

Nuevas totalidades: la armonización de lo heterogéneo

María A. Semilla Durán

Université Lumière Lyon 2

En los años 60-70 la crítica había creído posible – a menudo al precio de una lectura selectiva - señalar una serie de características comunes a la mayoría de las grandes obras de ficción que se producían en Latinoamérica: exploración de las construcciones identitarias, vocación de la novela total, ampliación del concepto de realidad a las dimensiones imaginarias y míticas, búsqueda de nuevos lenguajes en todos los sentidos del término, cuestionamiento de la función de la literatura y reelaboración de sus instrumentos, etc. Hoy es evidentemente mucho más difícil intentar definir líneas directrices comunes y homogéneas.

Mucho se ha hablado ya de la postmodernidad, del post-colonialismo, de las políticas de género, de la emergencia de las minorías en los discursos y en las prácticas, de la fragmentación, la intertextualidad o la transtextualidad, la poética del caos o de las ruinas, la reivindicación ética de la figura del derrotado. La metaliteratura, la alianza de la ficción y la crítica, la estrategia de la digresión, las relecturas de la Historia inmediata o más lejana, fueron todas tentativas de restitución de sentidos inexpresados o inexpresables, de puesta en discurso de cuestionamientos radicalmente diferentes de los que se habían expresado en épocas anteriores. Como bien dice Fernando Moreno, "cualquier intento de sistematización no sólo es arriesgado, sino también parcial y deformador dada la compleja heterogeneidad y la enorme y creciente diversificación de la escritura

hispanoamericana de las últimas décadas.” (*La novela hispanoamericana actual: un discurso de constantes, variantes y rupturas*). El mismo Fernando Moreno parece constatar, en las literaturas de los años 80 y 90, una evolución hacia lo que podríamos llamar formas menos “monumentales” de la ficción: después de la reinterpretación de la historia nacional y continental de los años precedentes, se comenzaría a instrumentar el concepto de ficción como metaforización de una historia local y psicosocial, relativa a un grupo reducido de personajes a menudo marginales; en las que el ethos histórico colectivo se vuelve “pathos” intrahistórico, individual, urbano e incluso doméstico. En lugar del relato transcendental, épico y grandioso, hallaríamos el relato “intrascendente, dialógico, cotidiano, personal y lúdico; las estructuras simplificadas, los espacios reducidos y las multiplicidad de direcciones semánticas”. La complejización creciente de las formas, por otra parte, volvería casi imposible la caracterización homogénea de tal corpus.

En las modalidades dominantes desde los años 90 podemos constatar la recurrencia de formas críticas, como la parodia, la ironía, el humor, lo grotesco, la relativización carnavalesca. Y sobre todo una enorme capacidad para ficcionalizarlo todo, para apropiarse de la Historia y fagocitarla, convirtiéndola en una matriz narrativa que no encaja necesariamente en ninguna forma de “verdad”.

Y sin embargo, una vez más, la heterogeneidad permite recuperar ciertas formas y ciertos textos que pueden incluirse en la más pura tradición de lo novelesco, aunque las resoluciones concretas sean innovadoras. Ante la dimensión del problema y consciente de la utilidad relativa de las visiones panorámicas y los riesgos del inventario, he tratado de identificar algunas obras que podrían demostrar esta tendencia y que posiblemente mantengan un vínculo con la herencia de Bolaño, a quien se debería situar en un espacio central de la configuración naciente, casi como si, con un solo gesto bio-poético, inscribiera en ella su iniciación y su culminación. Queda por supuesto pendiente la tarea de establecer un corpus exhaustivo de los textos que pudiesen entrar en esta categoría que intentamos definir, y que son evidentemente mucho más numerosos.

