neutralizan la figura solitaria del escritor y permiten una constante interacción con los lectores, además de una manera diferente de circulación y recepción de sus obras. Estos escritores reconocen que el cine y la fotografía son dos de las prácticas que más influyen en sus producciones y pretenden así una reformulación del lenguaje literario.

Uno de los representantes de las escrituras migrantes es el autor Andrés Neuman, quien hace un uso particular de las plataformas virtuales y lleva a un punto cúlmine la relación entre literatura y nuevas tecnologías. Tal es así que el escritor ha traspasado las fronteras entre el papel y lo virtual llevando sus producciones a nuevos formatos de consumo literario. Dentro de los que se encuentran los cortometrajes.

En este trabajo se analizará la relación entre su producción literaria y las nuevas tecnologías. Para ello, se tomará como objeto de estudio el “cuentometraje”: “El fusilado”. El mismo comprende una de las adaptaciones cinematográficas⁴ que se han hecho de los cuentos de su obra *Hacerse el muerto*⁵. A través de éste se verá, finalmente, cómo la migración en la literatura puede lograrse desde diferentes lugares, más aun en estos escritores.

Luz, cámara... ¿cuentometraje?

En su caso, Andrés Neuman⁶ ha ido un paso más allá y junto a la editorial Páginas de Espuma y a la directora Lucía Martínez Cabrera⁷

⁴ En total se realizaron tres adaptaciones cinematográfica dentro de la obra *Hacerse el muerto*. Las mismas comprenden a los cuentos “El fusilado”, “Un suicida risueño” y “Las cosas que no hacemos”.

⁵ Neuman, Andrés, (2011) *Hacerse el muerto*. Barcelona. Páginas de Espuma

⁶ Escritor nacido en Buenos Aires en el año 1977, pasó su infancia en Argentina y luego se trasladó, junto a su familia, a Granada (España) en donde se formó académicamente como Licenciado en Filología Hispánica.

realizaron una serie de cortometrajes basados en tres cuentos de su obra *Hacerse el muerto*. De la fusión de estos dos ámbitos, el autor ha creado el *neumanismo* “cuentometrajes” para nombrar su producción dentro de los medios audiovisuales. El mismo resulta un “género híbrido” en el que se mezcla un género literario con uno cinematográfico y da cuenta de la migración de uno a otro por parte de sus producciones. Además, puede interpretarse como una producción mucho más corta, ya que cada uno dura entre 2 a 4 minutos. Sobre esto la directora ha señalado:

El término surgió una vez terminados los vídeos. En la editorial esperaban un vídeo promocional estándar y les sorprendió el resultado cuando vieron “El Fusilado”, en ese momento apareció por primera vez la palabra. Nos dimos cuenta de que no eran cortometrajes propiamente dichos, ni tampoco eran vídeos promocionales al uso, y el término “cuentometraje” encajaba mucho mejor con nuestra idea.⁸

Neuman ya ha realizado este juego de palabras en alusión a la brevedad (microapuntes, microrréplicas, microlíneas de lectura, entre otros), que se encuentra estrechamente relacionado con su producción literaria. Esto se debe a que la mayor parte de las publicaciones de

Actualmente, se desempeña como poeta, narrador, traductor, bloguero y columnista. Entre sus obras se encuentran las novelas *Una vez Argentina* (2003 - reeditada en 2014) y *El viajero del siglo* (2009); el libro de cuentos *Alumbramiento* y el poemario *El tobogán* (2002).

⁷ Lucía Martínez Cabrera. Nació en Granada en 1983, realizó la Licenciatura de Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid y trabaja en Granada como profesora en la Escuela Arte Granada y profesional de la imagen. Es fotógrafa y una de las coordinadoras de la Productora Audiovisual Zebra (Granada).

⁸ Madsen Béjares, K. (2017). “Entrevista a Lucía Martínez Cabrera” UNCo, Neuquén.

Neuman gira en torno al cuento, los relatos breves camuflados como capítulos o simples aforismos que dan cuerpo a sus obras.

Cabe señalar que la realización de los llamados “cuentometrajes”⁹ no tiene otro fin más que el publicitario, debido a que fueron producidos para darle difusión al libro en el que están comprendidos. Los tres cuentos que fueron tomados para la misma son: “El fusilado”, “Un suicida risueño” y “Las cosas que no hacemos”. Sin embargo, las teorizaciones a continuación se basarán en el primero de ellos¹⁰, mostrando la migración genérica que se produce cuando Neuman traslada sus relatos de un formato a otro.

Así, al analizar “El fusilado”, que es el cuento que abre el libro, se observa que en él se realiza un homenaje al escritor argentino Daniel Moyano¹¹ al ficcionalizar un episodio de su vida durante la dictadura militar de 1976 en Argentina. Este alude al simulacro de fusilamiento¹² que deja a las víctimas casi muertas en vida por la sensación que eso les causaba. De hecho, Neuman afirma que lo llamativo de ese acto puntual es:

“el estado de conciencia en que queda alguien que cierra los ojos con la certeza de que está muriendo y sigue viviendo. La

⁹ Los mismos fueron dirigidos por Lucia Martínez Cabrera y producidos por Páginas de Espuma y Zebra Audiovisual.

¹⁰ Para ver el análisis de los otros dos cuentometrajes (“Un suicida risueño” y “Las cosas que no vemos”) puede consultarse el texto de Madsen Béjares, Karen. (2017) “Andrés Neuman y la forma literaria de las ventanas II”. UNCo. Argentina.

¹¹ Daniel Moyano (Buenos Aires, 6 de octubre de 1930 - Madrid, 1992). Es un escritor argentino que fue encarcelado durante la última Dictadura Militar Argentina ('76). Luego de ser liberado se exilió a España en donde vivió hasta su muerte en 1992. En este país se desempeñó, entre otras cosas, como crítico literario para el periódico *El País*.

¹² Para una mayor comprensión de este episodio puede leer: Graham-Yooll, Andrew (2005). “Un artista de variedades” en el diario *Página 12*. 26 de junio. Argentina.

conciencia póstuma que desarrolla alguien así” (Neuman; 2011: 1).

A lo largo del cuento, se pueden mencionar distintos procedimientos literarios. Entre ellos, las preguntas retóricas mediante las que el protagonista se cuestiona sobre la muerte al momento de sentir el fusil cerca de él:

*¿A quién a punto de morir le preocupaba semejante cosa?, ¿a quién le interesaba la decencia frente a un fusil recto?, ¿no era en realidad la supervivencia el único valor humano, o quizá menos que humano, que le importaba ahora?, ¿estaba tratando de disculparse?, ¿de morir gloriosamente?, ¿de distinguirse de sus verdugos como una forma de salvación en la que él nunca había creído?*¹³

Sin embargo, en las siguientes líneas se ve la hibridez entre ficción y realidad, debido a que el narrador se rectifica sobre lo dicho y aclara que esos interrogantes no fueron pensados por Moyano sino que son parte de la ficcionalización realizada por Neuman:

*No pensaba todo esto Moyano, pero sí lo intuía, lo entendía, asentía mentalmente como ante un dictado ajeno.*¹⁴

Al avanzar en la lectura, se observa la animalización de los miembros de la milicia bajo un claro desprecio hacia las fuerzas. Estos son comparados con animales depredadores que se mueven en grupo y siguen las órdenes de un líder. Aquí, el pelotón conforma la manada del general:

¹³ Neuman, Andrés (2011). “El fusilado” en *Hacerse el muerto*. Barcelona. Páginas de Espuma. P. 12

¹⁴ Neuman, Andrés (2011). “El fusilado” en *Hacerse el muerto*. Barcelona. Páginas de Espuma. P. 12

El general aulló “¡Fuego!” [...] lo siguiente, lo último que oyó Moyano fue un estruendo de gatillos¹⁵.

Por otra parte, se hace presente la comparación entre la experiencia del abuelo de Moyano y la de él mismo tiempo después. Esto se ve en el hecho de que, ya en el inicio, el narrador da cuenta de la experiencia vivida por el abuelo en la Guerra Civil Española (1939) y lo experimentado por Moyano durante la dictadura militar argentina (1976). Hechos sobre los que da cuenta a través del lenguaje:

CUANDO MOYANO, con las manos atadas y la nariz fría, escuchó el grito de “Preparen”, recordó de repente que su abuelo español le había contado que en su país solían decir “Carguen”. Y, mientras recordaba a su difunto abuelo, le pareció irreal que las pesadillas se cumplieran.¹⁶

Además, es un recurso implementado para mostrar cómo los actos de tortura adquieren la misma crudeza y crueldad sin importar el lugar del mundo en el que se las ejerza. En este caso específico las víctimas quedan con la sensación de que *eres un muerto en vida y un vivo que ha muerto, tu percepción de la vida cambia porque todo lo que ves y oyes, pertenece a un más allá terrenal* (Neuman; 2011: 1). Tal como lo dice Neuman, las víctimas quedan con la sensación de haber muerto y ser fusilados por el pelotón, pero también les queda un sentimiento de “agradecimiento” por perdonarles la vida.

Avanzando en el análisis, es preciso adentrarse en el mundo cinematográfico para dar cuenta de la migración de los cuentos a este ámbito. “El fusilado”, en su versión cinematográfica, es protagonizado por el actor Gennáro Lalli, quien da vida a la historia mientras se escucha de fondo a Andrés Neuman como una *voz en off*. En otras palabras, es un narrador que está fuera de la película, cuya figura es

¹⁵ Idem. P. 11

¹⁶ Idem. P. 12

constituida por la voz y no por el cuerpo. Es aquel que no tiene permitido incurrir en la mentira para no caer en incoherencias, aunque posee la capacidad de crear el mundo ficcional bajo sus propias reglas. De hecho, es lo que hace Neuman al adaptar un hecho de la vida real a la ficción y luego darle vida a través de la pantalla. Al hacerlo le otorga rasgos ficticios con las preguntas retóricas o diferentes recursos lingüísticos, pero no miente sobre lo sucedido. Simplemente, añade datos para que la historia que se está contando llegue de una forma más significativa al lector/espectador y no solo lo conmueva sino que también lo haga reflexionar.

Esto se suma a la mirada atemporal de la cámara que manipula el tiempo y permite recrear en detalle los elementos que son posibles de ver, pero que no podrían analizarse por su fugacidad. Recurso que se fusiona con el uso de diversos planos como el primerísimo primer plano¹⁷, implementado para captar partes puntuales del cuerpo del sujeto como: el rostro que siempre mira sumiso hacia abajo; los ojos que muestran una mirada cansada y perdida en el vacío de los pensamientos; los brazos que dejan ver las venas resaltantes como signo de tensión y la boca que permanece por momentos con los labios secos y, por otros, entreabiertos mostrando la incertidumbre y el desasosiego de lo que se narra. Este tipo de plano se mezcla con el plano detalle¹⁸, que implementa el director para dar énfasis a un elemento puntal como es la soga que aprisiona no solo las manos del protagonista sino también su mente. Finalmente, hace uso de un plano gran general¹⁹ que utiliza para dar cuenta de que la tortura finaliza. Esto se ve cuando el protagonista se encuentra en un paisaje lleno de

¹⁷ En este tipo de planos se capta una parte del cuerpo del sujeto como ojos, manos, pies, boca, entre otros.

¹⁸ Se implementa para destacar un elemento que en otro plano pasaría desapercibido, pero que es importante que el espectador se dé cuenta para seguir correctamente la trama.

¹⁹ Representa el espacio total y es descriptivo. Se utiliza para rodar ambientes o paisajes.

árboles que evoca los bosques en los que eran liberados quienes sorteaban el fusilamiento. Esta escena, lleva al lector a uno de los capítulos de *Una vez Argentina* (2014), donde el narrador da cuenta de la liberación de sus tíos tras haber sido secuestrados durante la dictadura militar argentina, los cuales fueron dejados en un bosque con las caras tapadas por bolsas de tela.

Todo esto se combinó con un montaje analítico, en el cual se fragmenta la secuencia en numerosos enfoques y detalles con planos de corta duración y ritmo constante. Esto le da un acompañamiento a la narración y hace que el espectador quede más involucrado en lo que está viendo. A través de la repetición de escena, cinematográficamente, se crea la “ilusión” de que una narración breve es más larga, cuando en realidad no lo es. Este último efecto, se debe a que se implementa un tiempo de reiteración en donde el tiempo de la historia se alarga en relación al del discurso, es decir, se repiten planos y con ello se da la sensación de que algo que dura un minuto duró más tiempo.

De esta forma, se logra un cortometraje que experimenta con las sensaciones del espectador, a la vez que muestra las vividas por el protagonista. Este último, se encuentra en un ambiente minimalista, de fondos blancos iluminados y claros que le da especial notoriedad a su figura. Esto en contraste con lo negro de su vestimenta, que representa el miedo, la soledad y la muerte mezcladas entre plano y plano a través de escenas fundidas a blanco²⁰ y de corte abrupto²¹.

Cabe señalar, que el poder encontrar elementos que convergen tanto en el discurso literario como en el cinematográfico hace posible ver que los “cuentometrajes” son construcciones migrantes que a pesar de cambiar su formato conservan elementos en común, debido a que hay recursos como el ritmo o la brevedad que pasan del formato

²⁰ Se ilumina la imagen hasta quedar completamente blanca, se utiliza para crear una secuencia.

²¹ Se pasa rápidamente de una escena a la otra.

escrito al audiovisual, produciendo una migración genérica que no altera el sentido de ninguna de las producciones.

Además, se observa en el “cuentometraje” de “El fusilado” la técnica fotográfica que caracteriza a su directora y a las escrituras migrantes, ya que las producciones de estos escritores se ven influenciadas por este tipo de práctica, ya que vinculan la literatura con la fotografía y el cine, mostrándose como grandes consumidores de estos géneros. De hecho, lo toman como una forma de reformular el lenguaje literario. Así, el recurso fotográfico puede verse en las escenas cortas, los colores por momentos intensos y, por otros, algo más tenues, y los ángulos de las tomas, producen en muchos casos la sensación de estar mirando una fotografía.

Por otra parte, observamos que Neuman no solo se ocupa de escribir el cuento sino que también lo define bajo sus propios preceptos. Para ello el autor ha creado cuatro “Dodecálogos a un cuentista”²² y unos “Microapuntes sobre micronarrativa” en los que da, lo que él llama, “conclusiones de lecturas sobre cómo debe ser un cuento”. De hecho, estas “normas” creadas por el autor se aplican tanto en los cuentos escritos como en los “cuentometrajes”. Esto demuestra que en la migración de la producción literaria de Neuman a los medios cinematográficos hay puntos de encuentro que hacen a la esencia del autor.

En su primer dodecálogo, Neuman expresa: *Aunque hablen en pretérito, los cuentos suceden siempre ahora, no hay tiempo para nada más ni falta que hace* (2006: 163). Esto se cumple en ambos formatos (cuento y “cuentometraje”), debido a que aunque a pesar de hablar en pretérito siempre se trae la historia al ahora, tal como sucede con “El fusilado” en donde se narra un recuerdo, pero todo recuerdo implica un presente en el que recordarlo.

²² El mismo fue publicado por el propio Andrés Neuman en su blog personal *Microrréplicas*.

Otro de los preceptos incorporado en el segundo dodecálogo, dice: “los personajes no se presentan: simplemente actúan” (Neuman; 2010: 124), lo cual se hace evidente en los cuentos, debido a que todo se infiere, nada es aclarado en cuanto a los personajes, por ejemplo, en “El fusilado” donde los personajes solo tienen un apellido o un rango que los identifica. Este es un precepto que se ve más claramente en su adaptación al cortometraje, debido a que se observan las acciones del protagonista, pero nada se sabe de él. Así, como dice Neuman, *los personajes aparecen en el cuento como por casualidad, pasan de largo y siguen viviendo* (2006: 166).

En el mismo dodecálogo, Neuman menciona que en el cuento, “...el talento es el ritmo. Los problemas más sutiles empiezan en la puntuación” (2006: 164) sobre lo cual agrega, con sus microapuntes, que a los cuentos hay que “puntuarlos con un bisturí” (2010: 1). Estas son conclusiones que se perciben en los cuentos del autor, debido a que los lectores pueden observar un puntilloso uso de los signos de puntuación que le otorgan a sus escritos un ritmo preciso, ya que le dan dinamismo y el tono de lectura para que cada frase exprese lo que se pretende:

*Con los ojos todavía cerrados, pegados al pánico, escuchó al general pronunciando en voz bien alta “¡Maricón, llora, maricón!” , al pelotón retorciéndose de risa, oyó el canto de los pájaros, olió temblando el aire delicioso de la mañana, saboreó la saliva seca entre los labios.*²³

Este es un recurso que se nota, más marcadamente, cuando el propio Neuman le da voz a su relato en el “cuentometraje”. En donde la puntuación da ritmo no solo a la narración sino también a las escenas, debido a que es ésta la que le da el sentido. Sobre esto el autor añade que “la frase corta resulta la más natural para el cuento.

²³ Neuman, Andrés (2011). “El fusilado” en *Hacerse el muerto*. Barcelona. Páginas de Espuma. P. 12.

Corregir: reducir” (Neuman: 2010; 125), tal como se refleja en sus cuentos y más tarde en la voz que les da vida en los cuentometrajes:

*Eso debió ser lo última, pero escuchó algo más. Para su asombro, las cosas siguieron sonando.*²⁴

De esta manera, una figura que se torna principal es la del narrador, quien construye la atmósfera, que según Neuman es lo más memorable del argumento, el narrador se transforma en la mirada, en el personaje principal, en el argumento. Su cuento “El fusilado” y su adaptación actúan como ejemplo, ya que los personajes no son los protagonistas sino que es el rol del narrador, encargado del ritmo y la forma de lo que narra. Después de todo *un cuento es oral en primer o segundo grado, ya que la voz decide el acontecimiento, más que viceversa* (Neuman; 2011: 136). Así, la brevedad como rasgo de la poética de Neuman, se ve tanto en el cuento como en el “cuentometraje” y es esencial en la migración que se produce de un género a otro.

Es así que el cuento va formando una línea estructural o estética muy minuciosa y reflexionada por el autor, en donde la migración de un género a otro, da la sensación de que en realidad lo que está haciendo Andrés Neuman es darle imágenes a su relato, es decir, no solo se limita a escribir sino que también le da vida a sus palabras a través de lo audiovisual. Acto que se hace evidente a lo largo del análisis realizado en el presente trabajo. Esta migración genérica que realiza Neuman, lleva su escrito a su máxima expresión y a un mayor grado de consumo por parte del lector/espectador. Haciendo que su cuento *despierte al lector más que noquearlo* (Neuman; 2011: 135), ya que pasa del cuento sorpresa al cuento con dudas y acentúa en cada uno de ellos la sensación de ficción.

²⁴ Idem. P. 12.

A modo de cierre, es posible afirmar que Andrés Neuman, como autor migrante, ha hecho de cada espacio un ámbito de producción literaria y de propagación de la misma. Su migración del papel al espacio cibernético y con ello al cinematográfico han hecho que su obra evolucione y tome diferentes direcciones que desembocan en el crecimiento de la figura del escritor y su talento escritural. Cada ámbito por el que se mueve parece amoldarse perfectamente a su figura y a sus escritos, dándoles esa vuelta de tuerca que sacan al lector de lo tradicional y lo dejan a la espera de algo más. Además, se observa que la migración que se da como rasgos característicos de autores como Neuman no solo se producen en torno a la figura de autor, sino que puede darse desde diferentes lugares como la temática o los formatos discursivos tal como es el caso de los “cuentometrajes” que migran desde el discurso literario al formato audiovisual.

De esta forma, el autor argentino-español (un *argeñol* según Clara Obligado²⁵) es un ejemplo de que en los tiempos que corren, el poder adaptarse a los nuevos espacios que las tecnologías crean resulta vital para el crecimiento de sus obras. En tanto que el lector encuentra en esta combinación un “ámbito” que lo acerca mucho más a la lectura y que le exige, de alguna manera, una participación más activa y perspicaz para poder sacarle el mayor disfrute.

Bibliografía

Textos primarios:

NEUMAN, Andrés. 2011. *Hacerse el muerto*. Barcelona. Páginas de Espuma.

²⁵ Es una colega y compañera de Neuman dentro de las escrituras migrantes. Clara Obligado nació en Argentina en 1950, donde se convirtió en Licenciada en Literatura. Desde 1976 vive en Madrid, España, exiliada política del régimen argentino conocido como “Proceso de Reorganización Nacional”. Ciudadana española, es una de las primeras personas que comenzó a impartir talleres de escritura creativa y en 1978 fundó el Taller de Escritura Creativa que lleva su nombre.

Textos literarios:

- NEUMAN, Andrés. 2005. *El equilibrista*, Barcelona. Acantilado.
- , 2006. “Apéndice para curiosos. Dodecálogo para un cuentista” en *Alumbramiento*. Madrid. Páginas de Espuma.
- , 2010. “Apéndice para curiosos” en *El último minuto*. Madrid. Páginas de Espuma.
- , 2011. “Apéndice para curiosos” en *Hacerse el muerto*. Madrid. Páginas de Espuma.
- , 2012, diciembre 12. “10 microapuntes sobre micronarrativa” en el Blog *Microrréplicas*. (disponible en la red)

Textos críticos:

- ALTMAN, R. 1999. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona. Paidós.
- APO CLOM²⁶. 2016. “El Lenguaje audiovisual” en *Cine y video*. Castilla-La Mancha. (disponible en la red)
- ESCANDELL MONTIEL, Daniel. 2012. “Lectoautoría: colectividad en la narratología de la *blogoficción*”, Congreso Iberoamericano de las Lenguas en la Educación y la Cultura. Universidad de Salamanca.
- GAUDREAULT, A. y JOST, F. 1995. *El relato cinematográfico*. Barcelona. Paidós.
- GONZALES, J. F. 2002. *Aprender a ver cine*. Madrid. Railp.
- IZQUIERDO CASTILLO, Jéssica. 2012. “El cine e Internet: un nuevo aliado para el desarrollo de un modelo de negocio... ¿Diferente?” en *L Atlante. Revista de estudios cinematográficos*. España. Enero-Julio. (disponible en la red)
- MADSEN BÉJARES, K. 2017. “Entrevista a Lucía Martínez Cabrera” UNCo, Neuquén, Argentina.
- RAMALLO, Carolina. 2012. “Escritura y nuevas tecnologías: Literatura y crítica literaria en blogs de escritores”. *VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. En *Memorias Académicas*. 7 al 9 de mayo. UNLP-FaHCE. La Plata. (disponible en la red)
- ROMAGUERA, J. 1999. *El lenguaje cinematográfico: gramática, géneros, estilos y materiales*. Madrid. Ediciones de La Torre.

²⁶ Asociación Profesional de Orientadores/as

ZALBA, Estela María. “De lectores y prácticas lectoras: la multiplicidad de pactos de lectura en los albores del tercer milenio” en *Revista Confluencia*, año 1, n° 3, verano 2003, Mendoza, Argentina. (disponible en la red)

Entrevistas:

AYÉN, Xavi. 2011. “Andrés Neuman: ‘El balbuceo amoroso y el poético se parecen’” en el diario *La Vanguardia*. 19 de Noviembre. Barcelona. (disponible en la red)

BANDRÉS, Jon. 2011. “Andrés Neuman publica *Hacerse el muerto*, un libro de cuentos sobre la muerte y el amor” en el diario RTVE.es. 14 de Octubre. España. (disponible en la red)

CASTRO, Antón. 2011. “Andrés Neuman. Una entrevista sobre *Hacerse el muerto*” en el blog *Blogía*. 21 de Noviembre. (disponible en la red)

CRUZ HOYOS, Santiago. 2016. “Entrevistas con el escritor Andrés Neuman: ¿Qué tanto nos cambió Internet?” en el diario *La Gaceta*. 5 de Junio. Salamanca. (disponible en la red)

FRIERA, Silvia. 2015. “Andrés Neuman: ‘Este libro tiene vocación tragicómica’” en el diario *Página 12*. 24 de Diciembre. Argentina. (disponible en la red)

GRAHAM-YOOLL, Andrew. 2005. “Un artista de variedades” en el diario *Página 12*. 26 de Junio. Argentina. (disponible en la red)

Fuentes de la web:

<http://www.andresneuman.com/>

<http://andresneuman.blogspot.com.ar/>

<https://blog.bebookness.com/blog-de-un-libro/>

<http://www.definicionabc.com/general/cine.php>

http://www.portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?id=77

<http://www.portaleducativo.net/segundo-medio/17/tecnicas-narrativas>

Filmografía

Cuentometraje basado en el relato "El fusilado", de Andrés Neuman, perteneciente al libro *Hacerse el muerto*, editado en Páginas de Espuma y dirigido por Lucía Martínez Cabrera (2011). Subido el 9 oct. (<https://www.youtube.com/watch?v=efO6zrqLKeY>)

ALEJANDRO ZAMBRA: UNA ESCRITURA EN MOVIMIENTO. DE UN NARRADOR MIGRANTE A UNA ESCRITURA MIGRANTE

Natalia Belenguer¹

*“Me interesa ver más como van cambiando las ilusiones
de identidad que proponer una identidad”*

Alejandro Zambra²

El acercamiento a la obra narrativa de Alejandro Zambra nos revela que su condición de escritor migrante está directamente relacionada con la retórica de su escritura. Escritura que recorre lugares físicos, simbólicos y discursivos, estableciendo un tejido inter e intratextual característico.

Si buscáramos un término preciso que identifique a la retórica de Zambra sería el de *Transmigrafías*.³ *Trans* (más allá, a través) / *Mi(gra)r / (gra) fías*, un prefijo y dos términos encabalgados en la sílaba *gra*. Un *mi* (¿yo?, ¿mío?) que se sube a la *grafía*. Una subjetividad que migra, comunica, transmite a través de la escritura y de sus múltiples obras. Zambra viaja, migra, muta y reflexiona; y, a pesar de la diversidad y del polimorfismo de sus obras (brevísimas, extensas, con formato examen), siempre hay *comunicación entre*, hay *movimiento*.

Transmigrafías designa a diversos movimientos. Por un lado, al viaje del autor migrante (de un continente a otro, entre diversos países); el desplazamiento del lector hacia el mundo de la literatura

¹ Lic. en Letras (UNS). Integrante del Proyecto de Investigación “*Emergencias de una literatura en tránsito. Poéticas de migración en escritores hispanohablantes en la última década del siglo XX y primeras del siglo XXI*”

² Entrevista a Alejandro Zambra, en la 17ª Feria Internacional del Libro de Lima. <https://www.youtube.com/watch?v=mXCr1Czofec>

³ El término *Transmigrafías* es un neologismo acuñado por Daniel Mesa Gancedo en *Novísima relación. Narrativa amerispánica actual*, Zaragoza, Letra última. 2012. (ed. 9)

(imágenes, recuerdos, lugares, etc.); y, por el otro, el movimiento mismo de la escritura que se plasma en las diversas categorías literarias móviles de las que nos ocuparemos en breve.

En este término *transmigrañas* resuena también el concepto de *transmigración de las almas*. Según los pitagóricos⁴, transmigrar era el paso de la misma alma, de un cuerpo a otro, a lo largo de diversas existencias. Zambra, pasa de un cuerpo textual a otro sin modificar este rasgo de movilidad permanente al que hemos denominado *una escritura en movimiento*. Indagaremos, entonces, cómo el término *transmigrañas* se relaciona con esta *escritura en movimiento*.

Alejandro Zambra, es poeta y narrador chileno, en el año 2010 fue reconocido por la revista *Granta en español*, entre los 22 mejores escritores de lengua española menores de 35 años. *Bonsái*, *La vida privada de los árboles* y *Formas de volver a casa*⁵, son sus tres primeras novelas que fueron editadas en España. Si bien son obras autónomas y, cada una de ellas configura y representa un mundo narrativo particular, nos permitimos pensarlas como una unidad, una *Trilogía Narrativa Zambra*, ya que, además de la brevedad como rasgo, plantean sutiles continuidades y desplazamientos de sentido que las vinculan y reúnen en una estética original, una poética común.

Calificamos de *en movimiento* a su escritura, en tanto Zambra se aleja de los categorías y lugares canónicos de la narrativa, con un ritmo y dinamismo que lo vuelven particular: los personajes de sus novelas son escritores de la propia novela en la que intervienen⁶; el

⁴ Movimiento filosófico y religioso de mediados del s.VI aC fundado por Pitágoras de Samos.

⁵ Sus tres primeras novelas, de las que nos ocuparemos en este trabajo fueron editadas en España: 2006 - *Bonsái*, Anagrama, Barcelona. 2007 - *La vida privada de los árboles*, Anagrama, Barcelona. 2011 - *Formas de volver a casa*, Anagrama, Barcelona.

⁶ Véase a Julio en *Bonsái*. "Se avergüenza, entonces de *Bonsái*, su novela improvisada, su novela innecesaria, cuyo protagonista no sabe, ni siquiera,

narrador, en cercanía con el lector, va escribiendo en una dirección que él tampoco parece conocer, o que descubre a medida que “leemos” juntos. Estamos ante un narrador de rasgos autofictivos cercanos al autor y el lector provocativamente interpelado debe mediar entre lo que le cuentan, lo que se calla y lo que él como lector construye. Todas: narrador, personajes, espacio, tiempo, lector, se presentan como categorías móviles y con cierta circularidad. En este sentido recordamos a la caracterización que hace Joan Oleza⁷ sobre la posición de escritor en la era de la información, ya que comenta las transformaciones fundamentales que sufrió la figura del autor en relación con la escritura y con el lector:

La red ha convertido la comunicación en una ronda incesante de posiciones intercambiables, en una permutación frenética de roles, y borrado los límites entre unos y otros. (Oleza; 2008: 28)

Esto es lo que sucede en la narrativa de Zambra: posiciones intercambiables, circularidad pero además de estas características. ¿A partir de qué rasgos se configura una escritura en movimiento?

Desplazamientos, vínculos y relaciones entre novelas como lazos vegetales

Las novelas están comunicadas por invisibles lazos que podríamos pensar como vegetales, subterráneos, de raíces en un amplio sentido, si atendemos a los títulos de las dos primeras: *Bonsái* y *La vida privada de los árboles*, a cierta recurrente presencia de árboles (bonsáis, olmos, álamos, baobabs), y a la evidente intertextualidad

que la elección de una maceta es una forma de arte por sí misma.” (Zambra; 2006: 86)

⁷ Oleza, Joan. (2008) “De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: Posiciones de autor en la sociedad globalizada”. *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Crítica Literaria, La Plata.

entre *Bonsái* y el cuento *Tantalia*⁸ de Macedonio Fernández⁹. El primer vínculo subterráneo lo constituyen las mentiras. Éstas crecen, echan raíces en la trilogía y ocupan un lugar fundamental en los vínculos humanos. En *Bonsái*, Julio y Emilia se mienten mutuamente sobre la supuesta lectura realizada de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust; ambos al leerla juntos, mienten diciendo que es una relectura, y Julio va más allá, al decir que esa relectura hasta parece la primera lectura. En *Formas de volver a casa*, el narrador le miente a Eme sobre la cantidad de mujeres con las que se acostó desde la separación, agregando una más. En *La vida privada de los árboles*, Julián le miente a la niña, Daniela, sobre la llegada tarde y partida temprano de su madre, de la casa. Aunque su madre nunca regresó esa madrugada.