Si Roberto González Echeverría había dicho (*Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*), que *Los Pasos perdidos* de Alejo Carpentier era un archivo de relatos maestros producidos para narrar América Latina, y *Cien años de*

soledad un mapa de las potencialidades narrativas de la ficción latinoamericana, en un momento en que la antropología parecía infiltrarse en el horizonte de la literatura, quizás podríamos pensar *Los detectives salvajes* o *2666* como el repertorio de las matrices narrativas que van a responder a las necesidades de un subcontinente postmoderno, en el que parecería perfilarse una vez más una tendencia hacia la novela total, pero cuyas estrategias y problemáticas difieren considerablemente de las que pudimos leer en los años 60.

Es imposible aquí hacer una reseña detallada de esas emergencias; o sea que he decidido centrarme en tres o cuatro novelas recientes que, sin imitar las de Bolaño, parecen recoger algunas de sus orientaciones y superar las articulaciones de lo fragmentario visible, sin renunciar a ello. Nos referimos a la novela de un joven escritor colombiano, Juan Gabriel Vásquez, *Historia secreta de Costaguana*, a la del argentino-español Andrés Neuman *El viajero del siglo*, y a las del argentino Leopoldo Brizuela *Inglaterra. Una fábula* y *Lisboa. Un melodrama*¹. En los tres casos asistimos a un resurgir potente de la máquina narrativa, a una suerte de proliferación de historias que parecen autoengendrarse a medida que la novela se desarrolla, y que alguna vez he definido, hablando de Vásquez, como el *relato caníbal*. En todos los casos se trata de novelas ambiciosas y, valga la falsa redundancia, *novelescas*. Profusión de personajes, de viajes, de travesías, de lenguajes, de referentes culturales, de intertextos... Pero con una característica que puede diferenciarlas de las sutiles tramas simbólicas subterráneas con las que nos atrapa Bolaño, ese texto oculto, latente o diferido que sostiene con su profunda coherencia la heterogeneidad de sus relatos visibles: en los tres casos la construcción se consolida en torno a un núcleo unitario, que articula y acota la totalidad de los elementos, en una suerte de nudo estrecho y riguroso. Una figura

¹ Parte de lo que leeremos a continuación ha sido ya publicado en diversos artículos que se enfocaban en cada uno de sus textos, con el fin de comenzar a identificar los rasgos en cuestión y avanzar en la constitución de un corpus comprensivo. Referimos entonces a: Le récit cannibale : “*Historia secreta de Costaguana*, de Juan Gabriel Vásquez” (*Hommage à Milagros Ezquerro. Théorie et Fiction*, RILMA 2/ADHL, Paris, 2009) ; “Le miroir inversé : relecture et déplacement de la barbarie dans *Angleterre. Une fable*, de Leopoldo Brizuela. » Ponencia leída en el marco del Seminario organizado por la Universidad de Lille III, « Migrations, frontières et inter-culturalités : Passage(s) et métamorphose(s) », abril 2005)

está muy presente: la del lector, y sirve para volver a indagar sobre los mecanismos de la lectura como ingestión y digestión de la cultura, y de la relectura como recreación de la Historia.

Un aire de novela del XIX parece soplar sobre estos textos, no sólo porque el tiempo de la historia se sitúa parcial o totalmente en ese siglo, sino también por la ambición de su empresa narrativa. Como si, después de haber dado la vuelta a la puesta en escena de la fragmentación y de haber cuestionado la pretensión de crear mundos en los que todos los planos de lo humano estuvieran representados, comenzara a emerger una nueva concepción del narrar y lo narrado, que sin renunciar a los aportes críticos de la posmodernidad, ni a sus procedimientos de distanciamiento – parodia, carnavalización, grotesco, hipérbole – restaurase el diseño integrador de la totalidad, pero por otras vías. Como si ya no se tratase de representar un mundo organizado por un principio inmanente o trascendente, según los casos, sino de reunir todos los fragmentos, todos. Novela total sin razón narrativa *a priori*, novela total como resultado de la tensión y de la negociación de las heterogeneidades, novela que anuda todos los restos y retiene todas las huellas, que ya no hurga en los orígenes del mundo sino que es testigo lúcido de su fin. Novela que devora cuerpos, lenguajes y discursos para reactivar la narración, y cuyo horizonte no es el mito, sino la reescritura de una Historia atravesada por las mediaciones literarias y los enigmas de la escritura. De García Márquez y Vargas Llosa a Bolaño, la novela se deshace y se rehace sin renunciar al horizonte de una totalidad resignificada.

Dos líneas en principio separadas se han unido para sostener nuestra reflexión: por una parte, nuestros recientes trabajos sobre el melodrama; por otra, algunos trabajos publicados en los últimos años por Jean Marie Schaeffer y otros investigadores franceses, con respecto a la eventual resurgencia en la novela actual de lo novelesco. A medida que hemos profundizado en ambos espacios, las similitudes se hicieron cada vez más patentes, hasta el punto que casi podríamos decir que entre lo melodramático, tan aborrecido por la cultura francesa, y lo novelesco, apenas habría alguna diferencia de grado. No olvidemos por otra parte que lo novelesco ha sido durante mucho tiempo denostado por el canon francés, así

como el melodrama lo ha sido en la cultura letrada de nuestra América, aunque con algunas felices excepciones.

Se trata de ver, entonces, si en las novelas mencionadas se verifican o no esos rasgos que definen lo novelesco, con qué intensidad y con qué particularidades. Y todo ello centrándonos en los procedimientos de la narración y de la lectura, en las maneras en las que la proliferación de historias se despliega, y en los innumerables juegos de puesta en abismo que en ellas se organizan. Lo novelesco está directamente vinculado al placer de leer, pero también – o quizás, justamente por ello a la “trampa” de la ilusión, a su desprenderse del realismo y a la peligrosa vecindad con la utopía. Según Jean-Marie Schaeffer, se ha observado a menudo una retracción de lo novelesco en la ficción verbal “moderna” o “modernista”, lo que ha concluido generalmente en un debilitamiento de sus rasgos.

Esta lectura histórica concuerda con las tesis que conciben la modernidad como “desencanto” o como prosaísmo, y que en consecuencia identifican la novela moderna sea con el realismo (Lukacs), sea con la anti-novela. Para Schaeffer, este retorno “postmoderno” a la ficción corresponde más bien a una reactivación de la vena novelesca, que en nuestra opinión y en el caso preciso de Latinoamérica, se hace posible a partir de la reconsideración de las matrices narrativas de la Historia. Releer la Historia contando historias, rehacer la Historia construyendo ficciones: el ejercicio, recurrente, no cesa sin embargo de renovarse y de seducir. Juan Gabriel Vásquez no se priva de practicarlo, ya sea como escritor o como crítico.

Después de una relectura de *Cien años de soledad*, Vásquez declara:

En el episodio de la masacre de las bananeras, *Cien años de soledad* da cuerpo, tal vez involuntariamente, a uno de los debates más recurrentes de las últimas décadas: la imposibilidad de conocer la historia, o más bien, la idea de que toda historia, puesto que nos es contada, es apenas una versión. La historia como ficción: esta propuesta, que a finales de los años sesenta sumió a los historiadores en una crisis de la cual no han salido, ha tenido el efecto curioso de liberar las posibilidades de la novela. Pues, como dice Byatt, « la idea de que toda historia es ficción condujo a un nuevo interés en la ficción como historia ». Yo voy incluso más allá: la idea de que toda historia

es ficción ha permitido a la ficción ganar una libertad inédita : la libertad de distorsionar la historia. »²

Historia secreta de Costaguana es sin duda, la mejor ilustración posible de esta *libertad de distorsionar la historia*, al tiempo que le devuelve las verdades de las que otros discursos, igualmente infieles pero más parciales, la han desposeído. A primera vista, la novela se construye en torno al encuentro aparentemente fortuito de un colombiano exilado en Londres con el escritor Joseph Conrad., a quien el primero le cuenta la historia de su vida y de su familia, historia que es a la vez la historia de su país. Según Walter Benjamin,