Otro lazo subterráneo en la trilogía, lo constituyen las frases que se reiteran textuales en las distintas novelas. En *La vida privada de los árboles*:

De todos los presentes, Julián era el único que provenía de una familia sin muertos, y esta constatación lo llenó de una extraña amargura: sus amigos habían crecido leyendo libros que sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en la familia de Julián no había muertos, ni había libros. (67)

En *Formas de volver a casa*:

De todos los presentes yo era el único que provenía de una familia sin muertos, y esa constatación me llenó de una extraña amargura: mis amigos habían crecido leyendo los libros que sus padres o sus hermanos muertos habían dejado en casa. Pero en mi familia no había muertos ni había libros. (105)

⁸ La Parte II de *Bonsái* se denomina "Tantalia" y es también el nombre de un cuento de Macedonio Fernández, en el que una pareja ve en el cuidado de un trébol la simbología del cuidado de la relación amorosa. Lo mismo le sucede al personaje de Julio en *La vida privada de los árboles*.

⁹ Macedonio Fernández (1874 -1952), escritor y filósofo argentino, autor de novelas, cuentos, poemas, artículos periodísticos y ensayos filosóficos.

Estas citas son sólo una muestra de procedimientos retóricos discursivos que se multiplican en la trilogía, y que constituyen un claro ejemplo de transmigráficas. De cómo las obras se comunican, y hablan de una escritura que *muda* con pequeñísimas variaciones.

Del narrador como

representación de una conciencia autoral¹⁰ a la figuración del yo

En las tres novelas la figura del narrador es una categoría problematizada, puesta en relieve, y relacionada con la metaficción. En *Bonsái* y *La vida privada de los árboles* los narradores tienen rasgos en común: cuentan en tercera persona, pero permanentemente evalúan lo narrado; es decir, reflexionan en primera persona, y en tercera cuentan la historia. El narrador que hace metaficción se posiciona frente a la materia narrativa, pero no para transmitir certezas, sino para llenarnos de dudas, nos deja perplejos frente a una materia que se le escapa. Es un narrador incierto que dice por ejemplo: *Emilia y Julio –que no son exactamente personajes, aunque tal vez conviene pensarlos como personajes, llevan varios meses leyendo antes de follar* (Zambra; 2006: 33). El mismo Zambra comenta en una entrevista en Holanda: “Me interesó no conceder el aire, en el fondo autoritario, de un narrador que dice esto es lo que pasó”.¹¹ Y en otra entrevista en Londres asegura que su objetivo, en *Formas de volver a casa*, era el de combatir la autoridad del narrador y se pregunta *¿Será por ello qué el mismo narrador se presenta como personaje secundario?*¹² Sin embargo este narrador tiene poder y le otorga dinamismo a la diégesis. En *Bonsái*, por ejemplo, abre el texto con

¹⁰ En el concepto de *figuración del yo* Seguimos a Pozuelo Ivancos en *Figuraciones del yo en la narrativa*: Javier Marías y E. Vila-Matas, (2010) Universidad de Valladolid. 29-30.

¹¹ Entrevista a Alejandro Zambra en el Instituto Cervantes, en Holanda. <http://www.youtube.com/watch?v=rL40zLXvAOQ>

¹² Entrevista en Londres: <http://www.alejandrozambra.com/alejandrozambra-escribo-para-dialogar-con-los-mayores-y-los-menores/>

una prolepsis y un resumen que ya en la primera frase de la novela nos llevan al final. Aún no hemos posado los ojos en el renglón y sentimos el vértigo de su narrativa:

Al final ella muere y él queda solo, aunque en realidad se había quedado solo varios años antes de la muerte de ella, de Emilia. Pongamos que ella se llama o se llamaba Emilia y que él se llama, se llamaba y se sigue llamando Julio. Julio y Emilia. Al final Emilia muere y Julio no muere. El resto es literatura. (Zambrá; 2006: 13)

En *La vida privada de los árboles* repite este procedimiento, realiza prolepsis similares a la del inicio de *Bonsái*:

Cuando ella regresa la novela se acaba. Pero mientras no regrese el libro continúa. El libro sigue hasta que ella vuelva, o hasta que Julián esté seguro de que ya no va a volver (Zambrá; 2007: 16)

Ya en *Formas de volver a casa* el narrador es diferente. Una primera persona, un yo que revela su vínculo con la escritura:

Avanzo de a poco en la novela. Me paso el tiempo pensando en Claudia como si existiera, como si hubiera existido. Al principio dudaba incluso de su nombre. Pero es el nombre del noventa por ciento de las mujeres de mi generación. Es justo que se llame así. No me cansa el sonido, tampoco. Claudia. Me gusta mucho que mis personajes no tengan apellido. Es un alivio.” (Zambrá; 2011: 53)

Aunque pensar una línea cronológica evolutiva en cuanto al desarrollo del narrador, sería proponer una mirada anti Zambrá¹³, dentro de su obra, lo consideramos como hipótesis: la trilogía da cuenta de cierta maduración en el desarrollo temático y en la voz del

¹³ Anti Zambrá en tanto sería un procedimiento lineal.

narrador. Desde una niñez/juventud del narrador de *Bonsái* hasta un narrador adulto o una ¿narrativa adulta? en ella emerge el tema de la dictadura, en la novela *Formas de volver a casa*. Allí el narrador se permite pensar cuál ha sido el rol de sus padres y cuál su lugar en ese período difícil de la historia de Chile y Latinoamérica.¹⁴

Entonces, el narrador que parece haber estado peleando con el dominio de la materia narrativa en las primeras dos novelas, pasa de la tercera persona predominante, que se disputaba el relato con esa conciencia autoral reflexiva, a una voz narrativa de rasgos autofictivos, en primera persona, en la última. Emerge, de la textura narrativa un narrador adulto, una figuración del yo autoral consolidado, que recuerda/escribe su infancia.

El narrador de *Bonsái*, es Julio que es escritor. Sus novelas son cortas, como las de Zambra. El narrador de *La vida privada de los árboles*: Julián, es profesor y escritor y en *Formas de volver a casa* el narrador no tiene nombre, sólo un apodo que se le otorga cuando es pequeño: Aladino. Aladino, referencia directa a *Las mil y una noches*. Relatos enmarcados, estructuras de cajas chinas, cualidades relevantes en la narrativa de Zambra. Podemos pensar entonces que Julio/Julián/Aladino no son más que distintas versiones de un mismo narrador, figuraciones del autor, variaciones sobre Zambra.

La literatura como centro del mundo representado

La literatura aparece, en la trilogía, irremediabilmente relacionada a los vínculos humanos y amorosos. En *Bonsái*, Julio y Emilia se conocen estudiando literatura, sus conversaciones giran en torno a la literatura, se nombran caudales de lecturas de ambos y su relación

¹⁴ La dictadura militar chilena abarcó el período comprendido entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990. Dice Zambra “Sigue estando presente la dictadura. Lo que los jóvenes reclaman tiene que ver con lo que la dictadura le hizo a Chile”

En entrevista <https://www.youtube.com/watch?v=zejSb0ViVI>

termina cuando finalizan la lectura de *Tantalia* de Macedonio Fernández. En *La vida privada de los árboles* Julián, distrae a Daniela, una niña cuya madre no regresa ni regresará, con historias creadas por él, llamadas “La vida privada de los árboles”. En *Formas de volver a casa*, el narrador conversa con su madre a partir de novelas o de su propia obra. Y cuando se enoja con sus padres, irónicamente los amenaza con escribir un libro sobre ellos. Las calles de su barrio de la infancia llevan los nombres reales de escritores, por ejemplo: Lucila Godoy Alcayaga (Gabriela Mistral) y Neftalí Reyes Basoalto (Pablo Neruda).¹⁵

Los narradores, los tres masculinos, son profesores de literatura, escritores o aspiran a serlo. Todo resuena, se expande en la trilogía; diálogos, desplazamientos, intertextualidades: en *Bonsái* el personaje de Julio reflexiona con otro escritor, Gazmuri, sobre una novela suya que tiene muchas semejanzas con *Bonsái* de Zambra y Julio comenta:

Él nunca la olvidó, fue su gran amor. Cuando jóvenes cuidaban una plantita.

¿Una plantita? ¿Un Bonsái?

Eso, un bonsái. Decidieron comprar un bonsái para simbolizar en él el amor inmenso que los unía. Después se va todo a la mierda, pero él nunca la olvida. (Zambra; 2006: 71)

En *La vida privada de los árboles* Julián lee un manuscrito que es una referencia ineludible a *Bonsái*:

obsequiaron a manera de broma cómplice, un pequeño olmo, para que escribas tu libro. La imagen primera es la de un

¹⁵ Este es un rasgo de la escritura de Zambra y de la poética de los autores migrantes. La complejidad de la vida enlazada con la complejidad de la literatura, del escritor y de su oficio. La literatura entrecruza calles, libros, narradores, alter egos y vínculos amorosos. Este rasgo se vincula directamente con la obra del autor Roberto Bolaños como faro de esta generación de escritores.

hombre joven dedicado a cuidar un bonsái. Si alguien le pidiera resumir su libro, probablemente respondería que se trata de un hombre joven que se dedica a cuidar un Bonsai. [...] Una noche hace ya varios años comentó la imagen con sus amigos Sergio y Bernardita: un hombre encerrado con su bonsái cuidándolo, conmovido por la posibilidad de una obra de arte verdadera. Días después ellos le dijeron. (Zamora; 2007: 29)

Circularidad, una voz narrativa heterogénea, desplazamientos, vínculos subterráneos entre obras. Una escritura en movimiento es aquella que se escribe y plantea los problemas del escritor al mismo tiempo. Pero que es mucho más que metaficción, no se acaba el plan de escritura en la metaficción como procedimiento compositivo, sino que plantea complejidades ontológicas sobre el ser de la literatura. Es una escritura que se muerde la cola y revive. Una escritura que juega magistralmente con el tiempo y el espacio y presenta personajes muy sólidos, que toman la voz narrativa y al mismo tiempo, en una suerte de revés de la trama, se desvanecen, pierdan entidad o se los cuestiona. Es una escritura que late, una escritura que necesita de un lector también móvil, que se adapte a los juegos planteados por el narrador, que acepte ser llevado a los límites del pacto ficcional y que corra el riesgo de problematizar/se levantando la mirada, para releer, para volver a ella más seducido aún. Una escritura que da forma a un narrador/personaje/escritor en sus tres dimensiones al mismo tiempo, tres hilos que tejen el texto. Intercambiando voces, lugares, volviéndolo polifónico, multidimensional, complejo y simple a la vez. De una manera similar a la de las tres moiras griega, que regulaban la vida por un hilo que Átropo hilaba, Cloto enrollaba y Láquesis cortaba; Zamora, personaje, escritor y narrador, da vida, presencia y muerte a sus personajes y nosotros somos testigos cercanos.

En síntesis, transmigráficas. Múltiples viajes y movimiento permanente. Zamora como una suerte de Orfeo que nos lleva a

diversos mundos con su arte y también nos hace transmigrar de lugares, estados de ánimo, deseos.

Así es leer a Zambra. Escuchar una polifonía de voces que llevan adelante el relato, y hasta sentir su voz como si nos invitara a escribir con él o nos preguntara, ¿te parece que lo digamos de esta manera? Zambra escribe para entenderse y entendernos. Plantea pequeñas tragedias humanas que nos vuelven a la soledad del niño, joven o adulto, y que nos conecta con el sino trágico del hombre, sin necesidad de grandilocuencia: *No me gustaría que hablar de literatura sea como hablar una lengua extranjera*, dijo¹⁶. Son tres novelas en las que se amplifica todo. Comparten rasgos de una misma poética y se vinculan con citas intertextuales que les permite resonar unas en otras: *Bonsái* en *La vida privada de los árboles* y esta última en *Formas de volver a casa*. Una escritura móvil que se muerde la cola y revive. *Una escritura en movimiento*.

Bibliografía

Corpus de obras:

- ZAMBRA, Alejandro. 2006. *Bonsái*, Barcelona, Anagrama.
-----, 2007. *La vida privada de los árboles*, Barcelona, Anagrama.
-----, 2011. *Formas de volver a casa*, Barcelona, Anagrama.

Textos críticos:

- OLEZA, Joan. 2008. De la muerte del Autor al retorno del Demiurgo y otras perplejidades: posiciones de autor en la sociedad globalizada. *I Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Crítica Literaria, La Plata.
- MESA GANCEDO, Daniel. 2012. Novísima relación. Narrativa amerispánica actual, Zaragoza, Letra última.
- POZUELO IVANCOS. 2010. Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E. Vila-Matas, Universidad de Valladolid.

¹⁶ Entrevista en: <https://www.youtube.com/watch?v=vdpVrexbU-0>

ALEJANDRO Y ALEJANDRA VUELVEN A CASA ALLENDE LA CORDILLERA

Liliana Haydée Maldonado¹

Introducción

El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Emergencias de una Literatura en Tránsito. Poéticas de Migración en escritores hispanohablantes de la última década del siglo XX y primeras del siglo XXI” (2016-2019) 04/H163-FH.U.N.Co.

Mi propuesta consiste en analizar dos textos: el primero es la novela *Formas de volver a casa*² (2011) de Alejandro Zambra y el segundo es la crónica “Allende la cordillera” (2007)³, de Alejandra Costamagna. Ambos autores son chilenos, Alejandro Zambra es hijo de padres chilenos, mientras que Alejandra Costamagna es hija de argentinos exiliados en Chile.

La idea es rastrear *las diversas maneras de volver* en el sentido más amplio del término y también, la condición de migrante, *como aquel que va y viene de un lugar a otro*. He utilizado el texto de Paula Meiss⁴ en el que se trata al relato de viaje migratorio como un relato que no necesita del término nación para significar. Este tipo de escritura se halla entre dos alternativas nacionales posibles y en

¹ Alumna avanzada en la carrera del Profesorado y Licenciatura en Letras de la Universidad Nacional del Comahue. Adscripta a la cátedra de Literatura española contemporánea.

² *Formas de volver a casa*, Anagrama, Barcelona, 2011.

³ Costamagna, Alejandra. 2011. “Allende la cordillera”, *Cruce de Peatones, Crónicas, entrevistas y perfiles*, Ediciones Universidad Diego Portales.

⁴ Meiss, Paula. 2010. “Apología de la literatura inmigrante: ¿hacia una hospitalidad planetaria?”. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada cuatrocientos cincuenta y dos grados Fahrenheit*, Universidad de Barcelona (fuente: <http://www.452f.com/index.php/es/paula-meiss.html>).

ninguna de ellas para tener sentido. El relato de viaje migratorio propone una reflexión sobre la historia que cuenta, postula autopercepciones y visiones del otro que nos permiten hacernos una idea sobre la construcción de una identidad a través de la literatura.

Hay tantas *Formas de volver a casa...*

Hay tantas *Formas de volver a casa* como acepciones tiene este verbo. ¿Se vuelve al mismo lugar de la infancia? ¿Ese lugar se ha convertido en otro lugar? ¿Nos reconocemos allí? ¿Nuestro pasado tiene que ver con el pasado de la sociedad, con nuestro país? Estos son algunos interrogantes que me plantea la lectura de la novela y me resulta interesante la definición de Meiss⁵ sobre relato migratorio:

todo relato migratorio podría entenderse como la transformación de ese volver, que no deja de percibirse como necesario, en otra cosa. El retorno nunca será algo que se descarte.

“Volver⁶ tiene que ver con otro verbo migrar⁷” y ambas palabras tienen que ver con el movimiento, con un ir y venir constante. Esta sensación kinestésica es la que percibo en la novela de Zambra.

Entonces reafirmo que hay tantas *Formas de volver a casa* como acepciones tiene este verbo; hallamos diversas interpretaciones, se vuelve a lugares físicos y simbólicos, lugares geográficamente identificables en un mapa y también en el pasado reciente de Argentina y de Chile. Se vuelve a los primeros amores, a la infancia lejana, a las calles transitadas de pueblos y ciudades. Los protagonistas de estos relatos tanto en la novela como en la crónica

⁵ Op. cit.

⁶ Volver: Del lat. *volvĕre* 'hacer rodar, voltear', 'enrollar', 'desenrollar'. Conjug. actual c. mover; part. irreg. vuelto.

⁷ Migrar: Del lat. *migrāre*. 1. intr. Trasladarse desde el lugar en que se habita a otro diferente.

vuelven recurrentemente a los sitios de origen donde transcurrió la infancia.

El regreso tiene que ver con la nostalgia⁸ del tiempo pasado, con la época de la niñez. El término nostalgia etimológicamente tiene vinculación con otros dos términos regreso y dolor. Hay una relación que se puede establecer con el dolor por el regreso postergado y se produciría por descubrir que ese paisaje infantil ambientado en la dictadura de Pinochet⁹ está atravesado por las muertes, desapariciones, cambios de identidades y de domicilios. Como dice Meiss, el regreso no garantiza el final del dolor. “al volver ya nada será igual”. Nada es igual porque se vuelve a ese lugar con una toma de conciencia crítica, que hace que el protagonista se replantee el antes y el después de la historia.

En el primer capítulo de la novela, “Personajes secundarios”, el narrador, un niño de seis o siete años, se pierde por un camino cuando regresa a su casa, asustado no ve a sus padres. Logra sobreponerse a la situación y regresa por otro camino a su casa, hace un recorrido distinto, encuentra un atajo, en ese vacilar encuentra otro camino que lo llevará a otro destino: el de la memoria individual y colectiva. El narrador recuerda que se produce un terremoto¹⁰ la noche del 3 de

⁸ Nostalgia: Del lat. mod. nostalgia, y este del gr. νόστος nóstos 'regreso' y -αλγία -algía '-algia'.

⁹ General Augusto José Ramón Pinochet Ugarte (25-11-1915–10-12-2006), designado comandante en jefe del Ejército de Chile (23-08-1973) por Salvador Allende, en reemplazo del renunciado general Carlos Prats. Encabezó derrocamiento de Allende y la dictadura militar de Chile (1973-1990), periodo conocido como Régimen Militar que duró dieciséis años y medio (fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Augusto_Pinochet).

¹⁰ Terremoto de Algarrobo (03-03-1985), se sintió en las Regiones de Valparaíso, Metropolitana de Santiago, O'Higgins y Maule, en Chile. Afectó con gran intensidad a Santiago de Chile, en donde se concentra cerca del 40% de la población nacional. Los daños fueron evaluados en más de 1046 millones de dólares (178 muertos, 2575 heridos y 986.544 damnificados, 85.358 viviendas destruidas, 109.979 viviendas dañadas, rotura de

marzo de 1985 y es un momento difícil para la población. El vecindario se junta ante el temor de una nueva réplica: *Éramos vecinos, compartíamos un muro y una hilera de ligustrinas, pero nos separaba una distancia enorme.* (2011: 12). La cita cargada de ironía habla de una dualidad: se comparte un muro que a la vez separa físicamente a una familia de otra y además de esta barrera hay una distancia aún más profunda que separa a la sociedad. La situación política divide al pueblo chileno en dos bandos, los pinochetistas y los que no lo son, los que pertenecen al Chile de Allende¹¹. Quiebre, rajadura, distancia producida por el terremoto¹² y por la dictadura.

Ambos acontecimientos afectan de la misma manera al pueblo chileno. Ya que como resultados de estos sucesos se producen muertes, desapariciones, miedo e inseguridad. De alguna manera, la sociedad chilena está acostumbrada a sufrir el acoso o el embate de estas manifestaciones naturales. Este comportamiento es trasladado al plano social y político de la época ya que, cuando se produce el cataclismo en el año 1985 también, el gobierno de Pinochet dará como resultado una realidad que fractura al pueblo chileno y esta desigualdad se verá en lo económico y social. A pesar de estos episodios dramáticos los chilenos vuelven a su vida cotidiana: *Pero entonces volvimos, sin más, a la vida de siempre.* (2011: 17)

Más adelante, en el análisis de “Allende la cordillera” de Alejandra Costamagna apreciaremos que ella también muestra al

pavimento con destrucción de la Ruta Panamericana en varios puntos, caída de puentes y daños considerables en la infraestructura de los pueblos afectados, con interrupción prolongada de los servicios básicos). (fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Terremoto_de_Algarrobo_de_1985)

¹¹ Salvador Guillermo Allende Gossens (26-06-1908–11-09-1973) fue un médico cirujano y político socialista chileno, presidente de Chile entre el 03-11-1970 hasta el derrocamiento por el general Augusto Pinochet que culminó con el suicidio de Allende el 11-09-1973 (fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Salvador_Allende).

¹² Terremoto de Algarrobo (03-03-1985), Ídem nota 9.

incipiente golpe de estado pinochetista como un terremoto: *Cierto que algo olía mal también por debajo, pero ése era un mensaje que nadie aún podía descifrar.*

La población vive como si nada pasara, se transitan las calles y la vida misma, así sin más. El vagar, caminar por las calles de Maipú¹³, mientras ocurren las desapariciones, los fusilamientos, se transforma en un migrar por las calles de nombres reales y de fantasía. Nos podemos preguntar sí en verdad hay lugares de verdad y de fantasía. ¿Se ficcionaliza la vida cotidiana, la historia? ¿Inventamos verdades que nos consuelan y transforman la crudeza de la vida real?

...Vivo en la villa de los nombres reales, dijo de nuevo, como si necesitara recomenzar la frase para continuarla: Lucila Godoy Alcayaga es el verdadero nombre de Gabriela Mistral, explicó, y Neftalí Reyes Basoalto el nombre real de Pablo Neruda. Sobrevino un silencio largo que rompí diciéndole lo primero que se me ocurrió: vivir aquí debe ser mucho mejor que vivir en el pasaje Aladino. (2011: 27)

También, la ciudad es vista por el narrador como un lugar fantasmal donde la gente camina sin mirar, sin ser reconocida, el narrador se pierde en el laberinto urbano, no comprende, se cuestiona. Los lugares están vaciados de personas, de vida.

¹³ Maipú, es la segunda comuna más poblada del país (censo 2012), se ubica en la región Metropolitana al suroeste de la ciudad de Santiago de Chile. El nombre proviene del mapudungun: Maipú, lugar arado. Desde los asentamientos prehispánicos, a la llegada de Pedro de Valdivia, Maipú además fue testigo del proceso independentista chileno (05-04-1818). La expansión explosiva de Santiago y el paso de las vías hacia Valparaíso y San Antonio, llevó a que la población de Maipú aumentara abruptamente, dejando de lado las actividades campesinas y sus terrenos agrícolas en viviendas de gente de clases baja, media, y media-alta, según los censos 1970 al 1992 (fuente: [https://es.wikipedia.org/wiki/Maipú_\(Chile\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Maipú_(Chile))).

Nunca había ido tan lejos de casa y la impresión poderosa que me produjo la ciudad es de alguna forma la que de vez en cuando resurge: un espacio sin forma, abierto pero también clausurado, con plazas imprecisas y casi siempre vacías, con gente caminando por veredas estrechas, concentrados en el suelo con una especie de sordo fervor, como si únicamente pudieran desplazarse a lo largo de un esforzado anonimato. (2011: 47)

Me aventuré, con inútil prudencia, en un laberinto de calles que me parecían grandes y antiguas. (2011: 50)

Alejandra Costamagna en su artículo: “Formas de volver a casa la rebelión de los hijos”¹⁴ nos habla de estos espacios públicos como espacios de la memoria:

La memoria en los textos de Zambra aparece como un sitio baldío, lleno de maleza y chatarra. Con más plazas desiertas que jardines bien cuidados. Un lugar donde podemos perdernos, o tratar al menos de perdernos.

En el capítulo “La novela de los padres” el narrador adulto escribe su novela y nos hace testigos del proceso de su escritura: *Avanzo de a poco en la novela* (2011: 55). La investigadora Natalia Belenguer¹⁵ nos dice:

Calificamos de escritura en movimiento a su escritura, en tanto Zambra se aleja de los lugares canónicos de la narrativa... Los personajes de sus novelas son escritores de la propia novela en la que intervienen, el narrador a nuestro lado, va escribiendo en

¹⁴ Costamagna, Alejandra. 2015. “Formas de volver a casa: La rebelión de los hijos”, en *Anuario de Postgrado N° 10*. Escuela de Postgrado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

¹⁵ Belenguer, Natalia. “Alejandro Zambra: una escritura en movimiento” I.F.D. n° 3, San Martín de los Andes. Trabajo inédito.

un camino que el tampoco parece conocer, o que descubre a medida que leemos “juntos”. El narrador es cercano al autor. Viaja lentamente; avanza lentamente por el camino de la escritura. Migra por el espacio memorial de un recuerdo en otro para reconstruir una historia con forma de novela.

El narrador adulto, una figuración del yo autoral, recuerda la época de su infancia en dictadura y escribe para iluminar y desmalezar esos espacios de la memoria. Al hacer el recorrido por otro camino, se pierde o se re encuentra y resignifica la historia, el pasado de él y del pueblo chileno.

Intenté después seguir escribiendo. No sé muy bien por dónde avanzar. No quiero hablar de inocencia ni de culpa; quiero nada más que iluminar algunos rincones, los rincones donde estábamos. Pero no estoy seguro de poder hacerlo bien. Me siento demasiado cerca de lo que cuento. He abusado de algunos recuerdos, he saqueado la memoria, y también, en cierto modo, he inventado demasiado. Estoy de nuevo en blanco, como una caricatura del escritor que mira la pantalla con impotencia. (2011: 68)

Nuestro narrador ya no es un niño, se ha vuelto un adulto y ha cambiado su punto de vista. El Maipú del año 1985 ha progresado, ya no es la ciudad pequeña, se ha vuelto más grande, la década del ‘90 y sus desarrollos inmobiliarios la han transformado urbanísticamente en otra ciudad. Ha dejado de ser pueblo para ser metrópolis:

Ahora no existe ese recorrido. Viajé en metro y en bus y llegué a Maipú por Pajaritos. Siempre me sorprende la cantidad de restaurantes chinos que hay en la avenida. Desde hace años Maipú es una pequeña gran ciudad y las tiendas que visitaba cuando niño ahora son sucursales de bancos o cadenas de comida rápida.

Antes de llegar hice un rodeo para pasar por Lucila Godoy Alcayaga. La calle estaba cerrada con un vistoso portero eléctrico, al igual que el pasaje Nefthalí Reyes Basoalto. No me animé a pedirle a la gente que circulaba que me dejara entrar. Quería ver la casa de Claudia, que en realidad fue, durante un tiempo, la casa de mi amiga Carla Andreu. Enfilé, entonces, hacia Aladino. La villa se ha llenado de mansardas, de segundos pisos que lucen aberrantes, de tejados ostentosos. Ya no es el sueño de igualdad. Al contrario. Hay muchas casas a maltraer y otras lujosas. Hay algunas que parecen deshabitadas. (2011: 82)

La historia de Raúl-Roberto, es una historia como la de tantos chilenos perseguidos por su participación activa en contra del gobierno de facto del general Pinochet.

Roberto y Magali eran estudiantes de Derecho de la Universidad de Chile. Vivieron por separado hasta que Magali quedó nuevamente embarazada. Se casan a comienzos de 1973 y se van a vivir a La Reina. Los primeros años de la dictadura los pasaron aterrados y encerrados. A fines de 1981, Magali arrendó¹⁶ una casa en Maipú y se fue a vivir allí con las niñas para protegerlas de todo. Y Roberto se reconectó y asumió responsabilidades como informante. Él corría riesgos y cambiaba (migraba) de apariencia constantemente.

En 1984, convence a su cuñado Raúl para que se fuera y le dejara su identidad. Raúl salió de Chile por la cordillera a Mendoza, sin un plan definido, pero con algo de dinero para comenzar una nueva vida. Fue entonces cuando Roberto, asumió la identidad de Raúl (Roberto) y consiguió una casa en el pasaje Aladino vecina al narrador niño. Raúl (Roberto) vivía allí muy cerca de su mujer e hijas. Su nueva identidad le permitía verlas más seguido. Las niñas casi no

¹⁶ En Argentina significa: alquiló.

veían a su padre y Claudia ni siquiera sabía que vivía tan cerca, lo supo esa noche, la noche del terremoto¹⁷.

Claudia es amiga de la infancia del narrador niño. Ellos se conocieron el día del terremoto. En un primer momento, Claudia le propone a su amigo el narrador que espíe a su tío Raúl.

Luego del plebiscito de Chile¹⁸ el padre de Claudia (Roberto) volverá a su verdadera identidad, a pedido del partido. Va a Buenos Aires como Raúl (Roberto) y regresa de allí como Roberto, convertido en un hombre nuevo. Este acontecimiento hace posible que muchos ciudadanos chilenos vuelvan o regresen a su vida anterior.

Otra vez se repite el ir y venir esta vez es la identidad de Raúl-Roberto. Ser uno para volver a ser otro, el transitar de vidas paralelas, ¿cuál es la verdadera? ¿La de Raúl o la de Roberto?

A comienzos de 1988 el padre de Claudia recuperó su identidad. Fue una decisión del partido. Con el plebiscito en la retina, necesitaban militantes comprometidos públicamente en tareas

¹⁷ Terremoto de Algarrobo (03-03-1985), ver nota 9.

¹⁸ El plebiscito nacional de Chile (05-10-1988) fue un referéndum diseñado como un trámite por el gobierno del régimen militar de Augusto Pinochet en aplicación de las disposiciones transitorias de la Constitución Política de 1980. Fue para decidir si Pinochet y el régimen seguían o no en el poder hasta el 11-03-1997. El triunfo del «No» cambió la historia de Chile; se impuso por 54,71% contra 43,01%. Implicó la convocatoria para 1989 de elecciones democráticas conjuntas de presidente y parlamentarios donde triunfó el demócrata cristiano Patricio Aylwin. Fue el principio, del fin de 17 años de dictadura y el comienzo del periodo llamado transición a la democracia. Genaro Arriagada (Comando del No) recuerda esa noche de incertidumbre: “Yo creo que el gobierno nunca imaginó perder y la noche del plebiscito el resultado lo tomó por sorpresa. Su confusión era tal que hay un momento en que se para el cómputo y la televisión comienza a transmitir dibujos animados”. Finalmente, pasada la medianoche, Pinochet reconoció la derrota. La mañana del 6 de octubre fue de fiesta y miles de chilenos y chilenas pisaron las calles nuevamente. (fuente: <https://www.diagonalperiodico.net/saberes/31772-plebiscito-cambio-la-historia-chile.html>)

prácticas. Magali fue con sus dos hijas al aeropuerto. La situación era absurda. Hacía una semana Roberto había salido a Buenos Aires con la identidad de Raúl y regresaba ahora convertido en Roberto. Se había recortado un poco el pelo y las patillas y vestía sobriamente, con blue jeans y una camisa blanca. Sonreía mucho y en algún minuto Claudia pensó que parecía un hombre nuevo. (2011: 136)

Como vemos en la historia de Raúl-Roberto, padre de Claudia, hay un constante migrar, en varios sentidos: se migra en la identidad, se migra en la apariencia, se migra de ciudad, de barrio y de casa.