L'historien matérialiste [...] saisit cette chance pour arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire; il arrache de même à une époque telle vie particulière, à l'œuvre d'une vie tel ouvrage particulier. Il réussit ainsi à recueillir et à conserver *dans* l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, *dans* l'œuvre d'une vie l'époque et *dans* l'époque le cours entier de l'histoire. »³

Ése es el tipo de imbricación entre las historias personales y la Historia colectiva que se practica en la novela. Joseph Conrad se apodera de la historia que le ha sido contada para la escritura de una novela que quedará inconclusa: *Nostromo*. Al hacerlo, borra al primer narrador del relato y, en consecuencia, de la Historia. El texto explora igualmente lo no dicho, o más bien las construcciones mentirosas erigidas por los discursos periodísticos o políticos para legitimar, en nombre del Progreso, la secesión de Panamá y el desmembramiento del territorio colombiano a causa de los trabajos de construcción del Canal por parte de los Estados Unidos. Esa tarea es en sí gigantesca, y la novela se consagra a ella con maestría. Pero no es la única. Porque al operar esos cruces a la vez previsibles e

² Juan Gabriel Vásquez, « *Cien años de soledad*. El arte de la distorsión », in *Letras libres*, publication en ligne, <http://www.letraslibres.com/index.php?art=11789>.

³ Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », in *Œuvres III*, Gallimard, Paris, 2000, p 441-42.

inéditos entre ficción e Historia, Historia colectiva e historia individual, relato escrito y relato oral, literatura y testimonio, tradición y ruptura, J.G.Vásquez escribe varias obras al mismo tiempo: un repertorio completo de los géneros literarios ilustrados en el texto por secuencias a menudo arquetípicas, un tratado sobre la lectura y una teoría de la narración, una reflexión transcultural sobre los modelos y las transferencias, una parodia esclarecedora de los estereotipos vinculados con las escrituras consagradas del continente en general y de Colombia en particular, una lectura política del poder imperialista, una tragedia paradigmática en la que se reflejan otras, reales o literarias, y que, aunque la derrota y la pérdida estén inscritas en ella desde el principio, no se encierra en sí misma.

Hemos hablado antes de entrecruzamientos y de diálogo, de desplazamientos o deslizamientos. Son palabras clave que definen una buena parte de las operaciones escriturales practicadas por Juan Gabriel Vásquez para construir su texto. Desde los epígrafes, comprendemos que uno de los procedimientos esenciales consistirá en hacer “dialogar” un personaje ficticio, el de José Altamirano, con un escritor bien real, Joseph Conrad. Pero también el lector y el leído. Dos citas de éste último, una extraída de *Nostromo*, la otra de una carta dirigida a Robert Cunninghame-Graham, inscriben ya la alternancia discurso público/discurso privado, que será desplegada en sus infinitas variaciones todo a lo largo del relato.

Doble epígrafe, dualidad de espacios geográficos (América/Europa) y discursivos, dos novelas que se reflejan y se completan la una a la otra y que, por lo tanto, no pueden leerse la una sin la otra: las dos historias que el título sugiere: la secreta que no lo será más, la explícita que será releída a la luz de las revelaciones prometidas. Así los dos textos, *Nostromo* e *Historia secreta de Costaguana*, aparecen de entrada instalados en una relación de gemelidad en la medida en que cada uno narra una parte diferente de la misma historia, historia que es a su vez doble, porque juega con la antinomia supuesta verdad/ficción, cuestionándola y recusándola hasta deponer la realidad histórica en beneficio de la ficción.