Nuestro narrador pertenece a una familia de la clase media, que estuvo al margen de los conflictos de la dictadura. Él se define como *hijo de una familia sin muertos*, ha transitado una etapa de la historia sin un verdadero compromiso con lo ocurrido. Hay heridas que no han cicatrizado, que duelen, que siguen allí. Vuelve para hacerse cargo de lo sucedido, para hacerse responsable y escribir esa historia que todavía no se escribió:

Volvemos a casa y es como si regresáramos de una guerra, pero de una guerra que no ha terminado. Pienso que nos hemos convertido en desertores. Pienso que nos hemos convertido en corresponsales, en turistas. Eso somos, pienso: turistas que alguna vez llegaron con sus mochilas, sus cámaras y sus cuadernos, dispuestos a pasar mucho tiempo agotando los ojos, pero que repentinamente decidieron volver y mientras vuelven respiran un alivio largo. (2011: 157)

El volver a casa se vuelve polisémico y nos interpela como lectores. Se vuelve para reconstruir una historia, para buscar la verdad, para reencontrarse, con uno mismo, familia, padres, afectos, amores.

Como dice Belenguer¹⁹: *La escritura de Zambra es una escritura en movimiento, móvil que se muerde la cola y revive.*

En este ir y venir de la novela nos encontramos con Alejandra Costamagna como personaje. En el último capítulo de la novela el protagonista sueña que está borracho y baila, de pronto aparece Alejandra Costamagna. Ella lo ayuda porque es su amigo, aunque él le discute que no lo son. Luego despierta del sueño:

Soñé que estaba borracho y bailaba una canción de Los Ángeles Negros, “El tren hacia el olvido”. De pronto aparecía Alejandra Costamagna —estás muy curado, me decía, mejor te llevo a casa, dame la dirección... .. Alejandra bailaba conmigo pero era más bien una manera de ayudarme... .. No somos amigos, le decía a Alejandra, en el sueño. Por qué me ayudas si no somos amigos. Porque somos amigos, me respondía ella. Estás soñando y en el sueño piensas que no somos amigos. Pero somos amigos. Trata de despertar, me decía...

Finalmente desperté. Eme dormía a mi lado.

Llamé a Alejandra, le conté el sueño, se rió. Me gusta “El tren hacia el olvido”, me dijo. A mí también, pero me gusta mucho más “El rey y yo”, le respondí... (2011: 175)

Allende la cordillera, de Alejandra Costamagna²⁰

Alejandra Costamagna es hija de padres argentinos que llegaron en 1967 a Chile huyendo de la dictadura de Onganía²¹.

¹⁹ Op. cit.

²⁰ Alejandra Costamagna: escritora, periodista, y Doctora en literatura por la Universidad de Chile, nació en Santiago de Chile en 1970.

²¹ Juan Carlos Onganía: (17-03-1914–08-06-1995) militar argentino uno de los líderes de la facción azul, en el enfrentamiento armado entre azules y colorados, que derrocó a Arturo Umberto Illia el 28-06-1966, y se erigió presidente de Argentina por la Junta Militar hasta el 18-06-1970, que fue sucedido por el dictador Roberto M. Levingston. Se destaca por ser el segundo presidente de facto que más duró en el poder, y por La noche de los

El escritor Roberto Bolaño, faro de la nueva generación de escritores y también escritor migrante, que nació en Chile y vivió en México y en España, habla en su libro, *Entre Paréntesis*, de la escritora que nos convoca y dice:

...hay una generación de escritoras que promete comérselo todo. A la cabeza, claramente se destacan dos. Estas son: Lina Meruane y Alejandra Costamagna, seguidas por Nona Fernández y otras cinco o seis jóvenes, armadas con todos los implementos de la buena literatura. Lina y Alejandra, ambas nacidas en 1970, ya han publicado libros y esos libros los he leído. Sus escrituras son muy distintas... Alejandra Costamagna descende directamente de la narrativa norteamericana, objetiva, más rápida, menos ornada.²²

No se equivoca Bolaño, su juicio es profético. La crónica seleccionada para este trabajo cumple con estas características anteriormente mencionadas: el estilo es despojado, la prosa fluye, migra de un lado al otro de la cordillera, su escritura inicia y sigue un recorrido diagramado por la historia familiar, marcado por la persecución y el exilio y por qué no la violencia de la época histórica.

En “Allende la cordillera” está presente el tópico literario de la migración y hay además, un juego con el significado de la palabra allende. Por un lado, este término es usado como un adverbio o preposición y, por otro, nombra al presidente chileno²³ elegido democráticamente en 1970. La palabra “se mueve” de un lado al otro, juega con la posibilidad de significación. Adquiere un sentido que

Bastones Largos, la Censura artística y El Cordobazo (fuente https://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Carlos_Onganía).

²² Roberto Bolaño, *Entre Paréntesis. Ensayos, artículos y discursos* (1998-2003). Edición de Ignacio Echevarria, Barcelona, Anagrama.

²³ Allende: Del lat. *illinc* 'de allí'.

vincula al presidente con la migración del pueblo argentino y después chileno por causas políticas y económicas.

La narradora no ha conocido a Allende, lo conoce por las historias que le cuentan sus padres. Al igual que en la novela de Zambra, la historia se conoce por los testimonios de las personas más allegadas. La narradora y la escritora son hijas de migrantes argentinos que han huido del país por la dictadura que se instaló en el año 1966.

Y mientras allá, allende la cordillera, todo se podría en seguidilla de dictaduras militares de las que mis padres se habían salvado, acá, Allende la cordillera, todo florecía en el jardín del socialismo a la chilena que entonces parecía más que un puro sueño. (2007)

Hay un empleo lúdico en el uso de los deícticos *aquí-allá*, mientras que en la novela de Zambra se recurre al *ayer hoy* (Maipú *ayer*, Maipú *hoy*, por citar un ejemplo). El aquí es Chile, allá es Argentina, país del que provienen los padres de Alejandra. Familia migrante que ha buscado refugio allende la cordillera. Pertenecen a la clase media universitaria que huye del país debido al salvajismo de la represión que se produjo en “La Noche de los Bastones Largos”²⁴. En

²⁴ La noche de los Bastones Largos: Las universidades públicas argentinas se organizaban en un cogobierno tripartito de estudiantes, docentes y graduados, conocido como la Reforma Universitaria (Córdoba, 1918). Onganía (presidente de facto, a un mes del golpe de estado a Illia), intenta revocarla. Como respuesta, los estudiantes y docentes se manifestaron en contra y tomaron las universidades públicas. La policía, la noche del 29-07-1966, desalojó brutalmente a los estudiantes y docentes. Ese día se lo bautizó como “La noche de los Bastones Largos”, y proviene de los bastones largos usados por la policía para golpear con dureza a las autoridades universitarias, estudiantes, profesores y graduados, cuando los hicieron pasar por una doble fila al salir de los edificios, para luego detenerlos. Fueron detenidas 400 personas, se destruyeron laboratorios y bibliotecas universitarias. La represión fue particularmente violenta en las facultades de

Chile, los padres no tienen amigos o influencias, les cuesta conseguir las cosas, pero a pesar de esto *no querían mirar hacia el otro lado de la cordillera*. En Chile hay un enamoramiento del pueblo chileno con Allende:

La mejor parte del documental que hace justo un año estrenó Patricio Guzmán en Chile (“Allende” se llama, de hecho), es para mí la escena donde un hombre dice algo así como que el Presidente tenía enamorado al pueblo, que la Unidad Popular era toda una sociedad en estado amoroso. (2007)

El golpe de estado del 11 de septiembre de 1970 es percibido en la crónica como un terremoto, como en *Formas de volver a casa*. “Cierto que algo olía mal también por debajo”. “Por debajo las cosas olían mal. Pero de eso (o de las secuelas más bien)” sí que tengo recuerdos. En el ambiente se siente que algo puede llegar a pasar, por debajo como un terremoto que arrasa con todo lo que está en pie. Alejandra y Alejandro viven este periodo de la historia de Chile siendo niños, ellos serán consientes de la secuela que dejó el régimen en sus vidas y en su país cuando lleguen a la adultez y logren reconstruir el pasado.

El derrocamiento del gobierno de Allende llevará a hacer a muchos chilenos el camino inverso que emprendieron los padres de Costamagna, se producirá una migración masiva tanto por razones políticas como económicas. Entre 1973 y 1984 se duplica la cantidad de chilenos que migran hacia la Argentina llegando a sumar 213.623 migrantes, siendo la mayoría exiliados o refugiados políticos. De un

Ciencias Exactas y Naturales y de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Como resultado de esta política represiva se exiliaron 301 profesores universitarios; de ellos 215 eran científicos; se insertaron en universidades latinoamericanas, básicamente en Chile y Venezuela; otros se fueron a universidades de Estados Unidos y Canadá; los restantes a Europa (fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Noche_de_los_Bastones_Largos).

lado y del otro de la cordillera hay gente que migra en busca de mejores condiciones de vida, la cordillera no es una barrera infranqueable, un muro. Esta se transforma en un puente que comunica dos países hermanos. El país soñado por el pueblo chileno va a correr la misma suerte que allende cordillera: *Por debajo las cosas olían mal, es cierto: el Golpe ya venía.* (2007)

El ir y volver presentes en estos textos migrantes nos hacen reflexionar sobre nuestras vidas. Somos criaturas en constante estado de migración, volvemos una y otra vez a esos lugares para reconocernos y para desconocernos:

... Estamos bien, pensé, con un asomo raro de alegría.

Volví a casa al amanecer. Me impresionó la imagen, al entrar.

Días atrás había ordenado los libros. Ahora conformaban una generosa ruina en el suelo. Lo mismo los platos y dos ventanales. La casa resistió, sin embargo. (2011: 186)

Como dice el narrador de *Formas de volver a casa* estamos bien, volvemos al amanecer al comenzar un nuevo día, ha pasado un terremoto, una dictadura. Acá y *Allende la cordillera*, pero a pesar de todo la casa resistió y eso nos da alegría y ganas de volver a esos lugares para redescubrirnos y tomar conciencia, comprometernos con la historia, hacernos cargo no comportarnos como turistas sino como ciudadanos adultos con responsabilidades en la construcción de la sociedad.

Bibliografía utilizada

Textos primarios:

ZAMBRA, Alejandro. 2011. *Formas de volver a casa*, Anagrama, Barcelona, (Editor digital: Titivillus 2011, ePub base).

----- . 2014. *Mis documentos*, Editorial Anagrama SA.

----- . 2006. *Bonsái*, Editorial Anagrama SA.

COSTAMAGNA, Alejandra. 2011. "Allende la cordillera", *Cruce de Peatones, Crónicas, entrevistas y perfiles*, Ediciones Universidad Diego Portales.

Textos Críticos disponibles en WEB:

AMARO CASTRO, Lorena. 2013. "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente", *Revista Literatura y Lingüística* N° 29 pp. 109 – 129, <http://www.scielo.cl/pdf/lyl/n29/art07.pdf>

-----, 2015. "Mis documentos de Alejandro Zambra", Proyecto Patrimonio, <http://letras.s5.com/lama 211015.html>

-----, 2015. "Parquecitos de la memoria: diez años de narrativa chilena", *Revista Dossier, Facultad de Comunicación y Letras de la UDP*, <http://www.paniko.cl/2015/01/parquecitos-de-la-memoria-diez-anos-de-narrativa-chilena/>

BELENGUER, Natalia: "Alejandro Zambra: una escritura en movimiento". Trabajo inédito.

BOLAÑO, Roberto: 1998-2003, *Entre Paréntesis. Ensayos, artículos y discursos*. Edición de Ignacio Echevarría, Barcelona, Anagrama.

COSTAMAGNA, Alejandra. 2015. "Formas de volver a casa: La rebelión de los hijos", en *Anuario de Postgrado N°10*. Escuela de Postgrado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.

DE QUEROL, Ricardo. 2015. Los niños de la represión chilena llenan los silencios, *El País*, http://cultura.elpais.com/cultura/2015/06/09/babelia/1433843677_532023.html

FAVI CORTÉS, Gloria. 2012. La Narrativa Urbana en Chile 1991-2007, *Revista Planeo*, <http://revistaplano.uc.cl/2012/10/09/la-narrativa-urbana-en-chile-1991-2007/>

GONZÁLEZ, María José C. 2014. *Literatura infantil chilena y dictadura: ¿un silencio elocuente?*, Directora *Revista HUV*, extracto de la ponencia presentada por María José González C. en las Jornadas de Estética de la PUC. En el país de Nunca Jamás: Narrativas de infancia en el Cono Sur. Santiago de Chile, 2 y 3 de octubre de 2013, <http://fhuv.cl/2014/05/literatura-infantil-chilena-y-dictadura-un-silencio-elocuente/>

- JENSEN, Florencia y PERRET, Gimena. 2011. “Migración chilena a la Argentina: Entre el exilio político y la migración económica-cultural”, *Revista Sociedad & Equidad* N° 2, <http://www.sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/view/14835/15202>.
- MARTÍNEZ BOUZAS, Francisco. 2011. “*La Literatura de los Hijos en Chile*”, *Brújulas y Espirales Cuaderno de crítica literaria*, <http://brujulasyespirales.blogspot.com.ar/2011/07/la-literatura-de-los-hijos-en-chile.html>
- MEISS, Paula. 2010. “Apología de la literatura inmigrante: ¿hacia una hospitalidad planetaria?”. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada cuatrocientos cincuenta y dos grados Fahrenheit*, Universidad de Barcelona, <http://www.452f.com/index.php/es/paula-meiss.html>.
- MONTECINOS, Marcelo. 2016. “*Instituto Nacional*”, de *Alejandro Zambra*”, *Revista Descontexto*, <http://descontexto.blogspot.com.ar/2016/05/instituto-nacional-de-alejandro-zambra.html>

Obras de Alejandro Zambra

Poesías:

1998. *Bahía Inútil*, poesía 1996-1998, Ediciones Stratis, Santiago.
2003. *Mudanza*, Santiago, Quid Ediciones (reedición: Ediciones Tácitas, 2008. *Santiago*. Edición en España y con prólogo de Raúl Zurita: Ediciones Contrabando, Valencia, 2014)
2014. *Facsímil*, Santiago, Hueders. Edición en Argentina, Eterna Cadencia (2015) y en España y México en Sexto Piso (2015).

Novelas y Cuentos:

2006. *Bonsái*, Anagrama, Barcelona
2007. *La vida privada de los árboles*, Anagrama, Barcelona
2011. *Formas de volver a casa*, Anagrama, Barcelona
2013. *Mis documentos*, Anagrama, Barcelona. Contiene 11 relatos divididos en tres secciones:
- I: *Mis documentos*, *Camilo*, *Recuerdos de un computador personal*, *Verdadero o falso*, *Larga distancia*;
- II: *Instituto Nacional*, *Yo fumaba muy bien*;

III: *Gracias, El hombre más chileno del mundo; Vida de familia; Hacer memoria.*

Ensayos y Guiones:

2002. “La montaña rusa”, en *Roberto Bolaño: la escritura como tauromaquia.*

2010. *No leer*, recopilación de críticas, Ediciones Universidad Diego Portales (versión actualizada y revisada: Excursiones, Buenos Aires, 2012; edición en España: Alpha Decay, Barcelona, 2012)

2016. *Vida de familia*, para la película homónima de Alicia Scherson.

NARRATIVA MIGRANTE: EL LUGAR DE LOS PADRES¹

Gloria Siracusa

La indagación de rasgos comunes en la narrativa de los escritores hispanoamericanos *migrantes* de las últimas décadas y la búsqueda de filiaciones entre ellos, permite pensar en una poética colectiva, en cierto “aire de familia” que los agrupa. Uno de esos rasgos es su particular sentimiento apátrida, vinculado a una ambigua relación con su lugar de origen y a un traumático conflicto con los padres.

Esta ponencia se propone, en la narrativa de Rodrigo Hasbún (Cochabamba, 1981)², explorar la presencia del territorio natal, el vínculo con el lugar(es) del *afuera* en el que se establece el escritor *migrante* y el espacio que le otorga a la familia, a los desencuentros entre padres e hijos-as y cómo esa relación sostiene un tópico recurrente en Hasbún y en sus compañeros de ruta trasatlántica, que definiría una patrón en común.

Figuras de autor. El escritor migrante

Esta ponencia se propone analizar figuraciones literarias, autoimágenes que un escritor migrante construye para sí mismo y para su ámbito cultural. Delimitar estas figuraciones nos conduce a descubrir cuáles son los espacios que pretenden ocupar y cuáles no tienen interés en transitar los escritores hispanoparlantes en su condición de migrantes. En estos escritores, que manejan diferentes

¹ Esta ponencia se inscribe en el Proyecto de Investigación: “Emergencias de una literatura en tránsito. Poéticas de migración en escritores hispanohablantes de la última década del siglo XX y primeras del siglo XXI” (04/163), Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, República Argentina.

² Se trabajará con los cuentos de *Los días más felices* (2011) y la novela *El lugar del cuerpo* (2012).

estrategias de autorrepresentación, nos importa indagar cómo se relacionan con sus pares, cómo se vinculan con sus lectores, qué diálogos transnacionales pueden entablar, cuáles son sus certezas y contradicciones en la interacción con el campo cultural español y el hispanoamericano. En un mundo de migraciones crecientes, en contextos de transitoriedad y volatilidad social (Bauman: 2003), lo habitual es que de cada país sudamericano, partan jóvenes escritores, para los que la literatura es un viaje de ida pero, también de regreso al territorio de origen, una forma de mirar el mundo que está *más allá* de ese territorio.

Rodrigo Hasbún construye, como otros escritores migrantes, un espacio discursivo para reescribir historias familiares y cuestionar conductas, desafiar moralinas, desmontar prejuicios, poner en evidencia la pacatería de una sociedad muy provinciana y prejuiciosa, como puede ser la cochabambina-boliviana. Hasbún no es un migrante “forzado” por causas políticas o económicas, lo es por elección; es un *homo viator*, desplazado artístico, que practica un nomadismo intercultural y también entre soportes, ya que su obra y sus opiniones literarias migran entre el libro escrito y la prensa escrita pero también en la red virtual, un espacio de migración permanente. Dinámica que lo lleva a emprender proyectos como las revistas digitales *Suelta* y *Travesía* (2013) que permiten a escritores inéditos publicar e incorporarse a la serie intermedial en boga. Aunque cabría pensar que ese nomadismo que lo lleva a residir temporariamente en Barcelona o en distintas ciudades de EE.UU. forme parte del fenómeno de muchos intelectuales latinoamericanos desplazados a universidades extranjeras, especialmente estadounidenses, para desarrollar una carrera académica:

Me funciona bien la distancia, me ayuda ver a Bolivia, a Latinoamérica y a mí mismo de manera distinta. Como escritor creo que esa extranjería es muy saludable. Pero no sé si quiero

quedarme en los Estados Unidos, no sé si quiero volver a Bolivia. Estoy muy confundido. (Hasbún; 2012: 1).

La experiencia de la emigración, aunque sea por motivos de estudio, no pareciera ser traumática para Rodrigo Hasbún, porque *Bolivia sigue siendo importante* (2013). La condición migrante se traduce en su escritura naturalmente, no condicionada por sus traslados extraterritoriales, porque el tomar distancia es casi inherente al escritor: *una extranjería irremediable no solo en relación con el país, sino a todo. La escritura te sitúa a cierta distancia a aquello sobre lo que escribes. Pasa a ocupar el lugar del testigo, un testigo que no siempre entiende lo que ve* (2014). Hasbún es parte de una realidad social y cultural que configura el mundo actual y su escritura se ve sometida a las reglas del mercado editorial: *Me incomoda mucha que la función del escritor sea tan pública. Sobre todo en el contexto latinoamericano, que tenga que intervenir tanto el escritor fuera de su libro* (Hasbún; 2012: 4), acaso por eso evita la sobreexposición que lo incomoda, aunque admita que es necesaria para la promoción y circulación de sus obras. Tal vez, esa sea la razón para que en la solapa de *Los días más felices* (2011) y en la Revista *Granta* (2010), su cara de la fotografía esté solapada por la máquina analógica, operación de escamoteo, pero al mismo tiempo de creación de una figura de escritor que asume mirada del fotógrafo, del cineasta, en la tónica de Daniel Mordzinsky, el fotógrafo de escritores, que prefigura imágenes de hombres y mujeres jóvenes, que escriben en español y que asumen condiciones de viajeros, de residentes temporarios en otras partes del mundo. Pero también, podemos pensar que esta declaración del autor boliviano puede revelar una voluntad de no participar en la vida pública, de opinar sobre temas que no tengan que ver estrictamente con la literatura, es decir, a Hasbún no le interesa ser una figura de consulta, cercana al intelectual que interviene en la cosa pública. Construye una figura de escritor prescindente de

compromisos publicitarios, al que lo descoloca ser una figura social y al que solamente le atrae y preocupa la escritura ficcional. Y como escritor se resiste a los encasillamientos en estéticas o corrientes canónicas: *¿Caer en esa otra tendencia de escritor de país pobre?* (Hasbún; 2012: 74), esta auto interpelación que se hace Elena, la protagonista, escritora, de *El lugar del cuerpo*, pretende construir la figura de escritor más universal, del que rechaza los regionalismos, como el indigenismo, la literatura de compromiso social, como si quisiera tomar distancia de otros escritores, compatriotas que sí adscribieron a esas tendencias. *¿Se considera parte de una tradición? La tradición de mi biblioteca personal. Ahí los libros no están ordenados de ningún modo. Conviven en un mismo estante escritores de cualquier época, nacionalidad y condición social* (Hasbún; 2012: 95). Elena lectora manifiesta sus preferencias literarias: “Ella nunca fue lectora asidua de la literatura escrita en español” (2012: 57). Aunque al respecto, Hasbún declare que le gustan “los escritores fronterizos” (2015) como Rodrigo Fresán y Patricio Pron, dos argentinos que integran la estela migrante, y asimismo se filtren, a veces, en la intrincada escritura de sus cuentos, la de dos maestros del género: Julio Cortázar y Juan Carlos Onetti, sobre todo el uruguayo al que admira sin ambages. Entre otros escritores que conviven en su acervo de lecturas, seguramente está Roberto Bolaño, figura faro indiscutible de estas nuevas generaciones, con Alejandro Zambra, Juan Gabriel Vázquez, Carlos Yushimito, compañeros de rutas transnacionales. Una prueba más de esta interacción casi “tribal” entre los “jóvenes narradores” ranqueados por *Granta* (2010): se le pregunta a Samanta Schweblin, “¿Quiénes son tus favoritos de la lista *Granta*? *Elijo dos a los que les tengo fe: Rodrigo Hasbún y Carlos Yushimito* (Peña Rozas: 2010).

La lectura de la obra literaria de Hasbún como así su intervención en la esfera publicitaria o su forma de aceptar la interpelación periodística nos muestra las autoimágenes que construye

para los otros. El periodista que lo entrevista en su visita a Buenos Aires, en 2012, lo describe: *el escritor boliviano Rodrigo Hasbún es un caballero elegantemente y amablemente torturado. Por lo menos eso demuestra en la situación de entrevista periodística* (Max: 2012). Más allá de la subjetividad del entrevistador, algo en su mirada o en su gesto o en su tono de voz, espontáneo o no, ha mostrado una imagen que induce al epíteto acentuado adverbialmente. Asimismo, en marzo de 2016, David Dorantes lo entrevista en Houston, donde reside hoy, y acota: *Hasbún charla con voz queda, con la suave calma de un monje de claustro.*

Se define a sí mismo como un escritor lento, paciente, sin ansiedades, que no tiene urgencias para publicar, prefiere escribir y releer, corregir, decantar y esperar. A pesar de estar convencido de que la ficción es el centro de su vida no siente prisa en publicar: *No sé cuándo publicaré un próximo libro. No quiero vivir de mis libros. No tengo ninguna aspiración económica en ese sentido. No quiero depender económicamente de ellos* (2012: 4). Esta última aseveración, contiene una contradicción, ya que se queja de que la vida académica, fuente de sus ingresos, es demasiado absorbente y deja poco tiempo para la creación literaria (acaso, por eso su reciente experiencia de coordinar un taller de escritura creativa en Houston, donde vive en 2016). Sin embargo, como casi todos los compañeros de ruta de *Granta*, de *Bogotá 39* y otras plataformas literarias no se niega a recorrer países hispanoparlantes para presentar sus obras, dar charlas, intervenir en festivales y concursos.

Linaje migrante

Rodrigo Hasbún proviene de una familia de inmigrantes de origen árabe y ascendencia palestina. El apellido Hasbún (sus alófanos: Hasboun, Hazboun, Hazbun, ídem a Hasfura) es originario de Belén, Cisjordania, Palestina, a solo nueve kilómetros de Jerusalén, aunque también de países colindantes como Siria y Líbano. Uno de los

fundadores de la familia se llamaba Sulaiman Hazboun (Belén, 1610); actualmente hay descendientes en todas las regiones del mundo, particularmente en Palestina y en América Latina. Los emigrados árabes que llegaron a Bolivia lo hicieron por razones religiosas, el Imperio Otomano discriminaba a las minorías árabes cristianas, y otorgaba permisos de emigración a Sudamérica. La ruta de partida era común: de Belén (Beit Lahn y Beit Jara) a Haifa y luego, Marsella, de allí *zarpaban los barcos ingleses hasta América por 55 libras* (Asbún; 2000: 135) los destinos eran Brasil y Buenos Aires y desde la capital argentina, por tierra, en dirección al norte, atraviesan la frontera hacia territorio boliviano. Ibrahim Nassar Hazboun (1837) es el antepasado de la mayoría de las familias Hasbún bolivianas, que como otras de la comunidad ejercieron múltiples oficios y fundaron emporios comerciales y mineros, sobre todo, aunque los *hasbunes* bolivianos fueron preferentemente comerciantes: el padre de Elena, la protagonista de *El lugar del cuerpo* es fabricante de colchones y el tío Karim importador de telas, ambos replican actividades ancestrales:

Esas tiendas la fascinaban. Eran muy grandes, olía a guardado. Pertenecían a la gente que había cruzado los océanos junto a sus abuelos y a los hijos de esa gente. ...Saludó al tío Karim... Mientras su madre hablaba con él y elegía las telas... (El lugar del cuerpo, 17).

...Había telas enroscadas por todas partes. ¿Por qué tienen tantas? Porque las traemos de muy lejos y tardan mucho en llegar ¿De dónde? De nuestros países, de donde somos. (El lugar del cuerpo, 18)

Elena, la protagonista, que ha acumulado serios traumas desde su infancia, también arrastra cierta confusión de ese origen migrante, aunque haya en ella, inmigrante también, algo del mismo desacomodo de los abuelos:

Descendía de familias inmigrantes que nunca se acostumbraron del todo a la ciudad, al país, al continente. Siempre quiso escribir sobre esas familias y al final nunca lo hizo. (El lugar del cuerpo, 88)

Abuelos de estirpe nómada, de tribus errantes por los desiertos de Arabia, encuentran en el paisito sudamericano su “lugar en el mundo” y que años más tarde ahogará a la nieta que huye del espacio geográfico que acogió a los abuelos:

La casa era inmensa. Había sido construida sesenta años atrás por sus abuelos, a fines del siglo anterior, después de que finalmente lograran cobrar algunas de las deudas que los arrastraron a este continente igual o más difícil que el suyo. (2012: 13)

El lugar de los padres. La constelación familiar

El conflicto parental es un tópico que aparece en muchas de las narraciones de los escritores migrantes: Andrés Neuman, Patricio Pron, Alejandro Zambra, Rodrigo Hasbún, por supuesto, esta recurrencia nos lleva a pensar en una filiación común del grupo migrante, una presunción de hipotetizar sobre una poética colectiva. Comparten estas “manchas temáticas” (Viñas: 1971): enredadas relaciones familiares, incomunicación con los progenitores, tensiones dramáticas entre hermanos, inmadurez de adultos que postergan a los hijos por sus proyectos personales, hijos que sufren el abandono; es decir toda una gama de situaciones que se desprenden de una *mancha temática* común. Si a esto le agregamos entornos sociales que tampoco se hacen cargo de los hijos que gestan, se configura un complejo panorama de relaciones sociales y familiares con su consiguiente extrañamiento, que podría verse como un gesto análogo del escritor migrante en su vínculo con el territorio de origen (¿la Patria el lugar de los padres?), algo que retomaremos más adelante.

Rodrigo Hasbún y muchos de la promoción de narradores del siglo veintiuno o “generación del Milenio”, que abordan el tópico de la crisis de la institución familiar, podrían inscribirse en la misma línea de la generación de narradores “*post-boon*”, para quienes fue un tópico recurrente. Lectores ellos mismos del *boon*, consumidores de diversidad de formatos y soportes: comics, *ánimes* japoneses, mucho cine norteamericano (*thriller*, Coen, Tarantino) trasladan a la narrativa los procedimientos fílmicos: obsesivo montaje de imágenes seccionadas y sonidos interrumpidos, fragmentación de discursos a integrar a modo de guión, yuxtaposición vertiginosa de acciones, fracturas en el avance narrativo, aplazando o demorando en un equivalente verbal al *travelling* cinematográfico; retórica predominante en “Familia” un cuento de *Los días más felices* (2011). Es en este cuento en que el conflicto entre un padre y una hija, en medio de un paisaje de desolación urbana, pone de relieve la violencia elíptica de la incomunicación más cruel y absoluta entre ambos.

El lugar del cuerpo (2012) es una *bella y amarga* (según Alejandro Zambra, en la contratapa a la edición 2012, de Alfaguara) novela familiar o ¿antifamiliar?, cargada de culpas y de secretos, en la que se perciben dos niveles de narración: el de la superficie: el adulterio de la madre, la violación incestuosa, la incomunicación entre padres e hijos, el de la apariencia e hipocresía. *Desde afuera parecían una familia feliz* (2012: 34); y un nivel más profundo: cuestionar la familia como una institución perversa. *Las familias son feas porque todas las familias se destruyen o contemplan esa posibilidad* (2012: 59), quien huye de la familia, lo hace con un secreto: *Todos tenemos un secreto. A todos nos da miedo que nuestros secretos se sepan*; algo de lo que no se habla, temas *tabú* que se encubren y soslayan. El silencio es una forma de autismo del grupo familiar, una zona de exclusión para la niña que se siente expulsada de la atención de sus padres, que va alimentando un deseo de que ellos no existan, negar el estado ontológico, la existencia misma de los padres y el hermano.