Historia secreta de Costaguana es así una construcción piramidal hecha de estratos sucesivos, cuya posición en el interior de la estructura varía según las prioridades impuestas por la composición. La intención del autor es complejizar toda representación a fin de dejar entrever una *realidad sin fondo*, que acaba por

obedecer a las mismas leyes que la ficción; pero también reflexionar ciertos problemas teóricos y metodológicos que la práctica de la escritura le plantea. Entre ellos: la concepción de la Historia, el tratamiento del tiempo y las estrategias discursivas mejor adaptadas para rendir cuentas de ambos; la puesta en escena de una tradición literaria, los modelos y las influencias; la extensión y la profundidad de las relaciones intertextuales, la cuestión del autor, la impregnación de una escritura por otra, la viabilidad o no de las lecturas nacionales de la literatura, las relaciones entre imaginario, literatura e identidad; las derivaciones y las consecuencias de la impostura, el plagio y la instrumentalización del plagio a fines diversos.

El narrador opta por exponer el funcionamiento de la máquina de contar: se interpela al lector, se le informa de las vacilaciones y las estrategias, se le incita a juzgarlas y a jugar el juego. El texto construye poco a poco, no sólo un retrato del narrador (o, mejor, del Narrador) en acción, sino también el de lector cuyo concurso solicita. Se trata de un lector cómplice, al acecho de signos y de huecos, que tiene vocación para descifrar los enigmas e interpretar los silencios, consciente de su propia importancia en la construcción de la representación, y capaz de identificar las alusiones, los reenvíos hacia otras textualidades, las analogías culturales excéntricas y las desviaciones de las tradiciones y los estereotipos. Un lector co-autor, pues, o, como dice Alain Schaffner hablando del lector al que se dirige prioritariamente el texto novelesco: “*un lecteur qui compare son expérience de lecture avec son expérience de la vie*”⁴. Frente a él se yergue, desde la primera página, un Autor hipostasiado, el Novelista con mayúscula, que designa a Joseph Conrad, el escritor canónico. Sin embargo, si el lector es aquél que Vásquez reclama, comprenderá que esa figura mítica introducida en el relato con gran refuerzo de fórmulas ampulosas y mayúsculas paródicas es inmediatamente confrontada con sus propios límites, ya que el Autor del que se habla acaba de morir y el discurso que lo nombra es un discurso necrológico. No queda entonces sino dar un paso para evocar el conjunto del debate alrededor de la noción de autor que ha ocupado tanto a la crítica hasta hace algunos años. La hipótesis según la cual la novela cuestionaba esta figura consagrada será aun más plausible cuando, avanzando en la lectura, comprendamos que una de las novelas del “Gran novelista

⁴ Alain Schaffner: « Le romanesque: idéal du roman? », in *Le Romanesque*, sous la direction de Gilles Declercq et Michel Murat, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 267-283.

en lengua inglesa”, *Nostromo*, es en realidad una especie de plagio, ya que para escribirla él se ha apropiado de la historia que José Altamirano, protagonista y narrador de *Historia secreta de Costaguana*, le ha contado. Conrad ha hecho desaparecer de su obra toda huella de su interlocutor, ha *vampirizado* el relato de Altamirano, injertando en una trama imaginaria que no llegaba a tomar cuerpo toda la substancia de la experiencia vivida por otro. La novela sería entonces la obra de dos autores, uno conocido: Conrad, el otro *secreto*: Altamirano. La escritura –el oficio – del uno da a la historia – la vida- del otro la transcendencia y el prestigio de la literatura, pero al mismo tiempo lo desposee y, simbólicamente, lo mata. La muerte de Conrad, anunciada desde el principio, es la causa del nacimiento de un nuevo autor: José Altamirano. A fin de devolverle a su personaje lo que le pertenece, éste endosa también el hábito del autor que escribe en la ficción concebida por Vásquez un libro en el que cuenta una historia que se reivindica como verdadera y que sería la que estamos leyendo.

La Historia secreta de Costaguana es así una escritura presente nacida de una lectura del pasado, que lleva en germen la reescritura correctora que va de la historia publicada – la de Conrad – a la historia secreta – la que sólo Altamirano conoce. Estamos en presencia de una especie de secuencia circular de relatos que se engendran los unos a los otros sin interrupción, como si ese flujo de discurso perteneciera a una lógica inminente que privilegia la representación por encima de la enunciación. El procedimiento se serializa en el sentido más literal del término, sin embargo la circunstancia de decir parte de una transgresión o intrusión: la de un cuerpo textual ajeno – la novela de Conrad en inglés – que quiebra la serie canónica nacional y continental – Gabriel García Márquez, entre otros escritores latinoamericanos convocados –, la cuestiona y produce a su respecto bastardías escriturales ya explicitadas en la genealogía del personaje colombiano. En realidad, *Historia secreta de Costaguana* es un hijo bastardo de *Nostromo*, y el Altamirano escritor un descendiente degradado de Conrad. La filiación se ha vuelto confusa: por una parte, Conrad aparece como el emblema de una filiación interferida, un padre que, al apropiarse ilegítimamente del relato de otro, engendra un hijo de papel legitimado y ejemplar; por el otro, la paternidad desposeída de Altamirano engendra un reflejo, un doble degradado, un secreto de familia. La muerte del Autor parece desde entonces ligada, no a su desaparición, sino a su proliferación. Tanto más que

ese texto, hasta ahora oculto, ese texto derivado que es *Historia secreta de Costaguana*, no se nutre solamente de los silencios de *Nostramo* y va a su vez a buscar sus materiales en otras múltiples fuentes: la literatura del propio repertorio cultural, los artículos de prensa, las citas, las cartas, los relatos orales...

Cada una de las voces que aporta su historia es a la vez una voz de autor: cada una construye su trama, planea sus efectos, modula su representación, inventa un mundo. Polifonía incesante que hace de la novela un encadenamiento implacable en el que *cada uno cuenta al otro*: la madre de José le cuenta las cartas que su padre le escribía para contarse, y José nos cuenta los relatos de su madre: o *se cuenta a sí mismo*: el padre de José le cuenta su vida, que no es la misma que ha contado la madre: « Entiéndanme, por favor : mi padre era el relato de mi madre. Un personaje, una versión, y poco más ». ⁵

José cuenta su vida a Conrad durante una larga conversación, vida que Conrad contará a su vez por escrito, pero haciéndola otra, una versión en la que el sujeto mismo ha sido destituido. Habrá una continuación: Altamirano contará a su vez la historia de Conrad a partir de sus cartas y diarios íntimos, lo que confirma la estructura gemelar: cada uno cuenta y es contado, cada uno desvía y es desviado.

El mismo mecanismo se pone en marcha en relación con la lectura: José Altamirano lee *Nostramo* para leerse, y no se encuentra; escribe entonces la versión que considera más próxima de la verdad y que ha sido ocultada, y al ofrecernos ese segundo relato nos remite, a nosotros los narratarios, a una nueva lectura de *Nostramo*, que ya no será similar a la primera. La interacción es una dinámica que no conoce pausa alguna: la máquina de la narración y la máquina de la lectura se nutren la una a la otra, se perpetúan en una suerte de engranaje sin fin, de diferencia en la repetición que recuerda sin duda la reflexión deleuziana.

Del Autor a la polifonía de voces que crean el mundo, de la Historia en tanto que eje indeclinable a la multiplicidad de pequeñas historias que la sostienen, de los testimonios orales al vértigo de la letra escrita, presente en todas sus formas genéricas y en todas sus opciones retóricas, el relato parece desarrollarse por autoengendramiento perpetuo. Recordamos la definición que da Jacques Derrida

⁵ Juan Gabriel Vásquez, *Historia secreta de Costaguana*, Alfaguara Editores, Bogotá, 2007, p. 103.