Las familias son feas, Escribió esa noche en su diario, después de una cena odiosa en la que nadie se interesó en lo más mínimo por ella ni por lo que había hecho en el día... (2012: 24)

La niña guardó el diario y se metió en la cama. Esperaba que su madre entrara a saludarla pero no entró nunca. (2012: 26)

Ella no. Ella ahora estaba sola. Ya no era hija ni hermana de nada. (2012: 45)

Los hermanos y las madres y los padres deberían desaparecer, perderse, no decir nunca nada. Hay que odiarlos, detestar todo lo que han hecho, intentar destruirlo. Hay que irse de casa y no volver nunca jamás (2012: 49).

Ninguno habla demasiado, son una familia silenciosa. (2012: 76)

Recurrencia y obsesión, la familia es un territorio odiado y es un espacio bélico, de violencia soterrada y siempre a punto de estallar, que según Hasbún es la que más le interesa como escritor: *las violencias que más me perturban son las violencias secretas, las invisibles, puestas en práctica en el contexto familiar* (López García: 2015). La atracción sobre el tema de la familia reside también en que es un microespacio privilegiado para diseccionar lo macro social. Hay zonas sutilmente aludidas, por ejemplo, la complicidad con el poder político de la familia de Elena, enjuagues *non sanctos* con los militares, siempre los países latinoamericanos están sometidos a los vaivenes de dictaduras:

Los militares le han encargado un pedido a mi viejo, dijo después de un rato de silencio. Parece que es cierto que están tramando algo. Quizás los necesitan para nuevos centros de vigilancia. O de detención” (Hasbún; 2012: 22).

Entre otras cosas arruinaron a mi padre ya un montón de empresarios que poco antes habían comenzado a trabajar con

ellos Unos meses más tarde los militares dieron un golpe.
(Hasbún; 2012: 44)

Elena clausura voluntariamente la saga familiar, se niega a tener hijos, se practica abortos, desiste de las relaciones de pareja. *Ella ahora estaba sola, No era ni hija ni hermana ni nada* (2012: 44). No desea armar una familia propia, acaso para no perpetuar la crueldad de la suya, esa negación es una respuesta *parricida* al filicidio del que se siente víctima. La familia de su hermano no la siente como propia sino lejana y extraña, a pesar de vínculos débiles con la cuñada y un sobrino. Elena proyecta su frustración en la ficción que concibe:

Mataría a los padres del músico de jazz, en la novela que intentaba escribir, lo aliviaría del peso de sus miradas. Al padre le descubrirían un cáncer voraz, perdería la cordura ante la impotencia de no ser capaz de resignarse y se pegaría un tiro segundos después de matar a su mujer. (2012: 48)

Elena vuelve una y otra vez al ámbito doméstico, en el que juegan intensamente las relaciones familiares íntimas, pero también en el que intervienen personajes ajenos, y no tanto, como las empleadas domésticas, sobre las que recaen las burlas y el desprecio de la niña-narradora. La criada de turno, una indígena que no habla la lengua de los patrones, es una expulsada de su territorio andino (Cornejo Polar; 1996: 837), transgrede el orden de la familia burguesa al usar la ropa interior de la señora de la casa: *Era una campesina gorda que no sabía hablar apropiadamente el idioma* (Hasbún; 2010: 16). La paradoja es que la criada debe reterritorializarse (Deleuze-Guattari, 1985) modificando hábitos y modos de relación, al igual que los hijos de los diplomáticos, que tampoco hablan la lengua del país, aunque no sufran el mismo proceso que la criada indígena.

Elsa Drucaroff en “Hijos y padres: el imaginario filicida de la Dictadura” (2011: 339) al estudiar la producción novelística de

escritores argentinos, muy jóvenes, pos-dictadura, analiza el tópico de la descomposición familiar, lo llama *filicidio*, al que entiende más como un imaginario que el reflejo de una realidad, ya que la posición de los hijos es asimétrica respecto de la de sus padres. *Cuando los hijos funcionamos como tales tendemos a creer que la identidad de nuestros padres nos fue donada por completo en nuestro nacimiento. Los hijos somos su obligación así como nuestros hijos son la nuestra. Como hijos somos devoradores de nuestros padres. Y quizá, viceversa* (Russo; 2016: 38). Paolo Giordano (Turín, 1982) es autor de *Como de la familia* (2015), Salamandra (título original de la publicación en 2014, en italiano: *Il nero e l'argento, Lo negro y la plata*), este escritor italiano está convencido de que las peores guerras, las más sigilosas estallan en el hogar (la familia). Estamos en condiciones de elaborar un nutrido corpus de ficciones y ensayos, en español, de los últimos años, en que el conflicto familiar es tema casi excluyente: *Madre que estás en los cielos* de Pablo Simonetti, *Contra los hijos* de Lina Meruane, *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, los tres representantes de la narrativa chilena; *Una vez Argentina* de Andrés Neuman, *El niño pez* de Lucía Puenzo, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Rodrigo Pron, *Tratado sobre las manos* de Miguel Vitagliano, éstos de la novela argentina, que entroncarían en la tradición kafkiana de *Carta al Padre* (1924). Asimismo, son muchas las escritoras argentinas del nuevo milenio que comparten una visión oscura, extrañada y hasta siniestra de la idea de familia: Samanta Schweblin (*Siete casas vacías*, 2015), Mariana Enríquez (*Como desaparecer completamente*, 2006), Vera Giaconi (*En carne viva*, 2011), Ariana Harwicz (*La débil mental*, 2014).

El lugar del país de nacimiento y el de acogida

Un denominador común de estos escritores migrantes, constelación a la que pertenece Hasbún, es la transitabilidad por países europeos y ciudades norteamericanas. En sus textos se perciben subjetividades

migrantes, y una singular relación dialéctica con el espacio de residencia temporaria, una mezcla de bienestar y malestar, tensión del que “está” y “no está” en el lugar elegido, con una sensación de *patria suspendida*. Es interesante analizar la relación que establecen con el territorio de origen: ¿Cómo aparece ese lugar desde la narración ficcional?, ¿Presencia real o elidida?: *¿Por qué estaba ahí? De haberse quedado en su ciudad, de no haber huido, ¿dónde estaría? ¿Con quién? ¿Sintiendo qué? ¿Y cuál de las dos posibilidades era la mejor?* (2012: 58)

En *El lugar del cuerpo* no se nombra el lugar de la migración pero el lector intuye que se trata de una ciudad populosa, norteamericana, o tal vez, alemana, hay demasiadas referencias al primer mundo como para no inferirlo. Elena tiene veintisiete años y hace tres años que sobrevive repartiendo volantes, cuidando niños y ancianos, de mesera en un café, trabajos menospreciados que nunca desempeñaría en su paisito; la soledad es terapéutica, paliativa de sus heridas. Traba amistad con Adrián, exiliado de la dictadura argentina: *Hablaron de lo que decían pasaba del otro lado del océano. En sus países, él tampoco había nacido allí* (2012: 42). El allí y el allá se alternan en un parámetro de comparación permanente: *En su ciudad había dos cines... las películas que pasaban allá eran pésimas... Seis horas de diferencia, allá serían las siete* (2012: 47). *Los sueños siempre sucedían en la ciudad natal* (2012: 48). *No podía dejar de pensar en la vida allá, al otro lado* (2012: 66). La muchacha inmigrante sufre los mismos problemas de cualquier migrante, que habilitan las condiciones asimétricas de empleo y la explotación: *No tenía todos los papeles en orden. Cobraba menos, a la gente le gustaba pagar menos* (2012: 53). Por el país de acogida las sensaciones son ambiguas, de libertad, por un lado, pero de infinita soledad, por otro:

Se metió a ver la nueva exposición de un museo que quedaba cerca del café. Fotografías de esquinas de varias ciudades del

mundo. Tantas ciudades y tantas esquinas. Dio una vuelta rápida, no le gustaron. Volvió a salir. Personas. Cientos o miles. Y ella sola. Regresó caminando después de comer algo al paso. (2012: 51)

El territorio de la fuga no se nombra: *¿De dónde eres? Ella le dijo* (2012: 50); tremenda elipsis, omisión inexplicable para el país al que no piensa volver, tal vez, solamente de visita. Sin embargo, cuando la escritora avanza en su plan de escritura, en el capítulo tres se plantea si debía mencionar el nombre de su país por primera vez. Le preocupa a Elena (y desde ella oímos la voz de Hasbún) que la trama ficcional sea atravesada por cuestiones sociales y políticas, reniega de la novela comprometida, de la narrativa indigenista tan arraigada en la literatura boliviana:

¿No era eso de lo que había huido siempre, desde su primer libro, la aborrecible tendencia de los escritores del país pobre de hacer sociología por medio de la literatura, un libro de quejas mediocre, un observatorio de denuncias? ¿Debía mencionar nombres y apellidos, acusar apuntando con el dedo, renegar en voz baja pero alta, porque luego aparecería el libro y sería leído y machacado o alabado, o ambos? (2012: 73)

Cuando regresa después de treinta años, no reconoce nada, le molesta la pobreza, la suciedad, las casas mal construidas, las plazas de tierra, el mismo aeropuerto de la partida, diminuto y destartado. Por el país de origen experimenta resentimiento, es una extraña, debe reprimir la acidez de sus palabras: *Su país no le ha dado nada*, y reafirma su sentimiento de extranjería: *Ella se ha formado afuera, los escritores que admiró y todavía admira son invariablemente extranjeros* (2012: 109). Pero, a veces, no puede dejar de pensar *en la vida de allá*, el hastío y la abulia de la ciudad *muerta* la impulsaron a huir, la literatura es mediocre, desidiosos los académicos, la vida,

monótona, sin embargo no puede dejar de pensar y escribir en español. Mientras pueda escribir todavía hay esperanza de mitigar el desamparo de ver las hilachas de su familia: *su padre muerto, su madre demente, al hermano con el que apenas ha cruzado unas cuantas palabras desde que llegó. Es una extraña. Ellos son unos extraños. Estamos solos y todo es una mierda* (2012: 109).

El lugar del cuerpo/ el lugar del sexo/el lugar del dolor

La novela *El lugar del cuerpo* tiene un andamiaje muy literario ya que el diario de la infancia y de la juventud de la protagonista, unos sesenta cuadernos, son el archivo que nutre la escritura del libro de memorias-ficción autobiográfica, que se va escribiendo mientras avanza la lectura (también Rodrigo Hasbún confiesa que escribe cuadernos, casi diariamente). La novela abre con una instancia prefacial que plantea las preocupaciones metaliterarias de la voz narrativa, que problematiza la producción textual en hibridez, con reflexiones sobre la muerte que la acecha. Se trata de escribir o morir. La narradora-protagonista, que está vieja y enferma, encuentra la frase que traduce la victimización violenta de la niña violada por su propio hermano: *Se metió en su cama y le hizo cosas que ella no quería*, muchacho que habría heredado genes de un abuelo violador de obreras: *Alguna vez oyó que el abuelo iba temprano para tirarse a las obreras. Que al menos se había tirado a cien a lo largo de los años* (2012: 32). Se trata del cuerpo ultrajado de la niña abusada por el hermano, el cuerpo herido objeto de un secreto vergonzante: *Por un segundo quiso contarle lo que había vuelto a suceder la noche anterior. En su cuarto. En su cama. Con su hermano, en su cuerpo* (2012: 26). Cuerpo traumatizado, que ocultará y despojará de afeites: *Casi nunca se pintaba la boca ni los ojos. Casi nunca se ponía perfume* (2012: 42).

Elena, narradora y protagonista de *El lugar del cuerpo* ajusta cuentas con la idea del final, con la muerte y lo hace en un estado de

vigilia y de alerta, es su cuerpo enfermo el que da cuenta de ese estado: *La muerte a unos centímetros: la tenemos porque amamos la vida* (2012: 8). El cuerpo decrépito acusa la presencia de la enfermedad, la proximidad y la inminencia de la muerte hacen que se aferre al *lugar del cuerpo* para no desaparecer, para *seguir habitando el lugar*, aunque la muerte puede ser también un acto liberador: *Entiende por primera vez que la muerte puede ser también un alivio, el remedio, deseo e invocación* (2012: 101). El tópico del cuerpo habitado por la enfermedad es abordado por Roberto Bolaño, figura imprescindible al momento de hablar de la literatura migrante, en “Literatura+Enfermedad=Enfermedad” (Adenda póstuma de *Cuentos*, 2010) en conversación con la muerte, el cuerpo agónico desde la tiranía de la enfermedad improvisa un discurso atravesado por una melancolía vitalista, que bien puede vincularse con el tratamiento que Hasbún hace del tópico en su novela. El cuerpo es abordado en *El lugar del cuerpo* como ajeno a las pretensiones esencialistas con que las ideas de Patria o Nación arman sus modelos de pertenencia, más bien Hasbún construye la idea del cuerpo sacrificado, excluido, vejado, violentado.

Bibliografía

Textos primarios:

- HASBÚN Rodrigo. 2017. *El lugar del cuerpo*, Buenos Aires, Alfaguara.
 ----- . 2010. “El lugar de las pérdidas”, *Granta en español*,
 Barcelona, Duomo.
 ----- . 2011. *Los días más felices*, Barcelona, Duomo.
 ----- . 2014. *Nueve*, Madrid, Demipage.
 ----- . 2015. *Los afectos*, Barcelona, Literatura Random House.
 BOLAÑO, Roberto. 2010. *Cuentos. Llamadas telefónicas. Putas asesinas. El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama.

Textos teóricos:

- ASBÚN, Alberto. 2000. *La migración árabe y su descendencia en Bolivia*, Landívar, Santa Cruz de la Sierra.
- BAUMAN, Zygmunt. 2004. *Modernidad Líquida*, Méjico, EFE.
- CORNEJO POLAR, Antonio. 1996. “Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, 176-77, 837-844.
- DELEUZE, Gilles-GUATTARI, Félix. 2000. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre-textos.
- DRUCAROFF, Elsa. 2011 *Los Prisioneros de la Torre. Política, Relato y Jóvenes en la Postdictadura*, Buenos Aires, Emecé.
- MEISS, Paula. 2010. “La literatura migrante. ¿Hacia una hospitalidad planetaria?”, *452F, Revista Electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 13-29.
- OLEZA, Joan. 2012. “La era de la comunicación”, *Trazas y Bazas de la Modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*, La Plata, Ediciones del lado de acá, 329-378.
- RUSSO, Sandra. 2016. *Lo femenino. Aproximaciones a la mujer como enigma*, Buenos Aires, Debate.
- STEINER, George. 1973. *Extraterritorial*. Barcelona, Barral.
- VÁZQUEZ, Juan Gabriel. 2009. *El arte de la distorsión*, Madrid, Alfaguara.
- VIÑAS, David. 1971. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Siglo XXI.

Revistas:

- 452F, Revista Electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*.
- Letral. Revista Electrónica de Estudios Trasatlánticos*, Universidad de Granada. España.
- Vísperas. Revista panhispánica de crítica literaria*, Chile.
- Intemperie*. Chile.

Blog:

- [www.blogpost.com/Nuevas Referencias](http://www.blogpost.com/Nuevas_Referencias): Retratos de nuevos autores hispanoparlantes. “Entrevista a Rodrigo Hasbún” 8/05/2012.

Entrevistas:

DORANTES, David. 2016. *La Voz*, Houston blog chron.

FRIERA, SILVINA. 2016. “La melancolía en su modo más explícito”, Suplemento “Radar”, *Página 12*, 30/04/16, 32.

GORDO, Alberto. 2014. *El Cultural*, Madrid. 14/03/2016.

HAX, Andrés. 2012. “Rodrigo Hasbún: “No quiero vivir de mis libros”, *Ñ Revista de Cultura*, Bs. As, 20/09/2012.

LÓPEZ GARCÍA, Daniel. 2015. “Rodrigo Hasbún: “la novela es lo que dice y lo que no dice”, 19/08/2015.

MATTIO, Javier. 2013. “Entrevista a Rodrigo Hasbún”, *La Voz*, Córdoba, Argentina.

NAVIA, María José. 2015. “Rodrigo Hasbún: parte importante de nuestra educación sentimental sucede en la música” [www.Panik](http://www.Panik.com), *Paniko*, Chile, 15/09/2015.

PEÑA ROZAS, Paula. 2010. “Samanta Schweblin: lo real y lo fantástico en el mismo territorio”, *Revista Intemperie*, Santiago de Chile, 20/12/2010.

VELASCO OLIAGA, Javier. 2015. “Entrevista a Rodrigo Hasbún”, Boletín [Todo literatura.es](http://Todo.literatura.es)

LOS CUERPOS DE ELENA¹
EL LUGAR DEL CUERPO DE RODRIGO HASBÚN

Ornella Denicolai²

Introducción

El lugar del cuerpo (2007) es una novela del escritor y guionista cochabambino Rodrigo Hasbún, ganador, en dos ocasiones, del Premio Nacional de Literatura Santa Cruz de la Sierra y del Premio Unión Latina a la Novísima Narrativa Breve Hispanoamericana. También fue parte de *Bogotá 39* y la revista *Granta* en español lo seleccionó como uno de los mejores narradores jóvenes en español. Migrante por elección, refleja en sus obras su propio devenir nómada que lo incluye dentro del grupo de escritores migrantes. Escritores que devienen nómades o migrantes, negando el arraigo a un territorio determinado y haciendo de su constante movimiento –físico, literario y lingüístico– su espacio en el mundo, su lugar de convivencia.

En la novela *El lugar del cuerpo* (2007) se narra la historia fragmentada³ de Elena, desde pequeña hasta su avanzada adultez. Ella es una escritora nacida en un país presumiblemente latinoamericano y su vida está atravesada por el abuso incestuoso de su hermano, la situación política del país en que reside primeramente y los secretos familiares. A lo largo de la obra, Elena se convertirá en un ser migrante, quizás como su mismo autor, y desde la extranjería será llamada a reflexionar sobre su situación actual y su pasado, así como

¹ Expuesto en el II Simposio Internacional de Narrativas Boliviana. Córdoba, 22 y 23 de marzo del 2017. Inédito.

² Alumna avanzada del Profesorado y Licenciatura en Letras. Adscripta a la cátedra de Literatura española contemporánea. Universidad Nacional del Comahue.

³ Decimos fragmentada teniendo en cuenta la forma narrativa.

también sobre el propio acto de escribir. En 118 páginas, Rodrigo Hasbún presenta una novela con multiplicidad de aristas interpretativas, desde su estructura en tres partes, estando la tercera constituida por diversas entradas de diarios íntimos y reflexiones de la propia protagonista, hasta el análisis del cuerpo, motivado por el nombre de la obra.

Es en este último aspecto que planteo la escritura de este trabajo, me propongo entender el cuerpo de la protagonista desde dos planos: uno de tipo alegórico⁴ y otro de tipo existencial —es decir, sobre la existencia fáctica del personaje en la obra—. Para el plano alegórico utilizaremos el término cuerpo-tierra, en el sentido que es utilizado por las feministas comunitarias latinoamericanas.

El cuerpo de Elena, un cuerpo-territorio

El cuerpo, en palabras de la poetisa y feminista comunitaria boliviana Julieta Paredes, es *...la forma de existir de cada ser humana/o, el cuerpo que cada una y cada uno tiene nos ubica en el mundo y en las relaciones sociales que el mundo ha construido antes que lleguemos a él* (2008). El cuerpo, nuestra forma de existir, se encontrará determinado por los agentes sociales y culturales que nos interpelan, y así, se constituirá en nuestro principal campo de batalla con dicho agentes: *En el cuerpo se expresan las relaciones de poder. [...] No se puede pensar el cuerpo en abstracto, el cuerpo y las sensaciones, las emociones, como por fuera de las situaciones concretas, por fuera de las relaciones de explotación, de apropiación, de opresión.* (Antón-Damiano: 2010). De esta forma, no se puede pensar el cuerpo latinoamericano por fuera de la situación de conquista, colonización y posteriores refinamientos de dichas prácticas dentro de un sistema capitalista y neoliberal. Así como la tierra se constituye como territorio de disputa de poder, nuestros cuerpos, como su extensión,

⁴Utilizamos el término alegoría, ya que la interpretación de Elena como un cuerpo-tierra requiere del análisis de todos los símbolos que la componen.

son tratados de igual que la tierra. Julieta Paredes compara el proceso de colonización con el de una violación:

La penetración colonial nos plantea la penetración como la acción de introducir un elemento en otro y lo colonial, como la invasión y posterior dominación de un territorio ajeno empezando por el territorio cuerpo. [...] Podemos decir que la penetración colonial nos puede evocar la penetración coital, como la imagen de violencia sexual, de la invasión colonial. [...] Lo que decimos es que la penetración colonial sí tuvo una carga violenta sobre nuestros cuerpos y nuestra historia de pueblo, y esta violencia tiene un fuerte contenido de violencia sexual, violencia erótica, fortalecimiento de la violencia genérica del deseo... (Paredes: 2012)

Es en este sentido que puede pensarse el cuerpo de Elena, la protagonista, como representación alegórica del cuerpo latinoamericano. Desde esta perspectiva, es posible interpretar al cuerpo de Elena como el cuerpo de la tierra, es decir, Elena como el territorio geopolítico donde se identifica su historia, no sólo con un país específico, sino con todo el territorio latinoamericano.

En el proceso de escritura de sus memorias, Elena toma como momento fundacional la violación sufrida por parte del hermano, de la misma manera podemos relacionar este hecho con el comienzo de la historia de “América” –ya no Abya Yala⁵– a partir de la conquista y colonización de este cuerpo de la tierra, es decir, la inserción de

⁵ *Abya Yala es el nombre kuna que, en especial en América del Sur, es utilizado por los y las dirigentes y comunicadores indígenas para definir al sur y norte del continente, siendo América un nombre colonial con el que no quieren identificar su territorio común. El pueblo Kuna, quien vive en los archipiélagos de Panamá y en el Darién, habla una lengua del grupo chibchense y puede visualizar desde su precisa geografía en la cintura del continente, tanto el sur como el norte de América, siendo quizá por ello el único que le ha dado un nombre común. (Francesca Gargallo: 2013)*

América en la modernidad blanca y occidental a partir de la penetración colonial. Se podría establecer una relación entre la violación incestuosa y la conquista, usurpación y explotación de la tierra latinoamericana. Ambas historias son fundacionales de una constitución subjetiva a partir de una experiencia del sí mismo –en el caso de Elena– y de un “nosotros”, por oposición a “los otros” –en el caso de América–. Esta experiencia fundacional, que constituye a Elena subjetivamente, va a significar una experiencia de sí misma como objeto de goce, y se va ver reproducida en sus posteriores prácticas sexuales, desde este hecho, ella va a constituirse: *Escribiría una novela sobre una mujer a la que le encantaba que la violen...* (68). En relación al cuerpo de la tierra, encontramos una semejanza con la posterior experiencia histórica de los estados latinoamericanos que reproducen en tratados económicos, intervenciones militares, entre otros hechos, la violación fundacional. Es decir que, en los tratados comerciales con países occidentales e imperialistas, en la venta de tierras estatales, la deforestación, la habilitación a multinacionales para saquear y contaminar nuestra tierra, se reproduce la violación fundacional del territorio.

De la misma manera que los procesos independentistas de las naciones americanas no anularon el colonialismo histórico en el continente, los intentos de desterritorialización no desligarán a Elena de su constitución subjetiva: Elena la violada - América la saqueada.

Los “ilustrados” de entonces, tal como los “científicos” del porfiriato mexicano, construyeron así, con apoyo militante de los aparatos del estado –en especial el ejército–, una clase rentista y señorial más recalcitrantemente colonial que la española, y también más arcaica y precapitalista. En efecto, la oligarquía del siglo diecinueve se aleja de las actividades comerciales e industriales que caracterizaron a sus antecesores en el siglo dieciséis y se dedica a la usurpación de tierras, a la especulación y al comercio de exportación-importación,

mientras la explotación de materias primas se encuentra bajo control del capital extranjero... (Rivera Cusicanqui: 2010)

Respecto a la constitución identitaria del “nosotros” en contraposición al “otro” –que nombramos anteriormente–, no es en términos de oposición a un modelo europeo, no es una oposición “americano vs europeo”, sino hacia lo que se deja de ser respecto de los discursos dicotómicos que atraviesan el proceso identitario latinoamericano: civilización/barbarie, campo/ciudad (s. XIX-XX), o en su expresión del s. XXI: latinoamericanismo/globalización, territorio determinado/corrimiento de las fronteras. En Elena, esta problemática se reflejará en la necesidad del corrimiento de la frontera, del desplazamiento hacia el mundo globalizado y la negación de perpetuar una literatura determinada por el territorio en que se habita:

*¿Debía mencionar el nombre de su país por primera vez?
¿Hablar por primera vez, desde la literatura, de las condiciones sociales y económicas de su país, lamentables, injustas, dignas de siglos anteriores, épocas bárbaras en las que eran más plausibles esas formas de vida, el esclavismo al que se somete la empleada campesina por un sueldo mínimo y un día a la semana de descanso, el minero destinado a morir máximo a los cuarenta años, a los treinta y cinco o treinta, el presidente y su ministro prófugos, cantidades de dinero que no podrán dilapidar ni diez generaciones de herederos? ¿No era eso de lo que había huido siempre, desde su primer libro, la aborrecible tendencia de los escritores de país pobre, de hacer sociología por medio de la literatura, un libro de quejas mediocre, un observatorio de denuncias? (73)*

La *cuerpa*⁶ latinoamericana es renombrada y alejada de su significación original, al igual que Elena, al migrar, deja de lado los lazos de subjetivación que la definieron: Elena la hermana, la amiga, la hija. A Elena se le borran los recuerdos anteriores a la violación, al igual que a la tierra le son borradas las identidades anteriores a la penetración colonial, por eso definimos estos hechos como fundacionales: existía una tierra –Abya Yala– antes de la colonia y existía una Elena antes de la violación, pero estas historias les han sido arrancadas mediante la violencia.

Elena reproduce ese momento iniciático en la postergación del goce propio por sobre el goce ajeno. A la tierra se le posterga su goce en pos de una sistemática violación, usurpación y saqueo; contaminándola, rompiéndola, secándola. Sobre el cuerpo de la tierra se disputan las batallas más sangrientas por la tenencia de su territorio, Elena pasa por el cuerpo las batallas de su liberación identitaria y por el cuerpo de Helena, la de Troya, se debaten la caída de los reinos. Ninguna *cuerpa* es dueña de sí misma, sino de los otros, que la han definido hace tiempo. El entramado de opresiones que subyace en estas *cuerpas* se evidencia hasta en el uso de la palabra. Así como a la tierra se le niega la palabra propia: su lengua; a Elena le es negada la comunicación. Toda su historia es contada en tercera persona, y cuando por fin logra hablarnos directamente es de manera fragmentada, mediante pequeñas entradas de diario y reflexiones. La historia de Elena es una historia mediatizada, como la historia de nuestra tierra en las literaturas indigenistas, en los manuales donde se relata la “pintoresca” América precolombina. A Elena, el narrador –o narradora– le “cede” la palabra, a la tierra –y cuando digo tierra me refiero a las comunidades que la habitan desde antes de la colonia– se le “cede” la palabra, se le “da” la voz a través de múltiples discursos

⁶ Utilizamos el término *cuerpa*, proveniente de los estudios de géneros, para visibilizar la situación de opresión disímil que experimentan los cuerpos feminizados en contraposición a los cuerpos masculinizados.

que hablan “sobre” ellas y ellos y no “desde”. Este juego dialéctico, entre tener la palabra y darla, lo resume muy bien Josefina Ludmer en *Las tretas del débil*:

Desde la literatura gauchesca en adelante, pasando por el indigenismo y los diversos avatares del regionalismo, se trata del gesto ficticio de dar la palabra al definido por alguna carencia (sin tierra, sin escritura), de sacar a luz su lenguaje particular. Ese gesto proviene de la cultura superior y está a cargo del letrado, que disfraza y muda su voz en la ficción de la transcripción, para proponer al débil y subalterno una alianza contra el enemigo común. [...] Pero el dar la palabra y el identificarse con el otro para constituir una alianza implican una exigencia simultánea: el débil debe aceptar el proyecto del superior.

El cuerpo y los espacios de resistencia

El segundo plano de análisis no puede ser, bajo ningún concepto escindido del anterior, así como quienes pisan la tierra no pueden ser escindidos de ella. En este histórico proceso de colonización, los pueblos que se encuentran en estas tierras desde antes, se han visto obligados a desterritorializarse, a pensarse escindidos de la tierra y a borrar sus huellas en ella. En otras palabras, han sufrido un proceso de desterritorialización, por lo tanto, ese proceso se configura, en este contexto, como el espacio de resistencia. Desde el territorio cuerpo-tierra la reterritorialización para resistir a la colonia y para eso el nombre –aymara, mapuche– y el nombre de esta tierra –Abya Yala–. En cambio, en Elena, vemos que esta misma resistencia se traduce en el despojo. Ante la demanda de territorialización –*¿Debía mencionar el nombre de su país por primera vez?*– Elena configura su resistencia desde la pérdida del territorio.

Propongo que el espacio de resistencia se configura, en Elena, en el devenir un cuerpo sin órganos, en la desterritorialización, en

devenir nómada que, mediante su hábito de migrar, intenta romper con los estratos de subjetivación. Deleuze y Guattari escriben, respecto al concepto de Cuerpo sin Órganos:

Consideremos los tres grandes estratos que se relacionan con nosotros, es decir, aquellos que nos atan más directamente: el organismo, la significancia y la subjetivación. [...] Serás organizado, serás un organismo, articularás tu cuerpo –de lo contrario, serás un depravado–. Serás significante y significado, intérprete e interpretado –de lo contrario, serás un desviado–. Serás sujeto, y fijado como tal, sujeto de enunciación aplicado sobre un sujeto de enunciado –de lo contrario, sólo serás un vagabundo–. Al conjunto de los estratos, el CsO opone la desarticulación (o las n articulaciones) como propiedad del plan de consistencia, la experimentación como operación en ese plano (¡Nada significativa, no interpretéis jamás!), el nomadismo como movimiento (incluso quietos, no dejéis de moveros, viaje inmóvil, de subjetivación) (Deleuze y Guattari: 2004)

En el proceso de desterritorialización, Elena deviene nómada, sale de la codificación de los flujos dominantes en pos de perder la identidad. Esto aparece en la escritura, en el momento en que niega, como dijimos anteriormente, una tradición literaria, es decir, ella escribe a condición de perder el rostro, aunque luego, hacia el final de la novela –y de su vida– se encargará de reconstruir una subjetividad, un rostro. Porque Elena, aún en sus más forzados intentos de romper el estrato de subjetivación, se mantendrá ligada a esa experiencia iniciática que la constituirá en sus prácticas sexuales, puesto que en la desterritorialización por la cual deshace los modos de subjetivación de hija, hermana, amiga, compañera, conocida de alguien, aún mantiene un modo de subjetivación: Elena la violada: *Abúsame, decía Elena, sacudiendo cada vez con más fuerzas el pene y recordando el jardín*

donde se perdía tardes enteras esa niña que fue hace parecía tanto. (59). El ángulo de significancia que se abre, en el que se reúne el conjunto de representaciones del único modo de subjetivación que se mantiene, le permite experimentar su propia práctica sexual. Así, en un intento de ruptura con este modo de subjetivación, reprime el propio goce sexual en pos de un goce ajeno, pero aún así mantiene la práctica iniciática, su cuerpo pasa a ser un objeto de goce. A tal punto que la relación sexual no encubre la pretensión reproductora, deshaciendo la función orgánica del organismo en la figura de la madre⁷, es decir, no busca la reproducción de la especie: *Escribiría sobre una mujer que siempre abortaba...* (28)

La práctica de desterritorialización, en Elena, estará basada en el movimiento. Es decir, se desterritorializa deviniendo nómada, migrante. Esto podemos verlo en la negación de los nombres de los territorios en los cuales suceden los hechos: en la novela no se nombran países, aunque a veces podamos inferir alguna zona geográfica determinada. Es en este desplazamiento constante del territorio, en la fugacidad en pos de la resistencia al arraigo y todas aquellas relaciones vinculares tendientes a la conformación identitaria –novia, amiga–, donde se produce su desarraigo. Elena se desterritorializa en dos ángulos: uno literario –en la negación de una tradición literaria determinada por el territorio– y una corporal –en el devenir migrante–.