del proceso que llama *diseminación*, y que nos parece particularmente útil para nuestro enfoque: es la “producción de un número no finito de efectos semánticos”, y en este caso agregaríamos también estructurales y retóricos – que “marca una multiplicidad irreductible y generativa”⁶. Este autoengendramiento del relato procede como una máquina de zurcir, que colma los agujeros dejados en ese tejido de historias por sus narradores discontinuos, pero también como una máquina inclusiva y correctora, que recupera todas las verdades olvidadas, denegadas o desdeñadas, sin elegir nunca una, haciéndolas dialogar en un *poemos* explícito que, para ser alimentado, necesita sin cesar nuevas versiones y nuevas contradicciones. Finalmente, en lo que se refiere a la Historia de Colombia, la facultad generativa del relato se comporta más bien como un dispositivo a la vez revelador y denunciador, que ilumina las manipulaciones, las falsas versiones, las imposturas diseminadas e inseminadas en el imaginario colectivo por la “Gorgona de la política” y sus poderosos aliados los Estados Unidos.

La superposición de registros, de versiones, de voces, de escenas de escritura, de lectura y de oralidad multiplica el espacio de la polémica, polémica que es por otra parte explícitamente convocada por la metáfora del proceso utilizada por el narrador: hace de su texto una Confesión y de su lector un Juez. En ese marco, los alegatos contradictorios se imponen naturalmente, cada testigo es portador de una verdad que hay que tener en cuenta, las interpretaciones plantean hipótesis que los hechos desmienten o no, y toda instancia de representación da lugar a un encadenamiento que se extiende al infinito, en una lógica de autoengendramiento textual que no halla su equivalente dialéctico sino en el canibalismo al que su propio apetito lo conduce.

Si nos referimos ahora a *El viajero del siglo*, de Andrés Neuman, nos hallaremos también frente a una monumental máquina de narrar que, aunque no funcione de la misma manera que la novela de Vásquez, guarda con ella ciertas similitudes sugestivas. Si en *Cien años de soledad*, modelo paradigmático de novela total de los años 60, uno de los personajes de la saga familiar trata de descifrar, *leyéndolo*, no un manuscrito perdido sino un manuscrito codificado en el que estaba inscrita desde el pasado la misma vida que él vivía y la misma novela que leemos,

⁶ Jacques Derrida, « La dissémination », in *Critique* n° 261-262, Paris, Minuit, 1969, p. 13.

en *Los detectives salvajes* Bolaño pone en escena a un grupo de poetas investigadores que parten a la búsqueda, no sólo de un texto sino de un Autor, para extraer de la oscuridad la parte de la literatura que el canon ha condenado y ofrecer así una alternativa – otra filiación – a la escritura de su tiempo. Y el mismo Bolaño construye la compleja y subterránea unidad de 2666 en torno a la figura misteriosa de un escritor, Archiboldi, al que se busca sin encontrarlo, aunque en realidad esté mucho más cerca de lo que se supone. Juan Gabriel Vásquez complica el procedimiento, al operar una especie de combinación de ambas matrices: hay un libro *conocido, visible*, que cuenta las vidas de los personajes, y otro que es *invisible*; hay un autor canónico y otro que sólo emerge de las sombras para buscar una forma de *reconocimiento* que le ha sido negada, porque se lo ha hecho desaparecer del archivo. Andrés Neuman toma también como punto de referencia un texto que es leído y parodiado en el interior de su novela, que es en parte *puesto en escena*, reverenciado y explícitamente considerado como un modelo: *Lucinda*, de Schegel. En los dos últimos casos se pasa de un autor simbólico y ficcional – Melquíades – a autores históricos reales : Conrad, Schegel, que pertenecen a campos literarios y tradiciones lingüísticas ajenas a las de la lengua materna, pero que se convierten en dispositivos cruciales para la construcción de cada una de las novelas, ya sea por la ficcionalización de su vida y la deslegitimación de su obra – Vásquez – o por una suerte de advocación que pone el texto contemporáneo bajo la tutela del texto clásico y lo hace discurrir en una suerte de terreno analógico, a la vez reproduciéndolo y distanciándose de él, *digiriéndolo*. Algo similar ocurrirá, como ya veremos, con Brizuela: la omnipresencia de Shakespeare y de *La Tempestad* en *Inglaterra, una fábula*, o de Discépolo y *Confesión* en *Lisboa. Un melodrama*, funcionan como criterios de composición de los textos actuales.