En el único momento en que logra romper con el último modo de subjetivación es cuando Elena vuelve a territorializarse, vuelve a la patria, al cuerpo de la tierra. Rehace los puntos de subjetivación para

⁷ Aunque podríamos hablar del mantenimiento de la función orgánica reproductiva en relación con sus escritos. Es decir, su literatura opera como descendencia, como una especie de legado que deja en el mundo literario aún sin quererlo representar como tal. La función orgánica productiva/reproductiva nunca termina por destruirse.

recuperar lo perdido, para romper, finalmente, los modos de subjetivación que la habían llevado a despojarse del terruño:

Yo no he olvidado nada, dice el hombre delgado y calvo que es su hermano ahora. Y la mira fijamente y parecía que está pidiéndole perdón. Quizá eso es lo único que necesitaba de su parte, un silencio significativo, la más ligera sombra de arrepentimiento. Demoró décadas. Algo, quizás, se cierra al fin.

Así, Elena, reconstruye su rostro despojándose de su último modo de subjetivación; sería Elena, pero no aquella, otra, la que se ha corrido del lugar de fuga perpetuando los actos fundacionales. Elena reconstruye su rostro para morir.

Conclusión

El cuerpo de Elena, al igual que la tierra, es un campo de opresión donde se debate la batalla de la resistencia por la liberación. La colonización ha penetrado en nuestros cuerpos hasta nuestras mentes, conformándonos en nuestros modos de subjetivación, al igual que a Elena la violación la constituye. Las opresiones no se viven sólo de manera exterior, delimitando nuestros campos físicos de acción, sino también en nuestras mentes, somos oprimidos obedientes que saben responder a los marcos impuestos.

Leyendo en clave descolonial permanente, podemos interpretar *El lugar del cuerpo* como una novela donde se narra la historia de un cuerpo-tierra colonizado y su resistencia en el trunco proceso por convertirse en un “cuerpo sin órganos”. Decimos “trunco” porque en cada intento, Elena se vuelve más y más interpretable, su goce se encontrará siempre atravesado por aquel modo de subjetivación que condicionará, posteriormente, su vida. Elena concentra la historia de un cuerpo usurpado que intenta liberarse, y esa es la batalla sangrienta y dolida que la compone y, por extensión, nos compone como gente de la tierra.

Corpus

HASBÚN, Rodrigo. 2007. *El lugar del cuerpo*, Buenos Aires, Alfaguara.

Bibliografía

- ANTÓN, Gustavo y DAMIANO, Franco. 2010. “El malestar de los cuerpos” en *El cuerpo*, Forte, Gustavo y Pérez Verónica (Compiladores) Colectivo Ediciones - Ediciones P.I.Ca.So. Argentina.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 2004. *Mil mesetas*, Madrid, Pre-textos.
- DORRONSORO, Begoña. 2013. “El territorio cuerpo-tierra como espacio-tiempo de resistencias y luchas en las mujeres indígenas y originarias”, en *IV Coloquio Internacional de Doctorandos/as do CES*, 6-7.
- FONSECA, Valeria. 1997. *América tiene nombre de mujer*, Revista Reflexiones n° 58.
- GARGALLO, Francesca. 2013. *Feminismos desde abya yala*, Buenos Aires, América Libre.
- LUDMER, Josefina. 1985. “Tretas del débil”, en *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*. San José, Puerto Rico, Ed. González, P. E. y Ortega, Ediciones.
- MIGNOLO, Walter. 2007. *La idea de América Latina*, Barcelona, Gedisa.
- PAREDES, Julieta. 2007. *Hilando fino desde el feminismo comunitario*, Lima, LIFS.
- . 2012. *Las trampas del patriarcado*, Bolivia, *Pensando los feminismos*, Series Foros 2
- RIVERA, Cusicanqui Silvia. 2010. *Ch'ixinakax utxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*, Buenos Aires, Tinta Limón.
- SEGATO, Rita. 2013 *Una crítica a la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*, Buenos Aires, Prometeo Libros.

PADRES, PATRIA E HIJOS, ENFERMEDAD, MEMORIA Y ESCRITURA EN ALGUNOS TEXTOS DE PATRICIO PRON

Néstor Tkaczek¹

El presente texto tiene como propósito releer algunos cuentos del libro de Patricio Pron (Rosario, 1975) *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan* (Mondadori, 2010), y la novela *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (Mondadori, 2011)² para observar de qué manera se establece el vínculo (siempre conflictivo en este autor) entre padre e hijo que disparará también las relaciones simbólicas de los personajes con la tradición o la patria, representada por la figura paterna³; y qué rol juegan en esas relaciones la enfermedad y la escritura.

El autor

Patricio Pron pertenece a la categoría de escritores migrantes que escriben la mayor parte de su obra en el exterior. En el caso de este autor parte de sus textos fueron compuestos durante su estadía en Alemania entre el 2000 y el 2008 y otros en su actual residencia en Madrid. Pron es hoy un escritor destacado en el campo literario español, basta ver la cantidad de entrevistas que aparecen en los últimos años en los diarios y revistas culturales, además de sus

¹ Lic. en Letras. Profesor de Literatura española (Unco).

² Todas las citas están basadas en estas ediciones.

³ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación "Emergencias de una literatura en tránsito. Poéticas de migración en escritores hispanohablantes de la última década del siglo XX y primeras del siglo XXI" (04/163) Fac. de Humanidades, Universidad Nacional del Comahue, Neuquén, Argentina.

escritos en *El País*, y ser uno de los escritores que tiene su blog en el sitio “El boomeran(g)”⁴.

Como escritor migrante tiene algunas características comunes⁵ a sus colegas de oficio. En primer lugar ciertos elementos de la propia vida irrumpen en la materia literaria, procedimiento que teóricos de la narración han llamado autoficción⁶. En segundo lugar una relación conflictiva con la patria y con el idioma. En tercer lugar la extranjería como modo de transitar, mirar y escribir el mundo.

En cuanto a los procedimientos ficcionales utiliza, como varios colegas de su generación, la escritura hipertextual, metaliteraria y autorreferencial. El acercamiento a otras formas artísticas: el cine, la fotografía, el video. También una experiencia lingüística híbrida.

Hay ciertas recurrencias temáticas como el sentimiento apátrida predominante que examinaremos en Pron; pero que están presentes en otros autores como Andrés Neuman. También aparece una literatura del retorno: los orígenes, la casa de la infancia, los padres, la ciudad natal, el país abandonado, vuelve siempre a ser tematizado. Otro tema que es común y que ocupa espacios importantes en sus páginas, es el viaje, el tránsito, la migración.

⁴ Debemos agregar que fue ganador del premio Jaén de novela con *El comienzo de la primavera* (2008); en el 2010 el libro de cuentos *El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan* fue seleccionado por la revista “Quimera” como uno de los mejores libros publicados en España.

⁵ Algunas de estas características forman parte de ciertas conclusiones parciales surgidas en el proyecto de investigación, y sistematizadas por la profesora Lorena Pacheco.

⁶ Serge Doubrovsky, al parecer, inventó el término para explicar su novela *Fils*. Luego el concepto fue abordado por Philippe Lejeune (1994) en un libro ya clásico sobre las escrituras del yo. También lo recupera G. Genette (1989). Cito los años de las ediciones españolas.

Conflicto Padres-hijos

Entendemos por vínculo la unión o relación que se establece entre dos personas o entre una persona y un objeto o idea. Cuando hablamos de “vínculo afectivo” hablamos de la unión que tenemos con otra persona, siempre y cuando esa persona sea “significativa” para la otra. Significativas son las relaciones entre los padres y los hijos e hijas. Es natural que entre los padres y sus hijos exista un vínculo indisoluble; sin embargo en muchos relatos⁷ de Patricio Pron ese vínculo está roto o bien no ha existido nunca. Hay una crisis en estas relaciones vinculares. Por momentos se advierte que nada los une salvo la circunstancia de ser padres o hijos.

Así en el cuento “Las ideas”, asistimos a un hecho incomprensible y por lo mismo incomunicable, la desaparición de niños en un pequeño poblado de Alemania del Este. Los niños se van por propia voluntad como si una fuerza los impulsara sin ningún remordimiento a abandonar la casa de sus padres y acecharla luego desde el bosque. Hay una atmósfera extraña e inquietante. Una idea funciona como “leitmotiv” a lo largo del relato: los hijos son sólo ideas de los padres y como ideas pueden olvidarse o ser dejadas de lado cuando otra mejor llega. Pero el relato cuenta subrepticamente, y por ello con mucha más fuerza, la ley inversa, los padres son también ideas de los hijos y pueden ser desechadas o reemplazadas por otras.

A la situación traumática de la desaparición de Peter, el primer niño, les sucede la desaparición progresiva de otros. Salvo el llanto de la madre de Peter al comienzo y la búsqueda en el bosque, los hechos luego son tomados con naturalidad por los padres. “...La desaparición de los niños se había convertido en otra de las tantas incomodidades sobre las que nada podíamos decir...” (2010: 19) El narrador testigo solo se encarga de evidenciar la indiferencia de los hijos, que huyen de sus casas, hacia los padres. Los niños de repente actúan con total prescindencia de su familia, impenetrables se comportan como fuerzas

⁷*El mundo sin las personas que lo afean y lo arruinan* (Mondadori, 2011).

naturales, en muchos casos animalizados y en consonancia con el entorno. Al volver ya son otros, hay una distancia imposible de sortear entre hijos y padres. Desde el punto de vista de estos últimos, ya nada será como antes, pues les muestran que sus hijos son casi unos extraños.

El pequeño Peter M. nunca explicó a nadie qué lo había llevado a huir de su casa durante esos días y quizá tampoco haya podido explicárselo nunca a sí mismo. (2010: 19)

En “Una de las últimas cosas que me dijo mi padre” un hijo relata la imposibilidad de construir un vínculo con su padre, un soldado alemán de la segunda guerra. No hay aquí indiferencia, sino una especie de voluntad de incomodar, incordiar al otro. Hay una crueldad y perversidad manifiesta en el padre y una rebeldía y rabia en el hijo. *Mi padre ni siquiera se tomó el trabajo de contestar al teléfono durante el tiempo que pasó [mi madre] en el hospital (2010: 66)*. En ambos el vínculo está ausente desde siempre. No hay posibilidad de diálogo, sólo se comparte luego de más de seis años de ausencia, un programa de televisión en silencio, salpicado por una anécdota del padre que tiempo después el hijo interpreta *como una disculpa que una persona como él y con su pasado podía hacer, pero me pareció que esa disculpa había llegado demasiado tarde para nosotros (2010: 73)*.

En “La historia del cazador y del oso # 1” y “La historia del cazador y del oso # 4”, se resalta la relación casi violenta, con una alta cuota de desprecio e impaciencia por parte de la hija que no manifiesta ningún tipo de vínculo con su madre; es una relación obligada.

“Si eres mi hija”, le dice un día, “eres una mala hija”. “No importa lo que pienses de mí”, le responde la hija, “mañana no te acordarás de lo que has dicho, pero yo sí. Y un día me marcharé y te vas a joder, ya lo verás”, le dice la hija (2010: 143).

No sabemos si esta relación tiránica de la hija data desde siempre o desde que su madre enfermara de demencia senil.

Enfermedad y memoria

La enfermedad está presente en varios cuentos y en la novela que nos ocupa. Interesa especialmente en este trabajo la importancia del Alzheimer. En dos de los cuentos la pérdida de la memoria, la mutilación de los recuerdos impide cualquier tipo de vínculo. Sin memoria todos somos huérfanos y náufragos solitarios en un mundo blanco.

En las dos historias que comentamos anteriormente la mujer tiene cierta consciencia de la pérdida de la memoria y de los recuerdos. Por ello finge un pasado a partir de las fotografías que le muestra un joven ruso que al parecer es una especie de acompañante terapéutico. Ante las fotografías ella ensaya, inventa una historia personal que es una resistencia al fin de los recuerdos, al presente continuo, al silencio, a la cabeza vacía.

También sufre esta patología el padre del narrador de “Una de las últimas cosas que me dijo mi padre”. Cuando se ven por última vez en un hogar de ancianos asistimos a esta escena: *...cuando me acerqué, me preguntó quién era. “El nuevo enfermero”, le respondí, y luego me quedé sentado un largo rato junto a él, en silencio.* (2010: 74). La historia familiar los condena, ya que el hijo sabe que el padre no lo reconocerá; sin embargo no se reconoce como hijo y simula ser otro ante su presencia.

Problemas de memoria tiene el protagonista de la novela; aunque las razones son bien distintas, en este caso se debe al consumo de determinados fármacos.

El consumo de ciertas drogas hizo que perdiera por completo la memoria, de manera que el recuerdo de esos años —por lo menos el recuerdo de unos noventa y cinco meses de esos ocho años— es más bien impreciso y esquemático... (2011: 11)

Sin embargo sus problemas de memoria pueden deberse también a la herencia ya que su padre tiene estos trastornos:

mi padre siempre había tenido una mala memoria. Él decía que la tenía como un colador, y me auguraba que yo también la tendría así porque, decía, la memoria se lleva en la sangre. (2011: 21)

El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia puede leerse como el intento de reconstrucción de la memoria en lo familiar y en lo social⁸. En lo familiar la reconstrucción de esa memoria pasa fundamentalmente por rehacer un vínculo debilitado por la falta de entendimiento. Es significativa una escena que se desarrolla en una vieja fotografía y que resume su relación con el padre:

En la fotografía, mi padre no me mira, no repara siquiera en que lo estoy mirando y en la súplica que yo tan sólo puedo formular de esa manera, como si él y yo estuviéramos condenados a no entendernos, a no vernos siquiera. (2011: 25)

En este caso el comienzo de esa reconstrucción viene dado por la enfermedad del padre y el viaje del narrador a Argentina luego de una larga ausencia. Es la enfermedad la que posibilita el acercamiento, la búsqueda de entendimiento por parte de Pron (narrador-hijo) con “Cacho” Pron (el padre).

La patria

En estas relaciones conflictivas entre padres e hijos como dos mundos alejados y extraños aparece también la patria encarnada por los padres como una idea cuestionable o directamente ajena.

⁸Intento que se traduce también desde lo formal y da cuenta de la importancia que tiene para Pron la forma. Para ver como los problemas de memoria también afectan a la estructura de la novela es muy útil consultar el artículo de Norma Kaminsky (2015).

Así en el cuento “Una de las últimas cosas que me dijo mi padre”, se ve claramente que el hijo pertenece a un mundo diferente, había nacido “después de la guerra” mientras que su padre peleó en ella. Esa experiencia ha cambiado completamente al padre, que antes era maestro y ahora se dedica a reparar *máquinas supongo, que porque su visión del mundo había sido puesta en entredicho por la guerra*. (2010: 69) Los materiales bélicos son de uso cotidiano en la casa del protagonista, reciclados como botellas fabricadas con granadas antitanques y coladores hechos con máscaras antigases. Estos elementos son parte de una infancia que él no quiere recordar. Mientras el hijo ha resuelto despojarse de todo, de estudios, de trabajos que fue perdiendo paulatinamente hasta que al final va a dormir a casa de los amigos. “Yo simplemente estaba de paso” (2010: 68), es la frase que resume su existencia: alguien nómada, viajero sin arraigos y sin patria.

En “La historia del cazador y del oso # 1” y “La historia del cazador y del oso # 4”, la mujer solo recuerda repetidamente la colección de primeras ediciones de clásicos alemanes que su padre atesoraba en la biblioteca y que en el presente son codiciados por su hija para venderlos, pese a que ella le decía que *esas ediciones eran un patrimonio familiar y que nunca las vendería...* (2010: 137). Uno de sus recuerdos relacionado con esos libros pertenece a la infancia y a la guerra, y es cuando huyen de la casa, en ese momento se pregunta:

¿No había nada peor para alguien como su padre que tener que dejar tras de sí sus libros, ese hilo que lo unía a su familia y a una cultura, dos cosas que esa guerra parecía querer reducir a escombros? (2010: 137)

Esa mujer, ya casi vacía de recuerdos puede recitar versos de Heine, Schiller o Goethe, pero no puede recordar fehacientemente que esa otra mujer de cabello corto que limpia la casa, la levanta y la acuesta, sea su hija. Es claro que la mujer enferma tiene un lazo

especial con su padre y con los libros que son la representación de una cultura, de un mundo que se perdió luego de la guerra. La patria es en este caso la biblioteca. La patria es ese lugar simbólico consagrado por una tradición, ahora rota. Es la literatura lo único que queda en pie cuando la patria se difumina. En esas primeras ediciones de clásicos alemanes está el refugio de su padre y de ella. Es la garantía de una patria. El canon como el lugar imaginario en el que se depositan todas las creencias y los decires y sentires que configuran un territorio simbólico que no siempre tiene que ver con el territorio real. Para su hija y el joven ruso esos libros son solo mercancía. El contraste no puede ser más brutal.

El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia muestra claramente en las dos generaciones la presencia de la patria en el padre y la ausencia de la misma en el hijo.

Los niños como yo solíamos dibujar utilizando un molde de plástico que nuestras madres nos compraban, una plancha con la que [...] podía dibujar una casa que nos decían que estaba en Tucumán, otro edificio que estaba en Buenos Aires, una escarapela redonda y una bandera que era celeste y blanca y que nosotros conocíamos bien porque supuestamente era nuestra bandera [...] un puñado de gobiernos democráticos fracasados que sólo habían servido para distribuir la injusticia en nombre de todos nosotros y del de un país que a mi padre y a otros se les había ocurrido que era, que tenía que ser, el mío y el de mis hermanos. (2011: 20, 21)

Ese es el recuerdo del narrador una vez que retorna a Argentina a ver a su padre enfermo y se reencuentra con su casa, su madre y sus hermanos. Alguien que está distanciado de todo y que se define al igual que el personaje de uno de los cuentos trabajados: “Yo simplemente estaba de paso”. Así, al llegar a la casa paterna luego de ocho años afuera palpamos la misma ajenidad, *no sentí que aquella*

fuera mi casa, esa vieja sensación de que un sitio determinado es tu hogar se había esfumado para siempre... (2011: 32)

Sin embargo, hay una evolución en el hijo a lo largo de esa original trama detectivesca sobre la investigación de un crimen que hace el padre y que se transforma en la novela que el hijo escribe. En la lectura de esos variados materiales (todo tipo de discursos, unidos a fotografías, fotocopias, recortes) Pron hijo, el narrador, va comprendiendo al padre y va entendiendo un poco más sus ideas y el destino en común que tienen como familia y como parte ineludible de un periodo de la historia argentina.

...Pero en ese momento me di cuenta de que sí tenía un hogar y que ese hogar eran un montón de recuerdos y que esos recuerdos siempre me habían acompañado... (2011: 193).

En dos pasajes del texto vemos cómo hay un cambio de relación con su padre, se pasa de la incomunicación, del no entendimiento a una especie de simbiosis muy bien logradas en el texto. La primera se produce cuando el protagonista cierra la carpeta que contiene la investigación de su padre:

...por una mano que, aunque en ese momento no pensase yo en absoluto en ello, era la mía y estaba llena de pliegues y de surcos que eran como caminos rurales transitados por la devastación y la muerte. (2011: 149)

La segunda es en un museo, allí ve en un televisor una entrevista a su padre; en un momento el empleado apaga el televisor y *...donde estaba la cara de mi padre comencé a ver la mía, que se reflejaba en la pantalla negra... (2011: 160)*

Esto sólo es posible por la lectura que hace de la carpeta de su padre y que la patria no es esa entelequia llamada Argentina, sino la patria es un legado y un mandato, de una generación de jóvenes a sus hijos que son el producto de ese tiempo. La patria es la búsqueda del

padre y de sus ideales, y eso dirá Pron, es un destino argentino al que no se puede renunciar pese a todo.

La escritura

La protagonista de “La historia del cazador y del oso # 1 y # 4” muestra en un gesto patético y desesperado su lucha mediante la escritura para atrapar los recuerdos y los hechos del presente. Todo lo registra pero no hay forma de darle un sentido pasado un pequeño lapso de tiempo.

“No puedo creer que pierdas el tiempo de esa forma”, le dice la mujer del cabello corto cuando la ve tomando notas. “¿No te das cuenta de que aunque tomes miles de notas nunca podrás recordar de qué tratan? Ni siquiera te acordarás que las has tomado”, le dice. (2010: 146)

La persistencia de la escritura es la escritura como resistencia. La escritura como un intento de recuperar la memoria que se diluye, una manera de conservarla tapando los huecos que el olvido provoca; sin embargo esta operación se torna imposible porque no hay un principio organizador. Escribir es un gesto inútil, un hilo de Ariadna que lleva a un laberinto del sin sentido.

No alcanza con anotar todo. También hay que saber dónde encajar cada nota. Y no se puede anotar todo, sólo algunas cosas, porque si las notas son muy largas ella se olvida por la mitad de por qué las toma. (2010: 144)

Muy diferente es el rol de la escritura en *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. El hijo que escribe la novela sobre la investigación del padre está haciendo que la escritura pueda testimoniar, revelar y comprender toda una etapa oscura de la historia argentina:

Me dije que iba a escribir esa historia porque lo que mis padres y sus compañeros habían hecho no merecía ser olvidado y porque yo era el producto de lo que ellos habían hecho, y porque lo que habían hecho era digno de ser contado porque su espíritu, no las decisiones acertadas y equivocadas que mis padres y sus compañeros habían tomado, sino su espíritu mismo iba a seguir subiendo en la lluvia... (2011: 220, 221)

La escritura para rescatar aquello que no merece ser olvidado, la historia de una generación; pero también la historia del padre del narrador. Por eso la novela toma la dirección genérica del policial, en la que hay una búsqueda de resolver un misterio —el asesinato de Burdisso— que se abrirá a medida que se profundiza en otros misterios como la desaparición de la hermana de Burdisso por los grupos de tareas de la dictadura argentina, y el misterio que es en sí mismo y para el narrador, su propio padre. “Los hijos son los detectives de los padres, que los arrojan al mundo para que un día regresen a ellos para contarles su historia y de esa manera puedan comprenderla”. (I, ap.1,12). Pero para comprenderla acabadamente, para resolver ese misterio que es su padre y su época es necesario escribir

con fragmentos, con murmullos y con carcajadas y con llanto y que yo tan sólo iba a poder escribirla cuando ya formase parte de una memoria que había decidido recobrar, para mí y para ellos y para los que nos siguieran. (2011: 220)

En conclusión, hemos visto en las historias abordadas ciertas constantes como el distanciamiento y la incomunicación entre padres e hijos, que se espeja en cierta medida en la relación que tienen los protagonistas con la patria, entendida ésta más como una dimensión temporal, fundamentalmente aquella erigida antes de la guerra en los cuentos, y durante la última dictadura argentina. Son constantes en los

cuentos la enfermedad y la pérdida de la memoria y la imposibilidad de la escritura para rescatarla. En cambio en la novela el rol de la escritura es importantísimo ya que rescata la memoria y gracias a ello le permite al protagonista vincularse nuevamente con su padre enfermo.

Bibliografía

ESCUR, Núria. “Patricio Pron: ‘Nuestros padres nos deben una explicación’”. Diario La Vanguardia. 15 de junio de 2011. (Fecha de consulta: 24/04/2017)

GUERRERO, J. y BOUZAGLO, N. (comp.). 2009. *Excesos del cuerpo. Ficciones de contagio y enfermedad en América Latina*. Eterna cadencia. Buenos Aires.

KAMINSKY, Norma. 2015. “Trauma nacional, amnesia personal en El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia, de Patricio Pron”, en *Revista Estudios*, Universidad de Puerto Rico. Nº 31, Vol. II, 1-14

MEISS, Paula. 2010. “Apología de la literatura inmigrante: ¿hacia una hospitalidad planetaria?” [artículo en línea], en 452°F. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada, 2, 13-29, (Fecha de consulta: 08/11/2016), <http://www.452f.com/index.php/es/paula-meiss.html>

PRON, Patricio. 2010. *El mundo sin las personas que lo aféan y lo arruinan*. Mondadori. Barcelona.

----- . 2011. *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*. Mondadori. Barcelona.

EL DESPLAZAMIENTO DE LA NOCIÓN DE AUTORIDAD EN “COHIBA”¹ DE LUCÍA PUENZO

Mauricio C. Bertuzzi²

La obra narrativa de Lucía Puenzo (Buenos Aires, 1976)³ es vasta a pesar de la juventud de la autora. En ella se vislumbran y actualizan una serie de tópicos propios de los escritores migrantes que se pretenden estudiar.⁴

Hija del realizador cinematográfico Luis Puenzo⁵, vive en Estados Unidos y México desde 1986 a 1991 debido al trabajo de su padre, quien en una reciente entrevista cuenta sus años en el extranjero.⁶

¹ Puenzo, Lucía (2010) “Cohiba”, en revista *Granta*. Barcelona. Duomo ed. 15-31.

² Licenciado en Comunicación social. Master en comunicación y divulgación científica. Editor.

³ Lucía Puenzo (1976-) es una escritora argentina, directora, y guionista de cine. Como cineasta obtuvo más de 20 premios internacionales, entre ellos el “Grand Prix de la Semaine de la Critique” en el Festival de Cannes (2007). Fue candidata a los Premios Goya y su film *Wakolda* fue precandidato al Oscar (2014) como la mejor película extranjera; en España, se estrenó con el título de “El médico alemán”.

⁴ El presente trabajo se enmarca en el proyecto de investigación “Emergencias de una literatura en tránsito. Poéticas de migración en escritores hispanohablantes de la última década del siglo XX y primeras del siglo XXI” (04/163) Fac. de Humanidades, UNCO, Neuquén, Argentina.

⁵ Luis Puenzo (1946-) es un director, guionista y productor de cine argentino. Entre su filmografía sobresale *La peste* (1991), *La puta y la ballena* (2003) y *La historia oficial* (1985), con la que el 24 de marzo de 1986 obtuvo el Óscar a la mejor película extranjera en 1986.

⁶ “Después de recibir el premio Oscar me quedo en Estados Unidos con mi familia. Un día mi señora me preguntó: ‘¿Queremos quedarnos y educar a nuestros hijos acá?’ Le contesté: ‘Creo que no.’ Terminé rodando *Gringo viejo*

Lucía Puenzo ha publicado las novelas: *El niño pez* (2004), *9 minutos* (2005), *La maldición de Jacinta Pichimahuida* (2007), *Wakolda* (2011); ha dirigido y participado en la escritura del guión de los films: *Wakolda* (2013) y *El niño pez* (2009), y la serie de TV *Cromo* (2015), entre otros. Además, sus cuentos han aparecido en diversas antologías, como el analizado en esta ponencia: *Cohiba*.

El presente trabajo intenta mostrar algunas peculiaridades narrativas de la autora y la conexión de estas con relieves característicos de las escrituras migrantes abordadas por un grupo de escritores. Entre esas conexiones podemos mencionar: a) la estrecha relación entre autora, narradora y personaje; b) la ficcionalización de hechos reales; c) el tópico del viaje; d) la crítica a los autores canónicos con el objeto de configurar un canon alternativo, contemporáneo, generacional.

El canon Granta

El cuento objeto de nuestro estudio es “Cohiba”, aparecido en la revista *Granta*, un claro ejemplo de estas tensiones y desplazamientos.⁷

Granta en español es una revista de narrativa, reportajes y crónica, edición internacional de la publicación británica *Granta*. Recoge en dos números anuales colaboraciones inéditas procedentes

en México y *La peste* en Buenos Aires.” (“Luis Puenzo, a 30 años de La historia oficial”, en revista *Gente*. 27/03/2016. <http://www.gente.com.ar>. Visitada el 25/03/2017)

⁷ Si bien Lucía Puenzo no puede ser considerada una escritora migrante en el sentido estricto de la definición, su obra es un claro ejemplo de las características narrativas de estos autores. Sobre todo el cuento analizado, al que el crítico de cine Quintín define como “una reveladora anomalía en su obra, el único de sus relatos protagonizado por alguien de su mismo sexo, edad y profesión.” (“Lucía Puenzo, solidez en el exceso”, en *El País Cultura*, 07/09/2013.

http://cultura.elpais.com/cultura/2013/09/03/actualidad/1378227323_540985.html . Visitada 10/10/2016

de todo el ámbito hispánico. La edición en lengua inglesa fue fundada por alumnos de la Universidad de Cambridge en el año 1889. La edición en castellano, en 2003, y relanzada en 2014 por Galaxia Gutenberg⁸. En otoño de 2010, el número 11 de la revista *Granta* en español reunió “los mejores narradores jóvenes procedentes de una lengua distinta a la inglesa”. La revista seleccionó 22 de más de 300 obras y necesitó aclarar que el “veredicto no constituye un manifiesto, ni este número es fruto del contubernio de una editorial con un agente literario, sino apenas un retrato que pretende mostrar la vitalidad y diversidad.” (*Granta*: 9)⁹ Motivó la publicación, según sus editores Valerie Miles y Aurelio Major, una “proliferación editorial” en idioma castellano y un ambiente intelectual donde “todos quieren publicar en España” (*Granta*: 5).¹⁰ Los narradores seleccionados, todos nacidos después de 1975, migran en busca de un mercado cultural que los edite. Dentro de la selección, se encuentra Lucía Puenzo.

La autora como narradora

La condición migrante que define a estos escritores tiene que ver con la expresión: “Estamos aquí, somos de allá”.¹¹ Es otra manera de abordar el fenómeno global de la migración, desde el punto de vista de los escritores que “van y vienen” en busca de otro lugar. Los escritores migrantes y sus relatos, entonces, se encuentran “entre las

⁸ El sello Galaxia Gutenberg nace en 1994 para distribuir en librerías los libros exclusivos creados por Círculo de Lectores. Durante una década fue un sello de Random House Mondadori.

⁹ Lucía Puenzo también ha sido elegida por el portal IndieWire (<http://www.indiewire.com>) como una de las directoras jóvenes con más proyección.

¹⁰ El número de *Granta* al que nos referimos fue editado por Duomo ediciones, que pertenece al grupo editorial GEMS (Gruppo Editoriale Mauri Spagnol de Barcelona, España).

¹¹ Fernando Aínsa, citado por Mara Gavito, en su reseña de *Novísima Relación. Narrativa amerispánica actual: estudio, selección y materiales complementarios por Daniel Mesa Gancedo*. Letral Número 11, Año 2013

dos y en ninguna de las dos posibles identidades nacionales que se le podrían adscribir”. (Meiss: 15)

Los escritores migrantes se preocupan por crear figuras de autor, en contraposición de la decretada muerte del autor propugnada por el post-estructuralismo. Pero, además, esta construcción ficcional busca deliberadamente una empatía con el lector a través de ciertos “guiños” que lo manifiestan en alguno de los personajes.

La protagonista de “Cohiba” viaja a La Habana, Cuba, para asistir a uno de los cursos que organiza a lo largo del mundo hispanohablante Gabriel García Márquez: “el último seminario dictado por el maestro” (Cohiba: 23). La primera persona en que está escrito el cuento permite inferir una coincidencia entre la autora y el personaje. A su vez, el seminario al que asiste la narradora es contemporáneo al relato y en diciembre de 2008¹² el Premio Nobel participó dictando la conferencia “¿Cómo contar un Cuento?”. La prensa refirió la visita de la siguiente manera:

El premio Nobel de Literatura Gabriel García Márquez llegó a Cuba para impartir un seminario de guión a jóvenes estudiantes de cine, una de sus mayores y confesadas pasiones, informó el periódico oficial Granma¹³.

El curso regular de la Escuela Internacional de cine y TV reunió, en esa ocasión, a una decena de alumnos de España, Marruecos, Puerto Rico, Uruguay, República Dominicana, Brasil, Cuba y Argentina, cuya representante suponemos fue la escritora estudiada¹⁴, de quien ya referimos su obra cinematográfica.

¹² Para esa fecha, Lucía Puenzo fue jurado del Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana.

¹³ Granma (<http://www.granma.cu>) es el “órgano oficial del comité central del partido comunista de Cuba.

¹⁴ La “Escuela de Tres Mundos” fue creada en 1986 en San Antonio de los Baños, a 35 kilómetros de La Habana por la Fundación por el Nuevo Cine Latinoamericano presidida por Gabriel García Márquez. La escuela de cine

La autopoética escrita para *Granta* parece aportar claridad a este doble juego autor-personaje propio de los escritores migrantes: Lucía Puenzo se define como una “escritora, guionista y directora” que “disfrutaba con los desvíos que la apartan de las intenciones originales y se deja llevar hacia donde la historia la invite”. (*Granta*: 16)

En este sentido, entrevistada en ocasión del estreno de la serie de TV *Cromo*, Lucía Puenzo reflexiona:

*Todas las tramas están relacionadas. Mi sensación es que terminamos de encontrar la serie en la edición, en el mejor sentido del término. La cantidad de obra que había cuando llegamos ahí era increíble, pudimos jugar casi a rearmarla como un Elige tu propia aventura. Un aprendizaje enorme.*¹⁵

Al igual que el cuento *Cohiba*, las novelas *La maldición de Jacinta Pichimahuida* y *Wakolda* también trabajan sobre la ficcionalización de un hecho real. “De ficción y de realidad hay una mezcla hilvanada”, se encargó de explicitar la autora a propósito del estreno del film *Wakolda*, del cual es directora y escritora del guión¹⁶.

Este solapamiento entre realidad y ficción, entre persona y personaje se refuerza en el caso de la novela editada por Interzona con la cita: “Cualquier semejanza de los personajes y/o situaciones en esta ficción con hechos y/o personas reales es mera coincidencia.”¹⁷ Esta característica en común de los escritores migrantes se cristaliza cuando la narración adquiere el formato de diario. Cfr. *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975).

que fue dirigida por el cineasta argentino Fernando Birri trata de promover formas de realización ligadas al destino y las posibilidades culturales de los pueblos de América latina y el Caribe, Asia y África.

¹⁵*Clarín*, Extrashow, 06/10/2015, consultada el 25/04/2016.

¹⁶Entrevista en diario *La Capital*, del domingo 15 de setiembre de 2013. (<http://www.lacapital.com.ar/este-material-es-toxico-aseguro-lucia-puenzo-directora-wakolda-n414916.html>) Visitada el 25/04/2016.

¹⁷ En página 4, legales, de *La Maldición de Jacinta Pichimahuida*.

El tópico del viaje

Otra característica en común de los escritores migrantes es que se consideran ciudadanos del mundo: son viajeros por naturaleza y hacen del conflicto de ser extranjeros, un motivo literario. El tópico del viaje es abordado de diferentes maneras en las obras de Puenzo, y Anna Forné lo analiza en el ensayo “Anatomías del sujeto nómada en la obra de Lucía Puenzo”¹⁸ para el caso de las obras *El niño pez* y *XXY*: el tópico del viaje actualiza “las tensiones y los desplazamientos entre género y sexualidad, humanidad y animalidad, naturaleza y cultura.” (Forné: 151)

En *Cohiba* el viaje está en la génesis del cuento, que se presenta como una furiosa crítica a los extranjeros que en rol de turistas viajan a Cuba en busca de sol, sexo, tierra y mar. El relato se podría inscribir dentro de la “literatura en tránsito” más clásica: “se parte, se viaja, se vuelve”. La protagonista espía un cuaderno repleto de anotaciones, y lee: “las empresas de turismo nos venden con las cuatro S (Sun, Sex, Sand& Sea) ¡Cómprenos, disfrútenos! ¡Cómanos!”. La Habana “es un hervidero de gente” (18) de todas partes del mundo; un destino turístico-educativo mundial: “desparramados entre los europeos hay negros de todos los colores”. (19)

La ciudad se describe así de dos maneras completamente opuestas y diferenciadas: una natural, exuberante, agobiadora. Para la protagonista, “la calle es una ola migratoria psicótica” (20) donde los turistas buscan su mejor toma fotográfica y la gente del lugar “no disimula una mueca de desprecio al ver el estado desfalleciente de algunos representantes del Primer Mundo” (20); el lugar es “un caldo en el que se cocinan todos los países del mundo” (18). Por otra parte, una ciudad cotidiana, en mutación constante, cosmopolita. Pero con un cementerio en el centro: “El cementerio está en el centro de La Habana, una manzana entera repleta de muertos”. (20)

¹⁸En *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos* (2015)

Otra mirada sobre la ciudad, casi amorfa, donde La Habana puede ser, entonces, cualquier ciudad del mundo. Una ciudad estática, de folleto, casi un no-lugar en términos de Marc Augé¹⁹. Pocos datos nos develan esta ciudad: la sala de cine donde se realiza el festival, la habitación de la residencia donde se aloja la protagonista, el teatro García Lorca, el boliche (el “Infierno de García Lorca”), el aula de la escuela de San Antonio de los Baños. Estos lugares apenas si exhiben marcas que los hacen reconocibles; podrían ser cualquier lugar en el mundo.

Y en la mixtura citadina se encuentra el verdadero valor de la experiencia para Puenzo: “El teatro García Lorca es uno de los pocos edificios restaurados... un hall de mármol blanco, arañas de cristal, alfombras persas” (21). “En la antesala hay sillones antiguos tapizados con pana y ribetes dorados, pero en el baño no hay nada, no hay papel, no hay jabón...” (22) “El hall del teatro es el limbo del infierno que está abajo” (25).

Allí estalla la crítica al sistema; el relato desprecia el socialismo agonizante de la isla: “En Cuba se ahorra luz hasta en la Opera” (21); “no hay agua, la cortan casi todas las noches, no hay papel higiénico” (27).

Así, toda la descripción de la ciudad es la destrucción del no-lugar, la destrucción del espacio mítico atemporal que conforma La Habana, y la isla caribeña, para cierto imaginario socio-cultural latinoamericano.

La pereza de Gabriel García Márquez

Pero la ferocidad de la crítica también se observa en la descripción que hace de uno de los escritores referentes de la literatura hispanoamericana: Gabriel García Márquez. Al igual que otros

¹⁹ “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar.” (Augé: 83)

escritores migrantes, parecería ser que Puenzo quiere tomar distancia de sus lecturas, de su educación literaria, de las figuras canónicas que se imponen desde “la academia”.

En el cuento, la protagonista-autora quiere “conocer al maestro” (23) que dicta un seminario de escritura. El “maestro” es García Márquez y el cuento busca desmitificar, desautorizar al personaje Premio Nobel. “García Márquez ya está sentado a su escritorio” (29) y mientras la seminarista habla, “los ronquidos del maestro la interrumpen en la mitad de una frase” (29). Previo a esto, Puenzo ya había observado: “Se divierte con nosotros. Mejor dicho: de nosotros” (23).

Otro día del seminario, el maestro la reta: “La argentina que llegó tarde, dice” (29) y en un alarde de frase hecha pide: “Quiero la buena de hoy”. “La buena”, en la jerga periodística es la historia que al final del día va a ser la noticia de tapa. La narradora entonces cuenta “la historia de un seminarista que –a falta de ideas– decide asesinar al maestro.”

El maestro sonrío: un principio es todo lo que se necesita para una historia. Le pide que hable fuerte, y se sube el cierre del mameluco. Hace cuatro días que se viste igual, siempre de mameluco. Azul el primer día, naranja el segundo, marrón el tercero. El cuarto verde inglés. (29)

Puenzo se permite la osadía de reírse, burlarse de la figura “tótem” de la literatura latinoamericana: Gabriel García Marquez, al que llama “maestro”, despojando esta calificación de su carga habitual de reconocimiento pedagógico. Tal vez, el origen de la burla esté en el desprecio que manifiesta el autor de *Cien años de soledad* por los guionistas:

Nos despide diez minutos después, intimidados hasta el mutismo, sin que nadie termine de decidir si su voracidad es

vampirismo o desprecio". Aunque "una sola cosa está clara: los guionistas, para el maestro, son una raza de cipayos. (23)

Así como en "Cohiba" se burla de Gabriel García Márquez, en otra de sus obras, *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, el blanco de la sátira es Abel Santa Cruz.²⁰

Puenzo desacraliza al escritor consagrado, es iconoclasta, se rebela ante el mercado al igual que la promoción de escritores migrantes, en un intento de marcar distancia con los escritores hispanohablantes de la "Generación del boom"²¹. Estos escritores del

²⁰ Abel Santa Cruz (Buenos Aires, 1911-Mar del Plata, 1995) fue productor, autor, y uno de los guionistas más importantes de la radio, la televisión y el cine. Entre su centenar de obras sobresale la saga de Canuto Cañete (1963-1964-1965), Dr. Cándido Pérez, señoras (1962), Jacinta Pichimahuida (1970-1977) y Señorita maestra (1983-1985). Graduado en la Facultad de Filosofía y Letras con medalla de oro, abordó diferentes géneros: comedias románticas, melodramas, musicales, comedias costumbristas. En 1939 escribió su primer radioteatro, Doña Oliva al olio, para Radio Belgrano, y al año siguiente debutó en cine con el guión de Un señor mucamo. En 1942 comenzó su labor teatral con Esta noche, filmación, interpretada por Tita Merello y Augusto Codecá.

²¹La Generación del boom fue un fenómeno literario que surgió entre los años 1960 y 1970, cuando todo el trabajo de un grupo de novelistas latinoamericanos relativamente joven fue ampliamente distribuido en Europa y en todo el mundo porque desafiaron las convenciones establecidas de la literatura latinoamericana. Su trabajo es experimental y, debido al clima político de la América Latina de la década de 1960, también muy política. El éxito repentino de los autores del boom fue en gran parte debido al hecho de que sus obras se encuentran entre las primeras novelas de América Latina que se publicaron en Europa, y hay que reconocer la labor de la editora Carme Balcells en la generación. Se mencionan dentro fenómeno editorial a Gabriel García Márquez (Colombia), Julio Cortázar, Ernesto Sábato y Jorge Luis Borges (Argentina), Alejo Carpentier, Guillermo Cabrera Infante y José Lezama Lima (Cuba), José Donoso (Chile), Juan Rulfo, Juan José Arreola, Carlos Fuentes (México), Augusto Roa Bastos (Paraguay),

“postboom” aún no aparecen en los anaqueles consagrados por el mercado excepto en el listado de *Granta*, cuyos editores precisan aclarar:

A todos los escritores, lectores, críticos y editores en español nos exaspera menos que por fin las referencias en lengua inglesa a la narrativa de nuestro idioma no queden reducidas al binomio Borges-García Márquez, y ahora también se mencione a Bolaño. (Granta: 8)

Esta crítica a la autoridad es análoga a los conflictos que los escritores migrantes manifiestan con sus padres.²² En contraposición a este juicio sobre el consagrado binomio, es interesante destacar lo que afirma sobre un clásico de la literatura hispanoamericana la crítica Beatriz Sarlo, en su libro *Ficciones argentinas* (2012):

Todo sucede después de Borges. Esto vale para los escritores y para mí, que los he leído. Ahora se escribe con la doble tranquilidad de que Borges ha existido y, al mismo tiempo, de que no hay deudas pendientes. No es un fantasma que retorna, sino el Grande al cual se vuelve sin ansiedad, como a los grandes. (Sarlo: 18)

Ficciones argentinas contiene 33 ensayos-notas escritas entre 2007 y 2012, y que aparecieron en el suplemento cultural del diario Perfil. Entre la treintena de libros comentados no se encuentra Lucía Puenzo. Esta exclusión reafirmaría nuestra idea expresada anteriormente sobre los escritores migrantes como vedados de pertenecer al círculo de escritores argentinos reconocidos.

César Vallejo, Mario Vargas Llosa y José María Arguedas (Perú), Juan Carlos Onetti (Uruguay) y Arturo Uslar Pietri (Venezuela)

²² Ver ponencia de Gloria Siracusa sobre Rodrigo Hasbún: *Narrativa migrante. El lugar de los padres*. Pág. 79

La metáfora del título

El título del cuento remite a la marca de habanos más famosa de la isla. Pero es el nombre del personaje que al comienzo se masturba en la butaca del cine, al lado de la protagonista: *Tiene la piel caliente y áspera. El pelo corto, los rulos aplastados con algún ungüento casero que brilla hasta en la penumbra del cine. Su olor se desprende del resto.* (17)

Durante la escena de la masturbación y en los próximos encuentros con este profesor de unos 30 años (en el hall del teatro, en la habitación, en el auto) la protagonista se paraliza, seducida y horrorizada:

Con un movimiento suave, que nadie ve, el hombre deja caer su mano sobre mi pierna. Un segundo nada más –una caricia– y todo desaparece [...] la gente, la película: él es lo único que existe, su respiración pausada. Podría pedirle permiso, decir que tengo que ir al baño, esperar en el hall de cine. Pero no hago nada. (17)

En el hall del teatro –*el limbo del infierno que está abajo* (25)– se produce un segundo encuentro: él le pide “Mírame, aunque sea sólo una vez”; ella lucha “contra las ganas de mirarlo”. (18)

Luego, en el reencuentro en la discoteca se devela el nombre: *Cohiba*. También, la protagonista es quemada por un habano: *una quemadura redonda, perfecta, como una marca de nacimiento en carne viva (el mismo lugar en el que el hombre me acarició por primera vez).* (25)

Metáfora en el cuento, el famoso cigarro se menciona también en la novela *La maldición de Jacinta Pichimahuida*, asociado a una relación de poder tan seductora como aberrante: Vígo Maryland, el rey del porno aparece detrás del Semental del Norte, estrella salteña del

porno, “Con una copa de whisky en la mano izquierda y un Cohiba en la mano derecha.”²³

Además, en la recientemente corregida y reeditada novela *La furia de la langosta*, el habano aparece en manos de Razzani, el protagonista que inicia a su hijo de 10 años, Toni, en el rito de contar plata:

*Todas las mujeres de la familia duermen. A metros de la puerta huele el Cohiba que Razzani trae cada vez que viaja a La Habana.*²⁴

Emocionado, en el comedor, le entrega decenas de fajos de billetes de 5 pesos: “Quiero verte contarlos”. Y le ofrece: “Probá. El humo no mata a nadie”. (13)

Cohiba, el personaje del relato, reaparece en el cuento como dueño de un *Chevy azul petróleo con el vidrio trasero roto* (27) que las traslada por la isla. En el trascurso del seminario, la protagonista no encuentra “La historia” pedida por el maestro pero se ve inmersa en una crónica policial que posiblemente sea tapa de algún diario: la desaparición de su compañera de cuarto, la brasileña, quien en cambio, sí creía tener el principio de una buena historia: *Una mujer que se enamora en su tercera noche en La Habana. Sabe que ese hombre esconde algo, pero no le importa. Sería capaz de dejarlo todo para no perderlo*, cuenta. (29). El maestro en el aula sentencia que el relato no tiene final pero *Cohiba* al volante del auto “sonríe como si el problema ya estuviera resuelto.” (30)

La protagonista se entera, ya de regreso, a través de un correo electrónico, que la brasileña fue encontrada muerta y que se busca al conductor de un auto azul, donde fue vista por última vez.

²³ *La Maldición de Jacinta Pichimahuida*, p. 136

²⁴ *La furia de la langosta*, p. 12

El cuento de Puenzo, alumna del Seminario, está narrado en primera persona y funcionaría como la respuesta a la consigna del “maestro”; tiene todos los condimentos para convertirse en “la buena” historia que pide García Marquez. Pero el relato hace hincapié en la imposibilidad de resolver satisfactoriamente la consigna en la “realidad”. De esta manera, la experiencia en la isla cubana paraliza la acción de la viajera pero abre las puertas a la construcción de un cuento, un guión cinematográfico, tal vez, en la escritora.

Bibliografía

Obra de Lucía Puenzo:

- PUENZO, Lucía. “Cohiba”, en *Granta*. Barcelona. Otoño de 2010
-----, 2005. *9 minutos*. Beatriz Viterbo editora. Ficciones. Rosario.
-----, 2013. *El niño pez*. Emecé. Cruz del sur. Bs. As.
-----, 2017. *La furia de la langosta*. RHM. Bs. As.
-----, 2007. *La maldición de Jacinta Pichimahuida*. Interzona. Latinoamericana. Bs. As.
-----, 2011. *Wakolda*. Emecé. Cruz del sur. Bs. As.

Textos teóricos:

- AUGE, Marc. 1996. *Los “no lugares”. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa. Sociología/comunicación. Barcelona.
- CASTRO, Andrea y FORNÉ, Ana (comp.). 2015. *De nómades y migrantes. Desplazamientos en la literatura, el cine y el arte hispanoamericanos*. Beatriz Viterbo editora. Ensayos críticos. Rosario.
- GARCÍA, Eduardo. 2010. “Frontera e identidad: la escritura del nómada”, en *Letral*, Número 5, Año 2010. Págs. 106 a 112
- MEISS, Paula. 2010. “Apología de la literatura inmigrante: ¿hacia una hospitalidad planetaria?” (artículo en línea), en 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2, 13-29, Fecha de consulta: 08/11/2016, <http://www.452f.com/index.php/es/paula-meiss.html>

- ORTEGA, Julio. 2008. “La condición internacional”, en *Letral* Número 1, año 2008.
- PUNTE, María José. 2015. “Lucía Puenzo y la ‘maldita infancia’: el secreto de una traición gozosa”, en *Actas del IV Congreso internacional de cuestiones críticas*. Rosario. 30 de setiembre al 2 de octubre de 2015.
- SARLO, Beatriz. 2012. *Ficciones argentinas. 33 ensayos*. Mardulce. Ensayo. Buenos Aires.
- STEINER, George. 2009. *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Adriana Hidalgo editora. El otro lado/ensayo. Buenos Aires.
- ZAMBRA, Alejandro. 2011. *Formas de volver a casa*. Anagrama. Colección compactos. Barcelona

LA LLEGADA A CASA AJENA: EL SENTIMIENTO DE EXTRANJERÍA EN LA *HUÉSPED* DE FLORENCIA DEL CAMPO

Verónica Chertcoff¹

Escritora migrante

Si bien la literatura para viajes goza de una larga y consolidada tradición, poco se ha teorizado sobre su relación con el relato de la experiencia migratoria. “¿Migrar no es viajar?”, se pregunta Paula Meiss² (2010) y propone dejar de lado por un momento las literaturas “nacionales” para concentrarse en relatos de viajes migratorios que reflexionen sobre el hecho de contar la historia, sobre la construcción de la identidad a través de la literatura según autopercepciones y visiones del Otro y sobre la relación del migrante y el espacio de acogida (Meiss; 2010: 15).

En torno a estos temas se puede agrupar la producción de una serie de escritores *migrantes* hispanohablantes que parten de Sudamérica y producen literatura “desde afuera”, entre dos identidades nacionales, en la última década del siglo XX y primeras del XXI. Estos escritores en tránsito comparten un sentimiento apátrida, se niegan a insertarse en una tradición literaria nacional y predicán un territorio literario libre de fronteras. Paradójicamente, esta experiencia de extranjería los agrupa, los reúne así en un canon de escritores que encuentran su lugar, fundan su “patria” en la literatura. Esto lo realizan rompiendo tradiciones genéricas y lingüísticas: muestran una predilección por los géneros breves y escriben en una

¹ Estudiante avanzada de la licenciatura en Letras de la Universidad del Comahue y traductora de inglés.

² Meiss, Paula. 2010. “La literatura migrante. ¿Hacia una hospitalidad planetaria?”, 452ºF, *Revista electrónica de teoría literaria y literatura comparada*, 2,13-29.

lengua mixta, panhispánica.³ La selección de los “22 mejores narradores jóvenes en español” a cargo de la revista *Granta* en el año 2010 contribuyó a consolidar este grupo trasnacional, entre quienes se encuentran Rodrigo Hasbún (Cochabamba, 1981), Andrés Neuman (Buenos Aires, 1977), Patricio Pron (Rosario, 1975), Carlos Yushimito (Lima, 1977), Alejandro Zambra (Santiago de Chile, 1975) y Lucía Puenzo (Buenos Aires, 1976). A través de sus obras, así como de sus entrevistas, publicaciones periódicas (en papel o en línea), participación en foros, mesas redondas y talleres, estos autores construyen autoimágenes, figuras autorales que interactúan entre ellas y con el público lector.

Florencia del Campo (Buenos Aires, 1982) es la autora de *La huésped* (Madrid, Editorial Base), una *nouvelle* que puede insertarse dentro de las fronteras de la literatura en tránsito. En este trabajo se analiza el sentimiento de extranjería y de extrañamiento presente en su narración, a la vez que se indaga en la imagen que crea de sí misma la autora. Del Campo se graduó de Editora en la Universidad de Buenos Aires, donde también cursó parte de la carrera de Letras. Tiene publicadas dos novelas con editoriales argentinas, *Novela roja* (Buenos Aires, Tren en Movimiento) y *Rupturas y riñas* (Buenos Aires, Malas Palabras Buks), y la más reciente, *La huésped*, a cargo de una editorial española. Es autora y coautora de varios títulos de literatura infantil, como *Animanzas* (Madrid, Legua Editorial) y *¿Si no entro en este libro?* (Madrid, Libre Albedrío). En el año 2013 emigró a España y durante los años 2014 y 2015 plasmó sus experiencias como migrante en su blog *El patio trasero de la madre patria*. En un recuadro rojo con letras amarillas que contrasta con un fondo celeste y

³ Es común que utilicen modismos del país de partida y de acogida e incluso de otras naciones hispanohablantes. El resultado es una lengua lo suficientemente mezclada como para desvincularse de una única identidad nacional, pero no tanto como para resultar ininteligible o ser rechazada por el mercado editorial.

algunos títulos en blanco, establece el objetivo de este espacio en la blogosfera:

Un blog de una argentino-española que vivió siempre en Buenos Aires hasta que un día se mudó a Madrid. Un blog para argentinos y para españoles. Escrito en argentino y en español, así mezclado (como hablo). Para que unos nos conozcamos a los otros. Y nos sorprendamos. Un blog de comparaciones, curiosidades, supervivencia y esmero. Un blog para los que vivimos aquí y allá y somos de cualquier lado. (Del Campo, 2014)

Asiste hace algunos años al taller literario de la autora argentina Clara Obligado (Buenos Aires, 1950) en Madrid, que reúne a escritores de diversas nacionalidades y cuya obra da un papel privilegiado a la experiencia migrante (considerar títulos como *Petrarca para viajeros* (2015) o *El libro de los viajes equivocados* (2011)). Los escritores dejan su patria por diversos motivos. En algunos casos las migraciones son más bien “forzadas” por motivos económicos o políticos, pero en otros casos sencillamente responden a una necesidad personal, artística, de cambio. Este es el caso de Florencia del Campo:

Para mí fue una cuestión de inquietud personal y de voluntad de movimiento. Para bien o para mal a mí me incomodaba muchísimo la idea de vivir siempre en un mismo sitio. Yo quería hacer la experiencia del desplazamiento y de vivir afuera... sin pensar mucho en las consecuencias. [...] Fue simplemente experimentar, vivir de otra manera. (Del Campo, entrevista personal, diciembre 2016)

Sin duda, su experiencia como migrante se ve plasmada en *La huésped*, que tiene como protagonista a una mujer que emigra de Madrid a un pueblito al norte de Francia junto a su marido. Allí se

aloja en la casa de su suegra, más precisamente, en la habitación de la juventud del esposo, un “búnker de guerra” sin conexión con la casa, donde se refugia del mundo exterior. Para acceder a este espacio seguro, aunque ajeno, cálido en exceso y sin luz natural, se debe atravesar el jardín nevado del patio trasero de la casa, levantar la tapa de chapa del suelo y descender varios tramos de escalones. El nivel de alienación es exponencial: todo en esa habitación, en esa casa, en esa región recóndita de ese país le es extraño. Respecto a su propia experiencia migrante, la autora cuenta:

Uno piensa: “te mudás de país y no cambia nada... y en realidad cambia todo”. Es un poco empezar todo de cero, aunque estés en un país en el que hablan tu mismo idioma, aunque creamos que estas tierras son muy hermanas y la comida... y todo es fácil. Bueno, es un desplazamiento que te está recordando todo el tiempo que estás fuera de lugar. (Del Campo, entrevista personal, diciembre 2016)

Ese “estar fuera de lugar”, esa incomodidad, son expresiones de un sentimiento de extranjería que es un tópico común entre los escritores migrantes. En el caso de la obra de Florencia del Campo se prefigura ya desde el título, con el término “huésped”. Curiosamente el género elegido, la *nouvelle*, es también el predilecto de estos escritores, como ejemplifican las obras *Una vez Argentina*, de Neuman, *Formas de volver a casa*, de Zambra, *Nosotros caminamos en sueños*, de Pron, o *El lugar del cuerpo*, de Hasbún.

Huésped: persona que habita la casa ajena

Las ilustraciones de la tapa y la sinopsis de la contratapa funcionan como guía de lectura. En la síntesis, se explica que la primera acepción del *Diccionario de la Real Academia Española* define “huésped” como “persona alojada en casa ajena” y la última como “Vegetal o animal en cuyo cuerpo se aloja un parásito”. De los cuatro

capítulos que contiene la *nouvelle*, cada uno dividido en cinco secciones (exceptuando el último), los dos primeros, “La llegada a la casa ajena” y “La casa que hospeda”, se pueden vincular a la primera definición de “huésped” y el tercero y el cuarto, “El cuerpo que aloja” y “La salida del cuerpo”, a la última definición. En relación a la primera acepción, la huésped se constituye como tal por partida triple, porque todo lo que debería funcionar simbólicamente como su “casa”, es decir, la lengua, la patria, la familia, le es ajeno: *Miro a mi alrededor y no conozco ni reconozco a nadie. No hay nada en este país que me pertenezca.* (33) En seguida queda puesta de relieve la oposición que implica el viaje para cada cónyuge: el “partir” de la huésped se opone al “volver” del marido, lo que exacerba todavía más el sentimiento de extranjería y aislamiento para ella. “Partir” supone una separación, una división. La huésped deja atrás el pasado, representado por Madrid, por episodios como la pérdida de su embarazo, para ir al encuentro de un futuro en Francia. Por su parte, el regreso del esposo está marcado por la presencia de amigos y familiares, lugares conocidos y entrañables. La pareja vendría a representar la ambigüedad fundamental de la vida de “querer estar aquí y en otra parte”, del “deseo y la insatisfacción” y de la “dialéctica constante entre la estática y la dinámica” (Maffesolli: 2005)⁴. En cierta medida, los personajes ven estos deseos fundamentales cumplidos. Para la huésped, se cumple el deseo del exilio, que en realidad es “exilio del deseo” (Maffesolli: 2005), mientras que el marido cumple el anhelo nostálgico de “volver”. No obstante, la satisfacción del deseo sólo puede ser efímera. Al final de la narración, la huésped comienza a dar muestras de acostumbamiento al nuevo entorno, de forma que lo nuevo, muy paulatinamente, se convierte en lo conocido: *Estoy aprendiendo a decir algunas cosas en francés. Ya puedo entender preguntas básicas como si tengo frío o quiero más ensalada*

⁴ Maffesolli, M. 2005. *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, México, Breviarios FCE.

(95) y *la vida en esta casa parece normal* (95). Probablemente algo parecido le suceda al marido, que al final de la *nouvelle* cuenta que deberá viajar a París por un compromiso laboral. (88)

Ser “huésped”, ser invitada, significa estar sujeta a las reglas de casa de la anfitriona, “la conductora” (57), que es la “mujer de rojo” (57), la suegra. La protagonista no puede comer a solas con el marido en el búnker, porque las reglas de casa indican que deben comer todos juntos en el comedor. A su vez, come lo que le dan, duerme donde le indican y trabaja de lo que le consiguen. El cuento “El grito y el silencio”⁵ de Clara Obligado ilustra este conflicto del migrante con el lugar elegido: *en un país en el que no se ha nacido, uno debe comportarse, eternamente, como si estuviera de visita en la casa de unas tías muy severas...* (Obligado; 2005: 2)

La protagonista se desplaza a otro lugar, pero como *siempre se parte para volver, también en el caso en que la meta no coincida geográficamente con el punto de partida* (Meiss; 2010: 17), la huésped vuelve constantemente a España, ya sea a través del recuerdo, ya sea implícitamente por contraste con el nuevo país. La nieve que cae silenciosa en el pueblito de Picardie se opone al carácter de una gran ciudad como Madrid. Las costumbres del país francés la remiten continuamente a la ciudad española: *Aquí no se cena a las tantas como en España* (26)⁶. No obstante, una lectura atenta, revela que este “retorno” simbólico no se limita a España, sino también, aunque sea sólo a través de la lengua, a su primera patria, un país hispanoamericano que no se nombra.

⁵ En *Las otras vidas* (Madrid, Páginas de espuma, 2005), pág. 32.

⁶ De hecho, este “volver”, como se verá más adelante, no se limita a la ciudad madrileña sino que adquiere una dimensión transatlántica y llega hasta su verdadero punto de partida, un país hispanohablante desconocido. Absolutamente nada se dirá explícitamente en la *nouvelle* de este destino ulterior, pero quedará evidenciado en la lengua, en la voz constructora del relato.

El extrañamiento, por definición, consiste en hacer de lo conocido algo nuevo, “tratar como un extraño” según el *Diccionario de la Real Academia*. Esto no tiene como requisito la migración, puede producirse en lo cotidiano, una idea sobre la que la autora de *La huésped* se ha mostrado interesada (Del Campo: 2014). De todos modos, el sentimiento parece cobrar vigor cuando se produce el desplazamiento: *Ahora, con perspectiva, veo que no hay tanta distancia entre el extrañamiento y la extranjería, el extrañamiento y el desarraigo* (Del Campo, entrevista personal, diciembre 2016). La huésped no parece vivir este extrañamiento como algo bueno, no reacciona con alegre sorpresa o curiosidad ante lo extraño, sino con asco. El efecto es negativo al punto de la repugnancia en el caso de la comida:

Yo cierro los ojos, pienso en la cena de anoche. En el pavo. El pavo que flotaba en la salsa ácida hecha con vino. Los glóbulos de grasa que flotaban en la salsa de vino. El pavo. (20)

Los franceses comen algo que es como minicerebritos de colores. Los hay de color naranja, blanco, magenta y verde, creo. Ahí, bolitas entre almendras, el cacahuate acaramelado y las pasas. (25)

La zanahoria rallada en la ensalada es finita y babosa. Parece fideuá en caldo pero es zanahoria. No cruje. Me aceita los labios y la garganta. (32)

Mi suegra destapa la olla y adentro hay un conejo en trozos. El animal flota en el caldo como las manchas flotaban en mi café de la mañana. La carne de conejo es fortísima y huele que da terror... Estoy descompuesta, mareada y agobiada. (59)

En “Picardie” el frío es recalcitrante y no deja de nevar, por lo que las casas están bien calefaccionadas, se usa ropa abrigada y se consumen comidas pesadas, sustanciosas. La huésped vive estas características del lugar como agobiantes: las comidas son grasosas, el

calor y el abrigo son excesivos, y traen aparejados transpiración, olores y suciedad:

Me despierto sudada. Mi sudor huele mal. Es ácido. [...] Siento un fuerte sudor ácido y no reconozco el ambiente donde estoy que, por cierto, es negro pleno. [...] El olor ácido sigue muy cerca de mí, está en mi nariz, en mi piel. (...) A mantequilla fuera de la nevera en verano por muchos días. (19)

Estoy sudada, la calefacción en el búnker es muy fuerte; sudé aunque en el sexo no me muevo. Tengo la sensación de ser un pavo, nuestra cama es una olla de su madre. (28)

Una cosa no cambia: esa repugnancia que me asalta de improviso. Un plato de comida, una ducha demorada, un hedor candente, una ensalada, la boca-ano, bichos, café con grasa, gusanos. (99)

Otro problema clave que enfrenta como extranjera es la barrera del idioma, el problema de la incomunicación. Si bien el marido entiende y habla español, la huésped no puede hablar francés ni entenderlo. En el viaje en auto hacia el pueblo en el segundo capítulo, el diálogo que entablan la amiga y el marido en francés le resulta ininteligible y por lo tanto se convierte en ruido: “sueño con que se callen la boca y no arruinen la música” (15). El idioma es clave para la integración al nuevo lugar y para insertarse en el mercado laboral: “Tendrías que estudiar el idioma, así no vas a conseguir trabajo de nada.” (26) No manejarlo implica resignarse a la incomunicación o quedar a la merced de un intérprete:

Mi suegra me está preguntando algo en francés. [...] No la entiendo. Miro a mi marido y espero su traducción simultánea. Pero el me mira con su semisonrisa estática, inclinada hacia la izquierda. [...] Pero la entresonrisa dura. [...] Y mi suegra repregunta, aunque esta nueva suena bastante diferente a la

anterior y yo, que no entendí ninguna de las dos, no sé por cuál empezar a tratar de adivinar. (16)

Resulta irónico que el marido sienta la misma frustración cuando ella se comunica con los amigos en inglés, idioma que él no entiende (51). La lengua es poder y carecer de ella es ponerse a merced de los demás. Quienes la hablan quedan autorizados a hacer caso omiso a quienes no, que permanecen en silencio. Es común encontrar a la huésped sumida en la angustia de sentirse ignorada: "...nadie me ve, porque nadie me mira" (19), "continuaste con tus movimientos ajenos a mí, con tu cadencia indiferente que comienza a desesperarme. Me ignoraste. A propósito o por descuido..." (35), "no sé si existo, probablemente ellos no me vean." (52), "...siento que no vamos juntos, voy detrás de él. Soy el paisaje de fondo" (69). El extranjero es el "paisaje de fondo" al que nadie se dirige o presta atención ("ve") porque nadie si quiera se percata de su existencia ("mira").

De todos modos, cabe preguntarse en qué medida el idioma es la verdadera barrera que impide la comunicación y en qué medida es apenas un factor que contribuye a la incomunicación propia de la familia, un tópico que es un denominador común en la narrativa de otros escritores migrantes como Andrés Neuman, Patricio Pron, Alejandro Zambra y Rodrigo Hasbún. La familia de la huésped es una familia ensamblada, que conforman su marido, su suegra y Manon, una figura comodín, que podría hacer de madrina/tía. Es sabido que el marido habla español, ya que trabajó en Madrid y vivió allí con la protagonista; no obstante, no parece tratarse de un problema idiomático cuando ella suplica: *Háblame, mi amor, desespero, háblame mi amor, ya no quiero: ni comer, ni tu madre, ni mecánico.* (41) Estos silencios son vividos por la huésped como violencias, una indiferencia peor que el odio. No es el francés el que falta sino la palabra y el entendimiento. Como *...la familia es como una pequeña*

organización que luego puede reflejar o proyectar organizaciones más grandes en las que se ponen en juego todas las cosas (Del Campo, entrevista personal, diciembre 2016), el sentimiento de extranjería en familia es también el del país de llegada, ajeno y agresivo a los ojos de la huésped. La suegra, Manon y los demás franceses son los “locales” que están en su contra: *Vine a aquí, a esta parte nevada del mundo, a ser evaluada, juzgada y aprobada o negada en mis acciones.* (98) La protagonista no encuentra su lugar en esta “sociedad democrática” (77) que es la familia: *Ella es madre, él es hombre, ¿dónde cabe la mujer? Hay algo en mí que quedó desconectado desde que llegué a este lugar.* (98) Según la huésped, la categoría “madre” no incluye la de “mujer”, como si fuera una transformación irremediable, pero con ciertas ventajas: *Siempre pienso, ¿y si hubiera tenido aquel hijo? La importancia de tenerlo se confunde con una ventaja: adquirir un rol líder. Así no-madre, estoy relegada.* (98) Para “madre” ya hay un casillero asignado por la sociedad con derechos y obligaciones, de la misma forma que para “hombre”, ¿pero qué papel cumplen las mujeres sin hijos? La mujer sin hijos también se ubica en un “fuera de lugar”.

Si bien hasta aquí se ha analizado la relación conflictiva de la protagonista con el lugar de llegada, se la debe complejizar todavía más, ya que la huésped, alienada por tres, es doblemente migrante. Entre los muchos silencios que la rodean, como su nombre, su profesión, su familia, se encuentra su origen. Si bien Madrid es punto de partida de la pareja, no es la patria de ella, que es una “hispanohablante” (14). Su voz, única constructora del relato, tiene en ocasiones marcas dialectales que lo confirman: *Llegué a mi marido que tenía el teléfono contra la oreja. ¡Cortá! (vos), le dije, ¿me estás escuchando (vos)?* (22). *Agarro mi abrigo, salgo de casa...* (82).

El país “hispanoamericano” de origen permanece secreto. Esta gran elipsis se produce de la misma manera en la *nouvelle El lugar del cuerpo* de otro autor perteneciente a la “constelación migrante”,

Rodrigo Hasbún⁷. La protagonista, Elena, ha emigrado de un país hispanoamericano que no se nombra hacia lo que se puede suponer es un país europeo del primer mundo. Quizás esta decisión de dejar el espacio en blanco tenga que ver con un lugar que no le interesa ocupar al autor en la figuración que construye, la del “escritor regionalista”, cuya literatura está atravesada por el compromiso social o político⁸, o bien sea una muestra de la relación conflictiva con la patria, que es negada en la construcción literaria. Esta relación ambigua con el lugar de origen es característica de la poética de los escritores migrantes.

Huésped: animal o vegetal en cuyo cuerpo se aloja un parásito Roberto Bolaño, escritor imprescindible para la generación migrante, explicó que “viajar enferma”, en su ensayo “Literatura + enfermedad= enfermedad”⁹ (2009). Argumenta que, al contrario de lo que recomendaban los médicos a los enfermos pudientes, viajar no sirve para curar enfermedades, sino que “enloquece” o peor, conduce al viajante a “nuevas enfermedades conforme cambiaba de ciudades, de climas, de costumbres alimenticias”. En el nuevo país, despojada de su independencia, la huésped enferma. Los síntomas se reiteran a lo largo de la *nouvelle*: mal olor (28), ganas de orinar anormales, sangre en la orina (32) y vómitos (32 y 60). La protagonista somatiza el malestar producido por la extranjería y se siente en una extraña en su propio cuerpo. Una posible lectura de la segunda definición de “huésped” la identificaría a ella como el animal que alberga un parásito, que se nutre de ella, debilitándola, pero sin llegar a matarla. Una interpretación alternativa podría ser que ella, extranjera, es la que se siente como un parásito que vive de los demás:

⁷ Hasbún, Rodrigo. 2009. *El lugar del cuerpo*, Buenos Aires, Alfaguara.

⁸ Siracusa, G. “Narrativa migrante: El lugar de los padres”. P. 77 de este libro.

⁹ Bolaño, Roberto. 2009. “Literatura + enfermedad = enfermedad”, *El gaucho insufrible*. (515-533) Barcelona, Anagrama.

Sé que mi suegra y mi marido están ahí porque si no yo no estaría. Como soy una extensión de la existencia de ellos, o esa sombra que se tendió sobre los suelos de esta casa de Francia, doy por sentadas la existencia y la presencia de ellos al ser y estar yo. (97)

Parásitos y bichos abundan en el universo de la huésped, así como una serie de animales. De la misma manera que los objetos del nuevo país se presentan extrañados, los sujetos también se vuelven extraños: el Otro cambia, sufre una animalización. La presencia de lo animal se prefigura desde la aparición de olores desagradables e intensos, cuyo origen es en un principio desconocido pero luego se asocia al marido (mal aliento, ropa sucia, desaseo en general). La descripción física del esposo es coherente con su imagen de animal predador: *mide uno noventa y dos y es casi albino, tiene todo blanco, las pestañas se camuflan en la nieve. (...) Lo convocan para hacer de perro siberiano en algunas fotos. (27)* La protagonista explícitamente se pregunta si es un ser humano:

Lo miro y no me atrevo a arriesgar respuesta. Nada en él es como en el resto de los hombres. Sus tamaños, sus proporciones, sus gestos. El modo de comunicarse, lo que le causa gracia, su gente. [...] Sus labios se mueven de forma que no identifico con el lenguaje humano. (51)

Así, al marido lo ve como un lobo o un lince y a la suegra como un cangrejo rojo, aunque también los agrupa juntos bajo la figura amenazante del “guepardo”, por ser *peligrosos y perversos* y querer acabar con ella, destruirla (48). Con lo animal se asocia el deseo y el instinto, que parecen agudizarse en el nuevo entorno: *No hay nada más carnívoro que vivir en Picardie. No hay nada más salvaje que esta nieve blanca y lenta. Ahora lo sé. (91)* El tema del deseo sexual está muy presente y se dice de los esposos que sus encuentros sexuales

son siempre iguales: *él montado sobre mí, porque ese es tu instinto, sólo así sabes hacerlo.* (47)

En última instancia es la huésped quien también se descubre animal y acepta su condición: *No hay nada que a él y a mí nos diferencie. Creo que Francia nos está volviendo mutuamente salvajes* (58). *Cumplo voluntades ajenas. Obedezco por instinto (...) Voy. Como siguiendo el olfato. Como persiguiendo una presa* (58) y *tendré que (...) aprender a rascarme con estas garras el cuello inclinado que mira hacia afuera, pero sin hacerme daño* (91). La animalidad parece esconderse, pero en última instancia siempre sale a la luz. En el último capítulo de la sección “El cuerpo que aloja”, en una composición con un fuerte componente poético, se denomina “la maraña” a la animalidad escondida:

Es lo normal la maraña. Es horrible y feroz, pero me da las coordenadas de la realidad. Late porque es un animal que no ha muerto. A veces se disfraza de estar embalsamado, pero no es cierto, el animal está vivo, la maraña. Otras veces lo comemos y habita dentro de los cuerpos. (91)

“Maraña” es un enredo de hebras, hilos, maleza o cabellos. En este pasaje, simboliza lo salvaje, que puede ser propio, normal, y simultáneamente ajeno, parasitario; es decir, encarna la dualidad humano/animal. En la novela, la cuestión animal no se limita a la construcción animalizada del otro sino a la distinción entre humanos y animales. ¿Qué es lo que nos separa como especie?

Esta interrogación, que podría rastrearse hasta la Grecia aristotélica (el filósofo griego definió al hombre como “animal racional”) emerge como la preocupación central de una obra publicada por otra editorial española, en simultáneo con *La huésped* (septiembre de 2016). Me refiero a *La condición animal* de Valeria Correa Fiz¹⁰, nacida en Rosario, según su descripción en línea de la editorial

¹⁰ Correa Fiz, Valeria. 2016. *La condición animal*, Madrid, Páginas de Espuma.

Páginas de espuma, aunque “hace más de diez años vive en el extranjero (siempre en ciudades que empiezan rigurosamente con la letra eme: Miami, Milán, Madrid)”. La obra consiste en doce cuentos, prolijamente divididos en cuatro secciones de tres cuentos cada una (“Tierra”, “Aire”, “Fuego”, “Agua”) en los que hay presencia de animales, animalizaciones y lo que podrían llamarse “actos animales” en tanto viscerales, irracionales y crudos. Un chico pobre que venga la muerte de su hermano matando a su propio perro, un joven con retraso madurativo que viola a una cliente mientras le clava alfileres, una niña de dieciséis años que quemó la huerta de su casa y cegó con fierro a los conejos son algunos protagonistas de los cuentos.

La “condición animal” es un tema que concierne a ambas autoras, especialmente en relación a la “mala conducta”, en palabras de Correa Fiz, es decir, *la (conducta) ética o socialmente reprochable y también aquella que nos parece inhumana* (2016)¹¹ o *Lo latente. Los bordes entre la locura y la cordura. (...) Los bordes entre lo perverso y lo sano*, según Florencia del Campo (2014)¹². Emerge como tópico común que el migrante construya un otro-animal en el nuevo territorio “salvaje” sólo para descubrir la propia animalidad reflejada. Esto ha sido analizado en *La huésped* y también se puede ver con claridad en “Una casa en las afueras”, el primer relato de la obra de Correa Fiz, en el que una mujer recuerda un episodio cruento que tuvo lugar al poco tiempo de mudarse a Miami desde un país hispanohablante desconocido. La protagonista, también sin nombre, que al principio reflexiona pasivamente sobre los salvajes que merodean las cercanías de su nueva casa (un grupo de gatos y una pandilla de adolescentes), termina abriendo el vientre de su mascota favorita de una puñalada, acto contradictorio que conjuga lo feroz y lo piadoso, lo bestial y lo humano (ya que el gato había sido herido fatalmente con anterioridad y la protagonista busca acabar con su sufrimiento). Descubrir en sí

¹¹ Entrevista por la editorial Páginas de espuma, 2016.

¹² Entrevista por Terranova, J. 2014. “Rupturas y riñas” (online) *Revista Paco*.

mismo la animalidad que parecía existir sólo en el exterior significa un acercamiento con el Otro y un avance en el autoconocimiento. Con este logro termina el cuento, con una epifanía sobre cómo es realmente el mundo que rodea a la protagonista y ella misma, similar a la de la huésped cuando progresivamente comienza a admitir su propia condición animal.

Algunas conclusiones

La figura de autora de Florencia del Campo puede incluirse sin dificultad en el canon de escritores migrantes. El sentimiento de extranjería es un tema central de su *nouvelle*, construida por la voz de una protagonista que habla desde la incomodidad de sentirse “huésped” en la casa ajena, espacio que debe proyectarse a la familia y a la patria. En este territorio familia-patria, quedan puestos de relieve problemas como la incomunicación (afectiva y lingüística) y el lugar de la mujer que no es madre. El extrañamiento que produce la migración al nuevo país, de costumbres y lengua diferentes, es vivido negativamente y genera malestar, enfermedad. El nuevo lugar es percibido como hostil y agresivo, un espacio salvaje, y sus habitantes, que incluyen a sus seres queridos (suegra y marido), como animales. En tanto que construye al Otro de esta manera, la huésped descubre su propia animalidad, que tal vez sea la animalidad propia de los seres humanos, es decir, la “condición animal”. Resulta productivo poner la obra en diálogo con la de Correa Fiz, hermanada por la temática y la fecha de publicación casi simultánea. La relación entre la animalidad y la extranjería es un tema que separa a las dos autoras del resto de los escritores migrantes estudiados, en cuyas obras no se destaca como un tema central. Quizás esto sea un primer indicio para incluirlas dentro de una segunda generación de escritores migrantes.

Es sabido que para la huésped la llegada a Francia es, por lo menos, su segunda migración, ya que es oriunda de Hispanoamérica, un dato que se desliza en la narración como si no fuera de

importancia. El país hispanoamericano permanece secreto y la voz de la protagonista desborda de vocabulario del español ibérico, pero entre “empanadillas de bonito” y “vátters” se dejan entrever frases y estructuras de la variedad del español rioplatense. Doblemente alienada, la huésped sufre de una falta de autonomía total, que la reduce prácticamente a un en-sí sartreano, es decir, a un objeto de esencia dada, sin devenir ni libertad. Ante tal pasividad, no es llamativa la ausencia de grandes eventos o acciones en la trama en un sentido argumentativo tradicional. La *nouvelle* se sostiene en la tensión, en los nudos apretados de la “maraña”, que bien capturan las imágenes superpuestas de la tapa del libro: un animal salvaje que se asemeja a un guepardo, dos cuerpos femeninos, uno de frente uno de perfil, un rostro que mira hacia abajo en el extremo derecho, todos bajo el escrutinio de una mirada penetrante, un ojo ubicado en la parte inferior.

Bibliografía

- BOLAÑO, R. 2009. “Literatura + enfermedad = enfermedad”, *El gaucho insufrible*. Barcelona, Anagrama.
- CORREA FIZ, V. 2016. Entrevista en Páginas de espuma. Disponible en <http://paginasdeespuma.com/catalogo/la-condicion-animal/> (Consultado 3 de abril de 2017).
- . 2016. *La condición animal*, Madrid, Páginas de Espuma.
- DEL CAMPO, F. 2016 *La huésped*. Barcelona, Editorial Base.
- . 2014-2015. El patio trasero de la madre patria. Disponible en <http://elpatiotraserodelamadrepatria.blogspot.com.ar/> (Consultado 9 de abril de 2017).
- HASBÚN, R. 2009. *El lugar del cuerpo*, Buenos Aires, Alfaguara.
- MAFFESOLLI, M. 2005. *El nomadismo. Vagabundeos iniciáticos*, México, Breviarios FCE.
- MEISS, P. 2010. “La literatura inmigrante. ¿Hacia una hospitalidad planetaria?”, 452°F, *Revista electrónica de teoría literaria y literatura comparada*, 2,13-29.
- OBLIGADO, C. 2005. *Las otras vidas*, Madrid, Páginas de espuma.

SIRACUSA, G. “Narrativa migrante: ‘El lugar de los padres’”, en *La tercera orilla*. Pp. 77-93.

TERRANOVA, J. 2014. “Rupturas y riñas” (online) *Revista Paco*. Disponible en: <https://revistapaco.com/2014/07/24/flor-del-campo/> (Consultado 3 de abril 2017).

ENTREVISTAS

ENTREVISTA A CLARA OBLIGADO
“LO DICHO Y LO NO DICHO, PALABRAS Y SILENCIOS”



Por: Juan Mocciaro¹

31.07.2016

Un dato biográfico marcó a Clara Obligado: es bisnieta del poeta Rafael Obligado. Clara no quería ser escritora. Quería ser crítica literaria, profesora. Pero no escritora.

Acaso para escaparle al peso de semejante linaje. No pudo. Empujada al exilio por la dictadura en 1976 se radicó en Madrid, donde aún vive. Y fue en esas circunstancias que abrazó la escritura “para pintar una herida que es la distancia”, confiesa.

Clara Obligado es bilingüe sin salir del castellano: escribe en castellano peninsular, pero habla en castellano argentino. Cuarenta años lleva viviendo en España y sus palabras suenan tan argentinas como si nunca se hubiera ido.

De visita en Neuquén, Clara Obligado participó del IX Congreso Internacional de Minificción, que se desarrolló en la UNC entre el 26 y el 28 de julio pasados. Además, presentó su última novela “La muerte juega a los dados”, en *Ámbito Histrión*. En un paréntesis, Obligado, junto a la profesora Gloria Siracusa (UNC) dialogó con el diario *Río Negro* acerca de la microficción y de su propia literatura.

¹ Periodista de la sección Cultura del diario *Río Negro*.

“Me di cuenta de que estaba escribiendo, pero en un castellano de allá porque lo puedo alejar de mí. Es una cuestión absolutamente psicológica, no tiene que ver con ninguna vocación ni nada de eso. Escribo en castellano peninsular, pero hablo en argentino. Yo escribo en otra lengua. Me sale naturalmente”, dirá.

¿Qué es la microficción?

Clara: Bajo mi punto de vista, es un relato que tiene que poderse ver, que no sea necesario dar vuelta la página. No es un cuento porque tiene una estructura diferente. Para mí es un viaje a la semilla, hacia adentro. Algunos no tienen trama siquiera. El más cortito que yo encontré es el de Guillermo Samperio, que se llama “El fantasma” y es una página vacía, aunque podríamos decir que le sobra la mitad porque podría llamarse “Fantasma” solamente.

Gloria: El haiku podría ser origen de microrrelato.

Clara: También está el microteatro, obras de teatro que son de cuatro líneas. Lo micro es una manera de enfrentar un texto, una forma de condensación.

¿Cómo se trabaja lo que se quiere contar en un microrrelato?

Gloria: Se habló mucho en este congreso de los silencios que contiene el microrrelato, es un género del silencio donde el lector debe percibir en lo no dicho lo que se narra.

Clara: Uno ya piensa en micro. No es que se trabaja sobre un cuento que se va cortando. Quienes trabajan en microrrelatos ya piensa en micro. En general, los escritores que trabajan en micro no piensan en otra cosa. Sólo pueden escribir eso.

¿Cuál es la condición necesaria para que un relato sea micro y no un cuento corto por más breve que éste sea?

Clara: El microrrelato es una cosa aislada y no fragmento de otra historia. El microrrelato debe terminar en sí mismo, por lo pronto. No

es una parte de una obra más amplia. Raúl Brasca dice algo muy interesante y es que en un microrrelato todas las palabras miran para el mismo lado. Yo creo que es una muy buena definición del micro. Un cuento, en cambio puede proponer cosas que no están dentro del corpus mismo.

¿Es indivisible el microrrelato?

Clara: Sí.

ENTREVISTA A LUCIA MARTÍNEZ CABRERA
“UNA CINÉFILA EMPEDERNIDA”

Por: Karen G. Madsen Béjares

02.04.2017

Fotografía: Zebra Audiovisual



Lucía Martínez Cabrera¹ (Granada, 1983) es una directora y fotógrafa española que llevó a cabo sus estudios en la Universidad Complutense de Madrid, donde se tituló como Licenciada de Comunicación Audiovisual (2006). Ella misma se define como una *Cinéfila empedernida y apasionada de la fotografía*, tanto que en 2010 decidió montar una pequeña productora, Zebra Audiovisual y desde entonces, compagina el trabajo como fotógrafa y videógrafa en la productora con la actividad docente en Estación Diseño de Granada. Su trabajo incluye el vídeo y la fotografía de publicidad, moda, retrato, eventos, reportaje social, entre otros. Y ha trabajado con Cervezas Alhambra, Ayuntamiento de Málaga, Ribera del Duero, Eroski, BMN, Universidad de Málaga, Inmobiliaria Osuna, Clece Social, Escuela Andaluza de Salud Pública, Editorial Páginas de espuma, entre otros. De hecho, en el año 2011 se une al escritor Andrés Neuman y junto a Páginas de espuma crean tres “cuentometrajes” basados en una serie de cuentos del escritor

¹ Para más información sobre la directora, se puede consultar su perfil en <https://es.linkedin.com/in/luc%C3%ADa-mart%C3%ADnez-cabrera-84352130>

argentino-español, pertenecientes a la obra *Hacerse el muerto*². Los mismos son: “El fusilado”, “Las cosas que no hacemos” y “Un suicida risueño”.

Así, en una amena y dinámica entrevista Lucía nos habla sobre cómo fue llevar adelante este proyecto y que la llevó al mundo de la fotografía y de lo audiovisual.

¿Cómo surgió el proyecto de los “cuentometrajes”? ¿Qué significó llevarlo a cabo?

Lucía: Andrés y yo ya nos conocíamos y la idea surgió de forma un poco casual. A mí me encantaba su trabajo y él conocía también el mío, así que se nos ocurrió plantear a la editorial la posibilidad de hacer parte de la promoción con una serie de vídeos basados en los cuentos del libro. Les pareció una buena idea y nos dejaron bastante libertad para desarrollar la idea.

Andrés Neuman viene del mundo literario ¿Cómo fue trabajar con él?

Lucía: Trabajar con él, a parte de un lujo, fue muy sencillo. Yo ya conocía su obra y sus libros previos de cuentos me gustaban particularmente. Muchos de sus cuentos son tremendamente visuales y eso facilitó bastante el trabajo. Además Andrés, como buen cinéfilo, conocía muchos términos de narrativa audiovisual y eso nos permitía plantear de una forma más clara cómo queríamos hacer los vídeos.

¿Cómo surge la idea o el concepto de “cuentometraje”?

Lucía: El término surgió una vez terminados los vídeos. No recuerdo bien si se le ocurrió a Andrés o a Juan Casamayor, editor de Páginas de espuma. En la editorial esperaban un vídeo promocional estándar y les sorprendió el resultado cuando vieron “El Fusilado”, en ese momento apareció por primera vez la palabra. Nos dimos cuenta de

² NEUMAN, Andrés. 2011. *Hacerse el muerto*. Barcelona. Páginas de espuma

que no eran cortometrajes propiamente dichos, ni tampoco eran vídeos promocionales al uso, y el término “cuentometraje” encajaba mucho mejor con nuestra idea.

Cada “cuentometraje” cuenta con su propia impronta. ¿Realizarlos implicó un reto o ya había una estética determinada para cada uno? ¿Existió un guión? ¿Quién lo escribió?

Lucía: No queríamos mantener una estética unificada porque cada uno de los cuentos nos sugería imágenes muy diferentes. Realizarlos fue un reto porque queríamos que las imágenes aportasen algo al cuento y que no fueran simplemente un “adorno”.

Queríamos que se produjese un diálogo entre el cuento y la imagen para ir un paso más allá. El guión lo realizamos entre Andrés y yo. Él me pasó una serie de cuentos que creía que podían funcionar, elegimos los tres que ví más adecuados para adaptar a pantalla y, a partir de ahí empezó el trabajo. Yo le planteé a Andrés qué me sugería visualmente cada uno y desde ahí fuimos puliendo el guión final.

Estás estrechamente ligada al mundo fotográfico. ¿Hay algo de esto en los “cuentometrajes”?

Lucía: Fotografía y vídeo son dos mundos que están muy relacionados y, en mi caso, al trabajar ambos ámbitos, podríamos decir que uno siempre alimenta al otro.

En este proyecto en particular, ¿crees que la palabra estuvo al servicio de la imagen o la imagen al servicio de la palabra? ¿Cómo fue ese proceso de llevar la narrativa de Neuman al cine?

Lucía: En este caso concreto partíamos de un cuento terminado, de forma que podríamos decir que la imagen estaba siempre al servicio de la palabra. De hecho, la narración es del propio Andrés y no se añadieron diálogos ni música que distrajera de la finalidad principal que era promocionar “Hacerse el muerto”.

¿A qué clase de público se apuntaba con este proyecto?

Lucía: Los vídeos iban dirigidos a los lectores. Lectores de cuentos, lectores previos de Andrés o de Páginas de espuma o lectores en general. Esa era la idea inicial pero, por suerte, los “cuentometrajes” han tenido un largo recorrido y han llegado otros públicos, incluso han sido seleccionados y proyectados en pequeños festivales de cortos en España.

¿Qué llevó a la selección de “El fusilado”, “Un suicida risueño” y “Las cosas que no hacemos” para llevarlos al mundo del cine?

Lucía: Como he comentado antes, Andrés eligió una serie de cuentos del libro y después entre los dos elegimos lo que podían funcionar mejor en pantalla. La editorial nos dio bastante libertad en ese sentido.

Entrando ya en tu trayectoria y desempeño como directora y fotógrafa. ¿Qué criterios seguís a la hora de hacer cine? ¿Tenés una estética propia?

Lucía: No creo que haya llegado a desarrollar una estética propia, aunque sí que es verdad que tengo una preferencia por las imágenes sencillas y limpias.

¿Cómo llegaste al mundo de las artes visuales?

Lucía: Mi relación con las artes visuales empieza desde que tengo uso de razón. Mi padre es fotógrafo y siempre nos ha llevado a exposiciones, nos ha animado a ver fotografías y nos ha explicado el proceso técnico que había detrás de una imagen, de modo que mi primer contacto con este mundo podríamos decir que fue emocional. Después me licencié en Comunicación Audiovisual y empecé a desarrollar una relación más profesional con el mundo de la imagen.

¿Cómo fusionás el mundo fotográfico y el audiovisual en tus producciones?

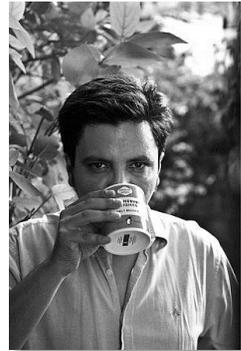
Lucía: Tanto en fotografía como en vídeo la base del trabajo es la luz y en ese sentido mis planteamientos son parecidos en ambos campos. En el vídeo además se añaden el audio y el movimiento, por lo que los recursos estéticos de los que se disponen aumentan. Como medio de expresión, el cine siempre me ha parecido tremendamente rico, aunque también es mucho más complejo y obtener buenos resultados es más difícil. No creo que me identifique más con un medio que con otro, ya que para mí ambos están muy unidos, pero sí es verdad que últimamente desarrollo la mayor parte de mi trabajo como fotógrafa.

ENTREVISTA A ALEJANDRO ZAMBRA
“CUANDO ESCRIBO QUIERO PERDER EL CONTROL”

Por: Natalia Belenguer

21.08.2015

Fotografía: <http://revistacantera.com>



Un libro de poesía, una poeta del sur, una charla sobre literatura chilena, una serie de casualidades fueron las que me llevaron a contactar a Alejandro Zambra y a poder realizar esta breve entrevista. Vía mail, gentilmente contestó a algunas de las preguntas que surgieron de la lectura de su obra y en relación con el proyecto de autores migrantes.

¿Cómo y cuál es tu relación con Chile hoy?

Alejandro: Muy cercana. A veces me muevo, como ahora, que estaré lejos de Chile por un tiempo.

¿Te imaginas escribiendo ficción en inglés? ¿Lo hiciste ya? ¿Lo harás? ¿Puede tener algún significado especial o es algo irrelevante?

Alejandro: No me imagino, no tendría sentido. Escribo en chileno, ni siquiera en español.

¿Por qué tus ficciones sobre la educación son tan duras? ¿Es una preocupación, la educación para vos como escritor?

Alejandro: Sí, sobre todo porque soy profesor. Es una reflexión constante, que se alimenta continuamente de la experiencia.

¿Tus viajes entre Europa y Chile tienen que ver con tu literatura?

¿Los relacionás de algún modo?

Alejandro: Claro, empecé a viajar por los libros, antes de publicar me había subido a un avión sólo una vez, cuando viajé a Buenos Aires. Y me gusta el viaje como dispositivo, como forma de extrañamiento.

¿Cómo es la recepción de tus obras en Chile y en Europa?

Alejandro: ¿Quieres decir si hay diferencias? Muchas, yo pienso. Siempre se me escapa un poco este tema, porque cuando escribo no pienso en la recepción, y luego, en una segunda etapa, cuando ya voy a publicar, pienso fundamentalmente en la recepción de unos cuantos amigos chilenos. Que me lean más allá y en otras lenguas, es hermoso, pero no pienso mucho en eso. Es como ese poema de Emily Dickinson, “esta es mi carta al mundo/ que nunca me escribió”. Publicar es como mandar muchas cartas a destinatarios desconocidos.

¿La modulación o la transformación permanente de tus voces narrativas podrían tener que ver con tu condición de escritor viajero/migrante?

Alejandro: Nunca me había pensado como escritor viajero/migrante. Me gusta como suena. Y quizás sí está relacionado con mi escritura, pero no lo había pensado de esa manera.

Por lo que ví en entrevistas realizadas en televisión chilena, les cuesta aceptar que *Facsimil* es una crítica a la educación. ¿En qué lugar te ubica como escritor, la publicación de una novela tan irreverente? ¿Te incomoda? ¿Te divierte? ¿No te preocupa?

Alejandro: Me alegra mucho la recepción de este libro, en varios niveles. En especial porque ha provocado discusiones que van mucho más allá de si el libro es bueno o malo. Me encanta haberlo hecho, saber que este libro existe.

¿Con qué parte de tu producción te identificas más con la poesía o la narrativa?

Alejandro: Yo no las separo mucho. Siempre me identifico más con lo más reciente, con lo que siento más próximo. Con *Facsimil*, ahora, pero más aún con lo que estoy escribiendo ahora.

¿Alguna vez sentiste como autor que tu escritura te domina y no al revés que vos domines a tu escritura?

Alejandro: Sí, todo el rato. Pero no es una sensación desagradable, al contrario. Cuando el texto te lleva para otro lado: ahí es cuando empieza a existir, más allá de ti, de tu repertorio de intenciones. Cuando escribo quiero perder el control. Y si sucede es señal de que hay algo.

ENTREVISTA A PATRICIO PRON CONVERSACIONES LITERARIAS EN MADRID

Por: Lorena Pacheco

06.04.2017

Fotografía: <http://patriciopron.com>



Tengo cita con él en la librería Tipos Infames del barrio de Malasaña. Voy por la calle tan llena de vida que es la Fuencarral, hasta ubicar la calle San Joaquín. Unos metros más allá, al doblar por esta calle, perdida entre unos bares, está la librería que recuerda a Pron y a su libro *Hombres Infames*. Esto lo sabré después, cuando entre en confianza con Patricio y me cuente que ellos, los librereros, hacen crítica literaria, que “tipos infames” es su seudónimo, que decidieron crear un espacio de divulgación de la literatura sin fronteras, que incluya la de hispanoamericanos que publican en España y que sea además una librería, que el propio Patricio presenta sus libros allí, y que es admirado por ellos porque la infamia es recíproca. En fin, allí me espera. Y allí volveré días más tarde a visitar a mis amigos infames y a conversar nuevamente con él, ya de otro modo, sin protocolos ni etiquetas de pseudoperiodista, sin preguntas anotadas, porque ya autor y crítica se conocían. Lo que sigue a continuación es un intento de transcripción de esas conversaciones que sucedieron en Madrid, en Malasaña, un 6 de abril de 2017. Lo que se cuenta después de ella son impresiones subjetivas de ambos encuentros.

¿Te considerarás un escritor migrante? ¿Estás de acuerdo con la posibilidad de existencia de una categoría como la de “Literatura migrante”?

Patricio: No realmente. A pesar de lo cual, es evidente que no vivo en mi país de origen desde hace muchos años y que mis libros son leídos tanto en el sitio del que provengo como en otros lugares, también en el que vivo actualmente. A la espera de que la crítica articule el concepto de “literatura migrante” y surja un consenso en relación a su uso, pienso en mí, sí, como el tipo de escritor (cada vez más habitual en nuestros tiempos) cuya obra invita a una revisión al concepto de “literatura nacional”, cuyas implicaciones políticas siempre me han producido rechazo.

Haciendo un rastreo en tu obra veo que abunda el pronombre “nosotros”. Mi pregunta es, si bien es una categoría flexible... “nosotros” es ¿los de mi generación? ¿Existe una generación literaria en que te incluyas?

Patricio: No suelo prestar mucha atención a las etiquetas generacionales y, en general, me siento bastante incómodo con la que se me impone. (Aunque admito la prerrogativa de otros para atribuir a mi trabajo ésa y otras etiquetas similares.) Y el “nosotros” al que te refieres no se refiere a mi “generación” literaria, sino a mis padres y a mis hermanos, ambos términos empleados en un sentido amplio que trasciende el vínculo familiar.

Teniendo en cuenta esta última pregunta... ¿quiénes serían tus escritores más próximos?

Patricio: ¿En Argentina? Muchos, realmente: Pablo Katchadjian, Juan Terranova, Mariana Enríquez, Félix Bruzzone, Raquel Robles, Mariana Eva Perez, Mauro Libertella y muchos otros que no suelen ser considerados parte de la generación a la que supuestamente pertenezco: Daniel Guebel, Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Marcelo

Cohen, Elvio E. Gandolfo, Graciela Speranza, Alicia Kozameh, Juan José Becerra, Martín Caparrós, Sergio Bizzio, Reinaldo Laddaga, Sergio Chejfec, Gustavo Nielsen...

Si es verdad que el Autor está desapareciendo o por lo menos en tanto categoría segura, suprema, como lo planteás en El libro tachado y lo mostrás desde la ficción, ¿dónde es posible encontrarlo? ¿Dónde y cómo se nos presenta Patricio Pron en sus textos y fuera de ellos?

Patricio: Una vez más, es algo sobre lo que prefiero no expresarme, de manera que sea el o la lector/a el/la que lo determine. Aquí y ahora propongo una solución, sin embargo: que se busque al autor en el espacio que éste ha dejado tras de sí, en los textos, las imágenes y los objetos de los que se ha rodeado y que, ante su ausencia, dibujan su contorno.

Creo que no hay oposición entre realidad y ficción sino más bien un avance de ésta última sobre la primera. Es decir, todo aquello que pueda parecer extra literario como la vida de los escritores es absorbido por lo ficcional como la vida de los escritores, en lo íntimo y en lo público, ¿compartís esta idea?

Patricio: Me parece posible verlo así, claro. Sin embargo, no puedo dejar de pensar en los condicionantes socioculturales (y económicos) que determinan la preferencia por una literatura cada vez más alejada de la ficción, que el proverbial “lector común” cree algo poco relevante o fácil. (“Se lo inventa todo, son mentiras tuyas” son las formas más habituales de rechazar la literatura de ficción en una época como la nuestra en la que las personas parecen desear que sólo haya realidad, o que las cosas sean, y permanezcan, como son.)

¿Cómo se juega la relación literatura/política tanto en la ficción como en la no ficción?

Patricio: Me excuso de responder la pregunta, cuya respuesta nos tomaría páginas (y horas) de las que ninguno de nosotros dispone. Al mismo tiempo, sin embargo, no puedo dejar de apuntar que a explorar esa relación, y a contribuir a ella, va destinado todo lo que escribo, desde las novelas hasta las intervenciones públicas y las respuestas a diálogos como éste.

¿Qué rasgos te definen en la escritura de columnas?

Patricio: Diría (de forma apresurada y simplificando mucho) que lo que caracteriza mi trabajo en la prensa es el esfuerzo por (dicho algo pomposamente) vehicular contenidos contrahegemónicos en ámbitos hegemónicos por excelencia; es decir, producir un discurso que anude las puntas diversas de un lazo hipotético en el que están la literatura, la política, los hábitos de consumo, las tecnologías, la conformación de comunidades, el recurso al pasado para la comprensión del presente, etcétera, y vaya en contra de la lógica dominante en la prensa, que consiste en la aceptación más o menos tácita del supuesto vínculo entre prensa y “realidad”, del carácter subordinado del lector en relación al productor del periódico y/o la omisión de los vínculos económicos y políticos de la prensa con aquello de lo que supuestamente “sólo” informa.

¿Qué Argentina aparece en tus relatos?

Patricio: La literatura constituye un reservorio de posibilidades, que se expresan en las formas en que sus personajes viven y lo que sus prácticas tienen para enseñarnos no sólo acerca de lo que somos, sino también de lo que podríamos ser si lo deseamos. Y en ese sentido, quizás la Argentina que aparece en mis relatos sea una posibilidad, sujeta, como todas ellas, a la pregunta de si consideramos que nuestras

prácticas son “naturales” o si pensamos en el presente como algo más que el sitio donde se acaba nuestro futuro.

Que los libros nos permiten conocer es un hecho indiscutible. Que uno reconoce en la realidad lo que leyó también. Conversar con un escritor que leemos en cada obra que se publica es, sin duda, un reencuentro. Reencuentro y sorpresa. Conversar con Patricio Pron fue no sólo reconocer su obra, también fue inmiscuirme en su biblioteca y descubrir una voz que suena algo parecida a la de sus libros: un poco madrileña, algo alemana, un tanto argentina. Aprendí esas tardes que la extranjería y la infamia son sus mejores modos de vivir y, sobre todo, sus mejores laberintos.

ENTREVISTA A FLORENCIA DEL CAMPO
“ESCRIBO DESDE UN FUERA DE LUGAR CON LA
INCOMODIDAD QUE ESO PRODUCE”



Por: Verónica Chertcoff
12.2016

¿La *Huésped* sería tu tercera novela?

Florencia: Sí, si contamos las que he publicado en Argentina, esta es mi tercera novela. En España, es la primera. Las otras dos fueron publicadas hace algunos años en editoriales independientes en Argentina, con poca circulación. También son ediciones un poco amateur en cierto sentido. *Rupturas y riñas*, mi segunda novela, en realidad es un libro que contiene dos relatos largos o *nouvelles*. Sinceramente yo hoy en día no elegiría que me publicaran así, porque las dos *nouvelles* que recopila el libro no tienen nada que ver entre sí. Pero, bueno, esa era la propuesta editorial que me hizo en ese momento Malas palabras buks: “o publicamos las dos o ninguna... porque una sola son pocas páginas”. Era una cuestión simplemente editorial. Lo curioso es que la primera, “Soy linda”, yo la concebí como novela juvenil. Es más, la envié al Premio SM de Literatura Infantil y Juvenil y resultó ser finalista... no recuerdo en qué año, pero por las vueltas de la vida y las vueltas de las editoriales acabó siendo publicada por Malas palabras buks junto con otra *nouvelle* que se

llama “El alambre” que definitivamente es para un público más adulto. Entonces, es un libro desparejo.

¿Hace cuánto vivís en España? ¿Terminaste la carrera de Edición y te fuiste?

Florencia: Desde el año 2013. No, no terminé y me fui. Yo estaba trabajando en la editorial Sigmar, que como sabés, es una editorial de literatura infantil y juvenil. Así que incluso concluida la carrera, me quedé un año más en Sigmar. Después sí, me fui. Viajé un poquito por el mundo y más tarde me instalé en Madrid.

Estuve investigando y veo que te dedicaste a la edición editorial, a la literatura infantil, al cine... ¿cómo se conjugan todas estas facetas? ¿Te tira una cosa un día más para un lado, otro día para el otro? ¿Vas atravesando etapas?

Florencia: Yo creo que en cuanto a la literatura infantil y la literatura para adultos, sí, lo vivo con una cierta tensión... pero conviven, han convivido en mí siempre. Y, claro, las circunstancias son varias, pero sobretodo las laborales son las que hacen que me termine inclinando más a una o a la otra. Cuando todavía vivía en Buenos Aires y trabajaba en Sigmar, trabajaba con textos infantojuveniles y este tipo de literatura me tenía bastante absorbida. Son etapas. Antes tuve un trabajo de librera y me ocupaba del sector de libros infantiles, así que estaba muy vinculada a eso. Tengo otros momentos en los que me vuelco más hacia la literatura para adultos por determinadas circunstancias... y casualidad o no: ha coincidido esto de que en Buenos Aires estuve más dedicada a la literatura infantil y desde que me he mudado me dediqué a la de adultos, pero tampoco es una división tan clara, porque ahora estoy en Madrid y acabo de volver, hace un par de horas, de un taller intensivo de cuentacuentos para niños. Siempre se entrecruzan las dos. Además, también se dio la

paradoja de que a pesar de lo que digo, en el único país que me publicaron libros para niños fue en España.

Bueno, pensando en *La huésped*, hay presencia de juegos infantiles, prendas, recuerdos de la infancia.

Florencia: Ahora que lo dices, nunca había pensado lo que había de “infantil” en “La huésped”. Pienso ahora en esto que hace la novela de comparar tanto con animales a los seres humanos; se puede conectar, hasta cierto punto, con la literatura infantil, en donde todo esto es muy evidente. Es común que se esté humanizando a los animales. En este caso sería al revés: se animaliza a los humanos, ¿no?

¿Y al guión te dedicaste? Sabés que también veo algo de cinematográfico en la nouvelle: “Cae la nieve en Picardie...”

Florencia: Sí, tiene algo muy visual. Profesionalmente, no, no me dediqué al guion. Estudié guion tanto allí en Buenos Aires como aquí en Madrid. Me gustaba tener conocimientos sobre el lenguaje del guion cinematográfico en general y desde un punto de vista técnico. También es cierto que veo mucho cine, he visto mucho cine toda mi vida y a la hora de escribir me siento tan influenciada por una película como por un libro, o sea, no creo que tenga más influencias literarias que cinematográficas. Vivimos en una cultura muy visual y yo, personalmente, me he criado y formado con el cine y me influye tanto o más de lo que me puede influir la literatura u otros autores. Y particularmente en *La huésped*, cuando la empecé a escribir, hubo una película en concreto que tuve en la cabeza todos los primeros meses del proceso de escritura que fue *Repulsión* de Roman Polanski. Cuando empecé a escribir, no pensé en la película, pero ya avanzada, vi que mi personaje femenino se parecía mucho al de Catherine Deneuve de la película. Identifiqué varias cosas: el tema de la comida, el tema del asco, el tema de la repulsión precisamente, el tema del deseo, del cuerpo. Y muchas escenas o muchas páginas las escribí

teniendo esta película presente. De hecho, la novela se llamó *Repulsión* también en un principio. Y tengo una anécdota que viene al caso: cuando le pasé la novela a una amiga editora de mucha confianza, que sabía que me iba a hacer una devolución valiosa en este proceso de escritura, me dijo que le recordó mucho a *El inquilino* de Polanski. Yo por supuesto no le había dicho nada de *Repulsión*. Me llamó muchísimo la atención que mencionara a este autor cinematográfico pero con otra película. Evidentemente hay algo del universo polanskiano en la novela.

¿Cómo fue el proceso de escritura de *La huésped*? ¿Cuánto tiempo te tomó?

Florencia: Me cuesta bastante recordarlo, pero creo que la empecé a escribir en el 2013, que fue el primer año que estuve fuera del país. La empecé a escribir en Francia, aunque no es una *nouvelle* autobiográfica. Sí, es cierto que una visita que hice a Normandía me inspiró muchísimo porque era un horror el frío que hacía, la nieve que había... Creo que estuve un año escribiéndola y al cabo de un año tuve una primera versión. Una primera versión que pasó por el nombre de *Repulsión* al principio y luego ya le cambié el nombre y se empezó a llamar *Bertangles*, un pueblo de Francia, del norte, que yo nunca conocí... pero que encajaba. Luego vino un año de correcciones y luego un año más haciendo tutorías con Marcelo Luján, que es un escritor argentino que vive en España y que te recomiendo, y le di un cierre a la novela. Justo tuve la oportunidad de conocer a David Aliaga, que es el editor de Base, y en seguida me pidió material. Se lo envié, le encantó y todo fluyó de maravilla.

No es común que te pidan material, les encante, ¡y lo publiquen!

Entonces, estuviste un año escribiendo y después corrigiendo, incluso el título, que fue evolucionando. ¿Dirías que seguís el consejo de Ana María Matute, de “escribe rápido, corrige lento”?

Florencia: Sí, comparto. Soy muy de eso. Escribo bastante rápido pero corrijo muchísimo después. Para mí es fundamental tener una primera versión, aunque luego la modifique muchísimo. Escribir del tirón a mí me queda cómodo... es el ritmo emocional que me pide lo que estoy escribiendo.

La huésped se muda al búnker del marido, en la casa de la suegra, en un pueblito remoto en el norte de Francia. Lo primero que pensé fue en una alienación exponencial. También pensé en tu traslado a España, ¿cómo fue? ¿Dirías que tu experiencia migrante se refleja en este libro?

Florencia: Desde luego sí que lo está. Confieso que no fui tan consciente al escribir la novela que ése era uno de los temas centrales. Yo más bien identificaba un tema muy central que era el del extrañamiento. Ahora, con perspectiva, veo que no hay tanta distancia entre el extrañamiento y la extranjería, el extrañamiento y el desarraigo. Durante el proceso de escritura, yo lo visualizaba más como un extrañamiento respecto a lo cotidiano, que podría pasar en el propio hogar, en el entorno de siempre. Pero es cierto, tiene el agravante de que hay un desplazamiento y hay una cuestión migrante, como decís. Y, sin duda, en lo personal, no fue fácil... Uno piensa: “te mudás de país y no cambia nada... y en realidad cambia todo”. Es un poco empezar todo de cero, aunque estés en un país en el que hablan tu mismo idioma, aunque creamos que estas tierras de España son muy hermanas, y que la comida... y todo es fácil. Bueno no; es un desplazamiento que te está recordando todo el tiempo que estás fuera de lugar. Creo que lo tengo bastante asumido y desde ese lugar me gusta escribir. No podría escribir desde ningún otro. Escribo desde un “fuera de lugar”, con la incomodidad que eso produce y no quiero escapar de eso.

Bueno, esta forma de posicionarte frente a la escritura que describís coincide con lo que expresan otros escritores migrantes. Tiene que ver con la literatura transnacional, con condición internacional, con la identidad... Los escritores que estamos estudiando emigraron por distintos motivos. Por ejemplo, entiendo que Clara Obligado se exilió de la dictadura. En otros casos, no hay necesariamente un exilio: Andrés Neuman se va por la crisis de los años noventa. ¿Te puedo preguntar qué te llevó a irte a España?

Florencia: En mi caso no fue político ni económico siquiera el motivo, fue una cuestión de inquietud personal y de voluntad de movimiento. Para bien o para mal, a mí me incomodaba muchísimo la idea de vivir siempre en un mismo sitio. Yo quería hacer la experiencia del desplazamiento y de vivir afuera... sin pensar mucho en las consecuencias. El motor ha sido completamente personal y hasta en cierto sentido “caprichoso”. Fue simplemente experimentar, vivir de otra manera.

Habías mencionado el tema de la lengua, de que “el idioma es el mismo”. Clara Obligado tiene un cuento en el que la protagonista concluye: “Todo nos une, menos la lengua”. ¿Qué te parece? ¿Es así?

Florencia: Ese cuento lo conozco, es graciosísimo. Ella también compara mucho el léxico en relación a lo sexual, muy gracioso. Esto es un punto bastante complicado a la hora de escribir. Por ejemplo, yo no tenía ningún interés en que el personaje de *La huésped* fuera una mujer argentina. Y aquí mi posición es distinta que la de Clara, distinta que la de Neuman, yo estoy hace poco tiempo aquí en España, tres años y pico. No estoy absolutamente impregnada de la variable del español peninsular. Se me pegan muchísimas expresiones, a veces conjugo en “tú” en lugar de “vos”. Mezclo muchísimo, pero hablo “en argentino”. Es decir, aunque ahora te esté pareciendo que hablo muy

en español, yo te puedo asegurar que para un español yo hablo en argentino porque todo el tiempo se me escapan expresiones o palabras que aquí no se utilizan en absoluto. Entonces a la hora de construir un personaje en primera persona, que es el caso de *La huésped*, es complejo. A mí me hubiera gustado que la huésped fuera española, por evitarme tanto movimiento geográfico, porque a la historia no le aportaba nada que fuera argentina. Era una española que se mudaba de Madrid a Francia con el marido. Bueno, eso fue imposible. Yo no podía, y no puedo al día de hoy, construir una primera persona española, soy incapaz. Hubiera sido muy forzado, me cargaba el verosímil... ¿Ves? ¡Qué expresión tan española! ¿Me entiendes lo que quiero decir?

Necesitamos un traductor.

Florencia: Arruinaba el verosímil.

Me resulta muy interesante esto que me contás. Yo leí la novela con mucha atención a la lengua, buscando si “pisa el palito” y me parecía un texto con un español muy peninsular, o por lo menos no marcado.

Florencia: Bueno, habrás encontrado de todo. Ni muy argentino, ni muy español.

La encontré muy española. Me puse a pensar si, al usar tanto el español de España, y ante los silencios (desconocemos su nombre, profesión, origen, familia), si la protagonista podía ser de otro lado. Concluí que no. Además, porque las referencias al lugar de partida siempre eran a Madrid. Pensé que no.

Florencia: No. Lo ves así porque lo lees desde el lugar de una argentina, pero si un español lee esa novela no se lo cree. Te lo digo porque me lo han dicho por lo menos cinco personas de nacionalidad española.

Muy interesante. ¿Tuviste que editar, pulir el tipo de lengua?

Florencia: Sí. Esto es lo que a mí más me desvelaba. Lo trabajé mucho con Marcelo Luján, que vive en España hace quince o dieciocho años, no recuerdo. Era lo que más nos inquietaba. Al final lo resolvimos de la siguiente manera: la protagonista no es española, es hispanohablante, que es lo que se dice en la novela. Punto. No se va a decir de dónde, eso que lo complete el lector.

¿Tenés razón! En una parte de la novela dice que “se casó con una hispanohablante”. Me remonta a la *nouvelle* de Rodrigo Hasbún, *El lugar del cuerpo*, en la que también hay una gran elipsis en cuanto al origen de la protagonista. También ella es hispanohablante, sabemos que es de América Latina y sospechamos que de Bolivia (por el origen de Hasbún), pero es una incógnita. Sabés, finalmente, me parece más interesante que la huésped sea hispanohablante.

Florencia: ¡Sí! A mí también.

¿En tus otras novelas también optaste por la primera protagonista? ¿En *Novela roja* hay más diálogo?

Florencia: En *Novela roja* hay diálogo, pero a partir también de una primera protagonista. Yo me siento más cómoda en la primera que en la tercera.

Sobre eso te quería preguntar: ¿primero pensaste en el argumento y luego la forma? ¿O te llegó la idea toda junta?

Florencia: En el caso de *La huésped*, lo primero que me vino fue la voz del personaje: una primera, absolutamente incómoda, reflexionando todo el tiempo sobre este extrañamiento y la dificultad de habitar un nuevo lugar. Soy partidaria de que en la forma recae una importancia muy grande, a veces más que en el contenido. Creo que si

se construye una buena voz, la novela ya está (bueno, en sentido figurado, evidentemente).

Ahora, ¿en qué estás trabajando? ¿Qué “se viene”?

Florencia: Además de estar trabajando en la escritura de un libro de poesía, que convive con otros proyectos, lo que “se viene” es mi próxima novela, *Madre mía*, que va a salir aquí en noviembre por Caballo de Troya (el sello independiente de Random House Mondadori).

Madre mía. Pensando en *La huésped* veo que el tema de la maternidad es central en el universo Florencia del Campo.

Florencia: (Risas) El tema de la maternidad, de la madre y de la familia, sobre todo de la familia. Me parece que todo el tratamiento literario que se le puede dar al tema de la familia puede ser muy rico. *Madre mía* es una novela sí, autobiográfica, que se puede considerar del género de autoficción, en la que yo cuento la enfermedad de mi madre, cáncer del pulmón, en simultáneo con mi partida de la Argentina, que no fue directo a España, viajé por EE.UU., Francia, la India, antes de instalarme aquí. Ha sido una cuestión muy compleja, perturbadora y una pregunta que surgió fue una pregunta ética: ¿es posible elegir qué hacer en una situación así?, ¿nos convertimos en monstruos si elegimos cosas mal vistas, políticamente incorrectas? En ese sentido, la novela *Madre mía* es muy políticamente incorrecta.

Lo que mencionás también me parece relevante en *La huésped*: la pareja y la familia. ¿Puede ser un espacio bélico (la familia)?

Florencia: Yo creo que sí. Creo que la familia es como una pequeña organización que luego puede reflejar o proyectar organizaciones más grandes en las que se ponen en juego todas las cosas. Incluso en *La huésped*, ella está hablando sobre la familia y lo que es la familia, y dice algo como: “seremos una organización democrática”. Lo que

pasa es que, bueno, siempre es un foco de conflicto muy fuerte porque la familia tiene la complejidad de tener que conjugar lo individual con lo colectivo. Me parece que esa articulación es siempre algo complejo. En la familia es en donde primero se ve, pero esta contradicción se refleja en ámbitos más amplios de las sociedades y se ve luego en la política, por ejemplo.

Sí, hay intereses individuales y también hay un colectivo para el que se asignan papeles a cumplir. El papel que tiene la mujer en la familia, el papel que tiene la mujer que no es madre en la familia, son otros temas del libro.

Florencia: Ese ya es el tema cumbre de *La huésped*. En el monólogo final ella reflexiona sobre eso. “¿Qué papel juega en la familia la mujer si no es madre?”. Es una pregunta que no voy a responder, pero que me parece muy muy interesante. Puede dejar a la mujer en un lugar incómodo que es desde donde habla la huésped. Ella tiene la certeza de que si no hubiera tenido un aborto, no tendría tantos problemas para encontrar ahora su lugar en esa organización “democrática” que es la familia. Y esa certeza o reflexión la hace no con pena o nostalgia sino con bronca de que así sea.

Estuve tratando de analizar la dinámica familiar en la nouvelle. Es una familia ensamblada compuesta por la pareja, la suegra que hace de madre, los amigos íntimos, como la famosa Manon, que hace de tía/madrina. Para mí hay una gran violencia contra la huésped. Hay abandono, indiferencia. De todos modos, a veces no termino de definir si esto es verdaderamente así o si no es ella que no expresa sus necesidades y es demasiado pasiva. Me hizo enojar bastante su inacción (risas).

Florencia: No sos la primera que me dice que no empatiza mucho con el personaje porque le desespera que no reaccione. Bueno, yo creo que está repleto de gente que “no reacciona” en la vida. Además,

reaccionar no siempre es tomar el toro por las astas. La novela hace un recorte en un tiempo particular, no sabemos si no va a reaccionar más adelante. En cualquier caso, sí creo que en la última reflexión que ella hace, ya está reaccionando, al menos, intelectualmente. Cuando dice “estoy perdida pero sin embargo, pienso” y lo repite, “pienso”, está reaccionando, tiene la capacidad de hacerse muchas preguntas. Quizás “reaccionar” ya sea aceptar que estamos en esa búsqueda y quedarse con esa búsqueda. Además, no sabemos si escapar de Francia, dejar al marido, es lo mejor para ella. En realidad, no sabemos si la suegra es tan mala, ni si el marido es tan malo. No sabemos nunca quién es el otro y cómo es el otro. El otro es lo que vos puedas ver en determinado momento de la otra persona. ¡Ella lo que puede ver en ese momento son animales! A Benoit lo ve como un cerdo, al marido como un guepardo, a Manon con un culo en lugar de una boca, a la suegra como un cangrejo... Los demás no lo ven así. ¡Y quizás se va de Francia y vuelve a encontrarse con un guepardo, un cangrejo, etc.! Es decir, la patología se va con ella. Lo importante es pensar, reflexionar, poder decir “yo pienso”.

¡Florencia, hasta acá me resultó muy valiosa la entrevista! No pensé que conversar con el autor pudiera ser tan esclarecedor respecto a su obra. Te soy sincera, yo creo que me quedé en el tiempo, porque siempre tuve la idea de que las preguntas se le hacían al texto. No sé, me quedé atrás, seré de la vieja escuela del formalismo ruso, con el texto siempre en el centro. Sin embargo, en el seminario trabajamos mucho el tema de la figuración de autor, la imagen que crea el autor de sí mismo. ¿Cuál es para vos la figura de autor? ¿Qué papel cumple en relación a sus obras y a los lectores?

Florencia: Yo también estoy abriendo mi mente, entiendo que la figura del autor puede ayudar a completar la obra, pero sobre todo en relación a este tipo de cosas: dar la posibilidad de insertar la obra en

un contexto (político, cultural, etc). También ver si pertenece a un grupo, canon, generación y cuáles son sus intenciones artísticas. Me molesta un poco cuando se toman posiciones tontas que se quieren meter con la vida privada del autor. Me ha pasado que me pregunten en una presentación de *La huésped* en Barcelona si la *nouvelle* era autobiográfica.

Es una pregunta que nunca falta.

Florencia: Siento que no aporta nada. Qué importa si tuve un marido o viví en Francia. Importa más qué pienso, qué creo, cuál es mi compromiso con la cultura, con el país en el que vivo, con la Argentina, con el lenguaje, etc.