Por otra parte José Altamirano, que *fabrica* a cada paso de su relato coincidencias abusivas y de paralelismos imaginarios a fin de persuadir al lector – y a sí mismo – que el reencuentro con el polaco forma parte de un plan transcendente, ha estado a punto de cruzarlo y, sobre todo, ha estado a punto de *verlo*. Al parecer, han estado en el mismo sitio al mismo tiempo, pero no han visto lo mismo, no se han visto. Como Archiboldi y sus críticos.

El viajero del siglo, de Andrés Neuman, cuenta la historia de Hans, quien a comienzos del siglo XIX viaja por el mundo hasta llegar a Wanderburgo, una “ciudad móvil o errante en el exterior (fluctúa en las fronteras entre Sajonia y Prusia) y mutante en el interior ya que calles, edificios y establecimientos cambian cada día de sitio.

En ella conviven la tensión entre lo imaginario y lo novelesco documental, lo que abre las posibilidades de despliegue de la novela hacia ámbitos insospechados. Hans, el personaje central, es a su manera, un nómada, que no sólo se desplaza en el espacio, sino también en las lenguas – es traductor de poesía- y las culturas. Aunque su intención inicial era sólo hacer noche, Hans no puede irse. Conoce a Sophie, una mujer culta y vanguardista, que reúne a un círculo selecto de sus conciudadanos semanalmente en una tertulia literaria, En ese salón se discuten las teorías de los últimos filósofos alemanes, se lee poesía, se habla de traducción y de literatura, pero también de sociedad y de política. Retomando una tradición de la época pero modificando en su interior ciertas relaciones de fuerzas; reconociendo los avances vanguardistas en el siglo en cuestión, aludiendo sin aludir al Salón de las *précieuses ridicules* de Molière – pero extrayéndole la carga misógina y transformando el preciosismo amanerado en rigor intelectual y crítico -, se concentran en el personaje y en la escena varios estratos: la ruptura con respecto a la tradición precedente, la anticipación de las transformaciones que vendrán mucho más tarde, y una transposición de posibilidades que hoy son realidad hacia lo que podían ser virtualidades en la época, cuando no astucias que permitían a las mujeres una libertad disimulada bajo la obediencia a ciertos rituales sociales inamovibles.

La temporalidad referida no es entonces una temporalidad histórica, sino una temporalidad sintética, nodal, en la que todo lo que fue y lo que vendrá está de alguna manera presente, una especie de Aleph que reposa sobre el saber de un lector que, como el Ménard de Borges, lee en lo que está escrito otra cosa que lo que se escribió.

Según sus propias declaraciones, Neuman ha pretendido y logrado interrogar al pasado desde la perspectiva del presente: sus personajes leen una época, el texto de las estructuras intelectuales y afectivas de una época. Uno de ellos dice, al

hablar de la traducción: «ningún libro es exactamente el mismo a lo largo del tiempo, los lectores de cada época van transformándolo». Nosotros, en tanto que lectores de ese compendio de lecturas que es *El viajero del tiempo*, leemos en aquella historia no sólo los orígenes de la nuestra, sino también sus desvíos. Y lo que Neuman pone en escena son justamente las analogías entre los tiempos, los espejos del Tiempo.

Si en Vásquez había también un manuscrito que se leía por efracción, con una lectura *robada*, que muestra las entrañas del texto, la matriz; en Neuman hay una multitud de otros textos que están literalmente encerrados en el propio, puesto que reposan en un baúl misterioso que parece contenerlos todos, y que funciona a la manera de un buscador de Internet, una especie de Google *avant la lettre*, que sólo Hans puede abrir, como si poseyera la contraseña que le da acceso al archivo, y que lo acompaña como una biblioteca portátil, en la que hay “muchos muertos”. Cuando se los convoca, muchas veces es para que se incorporen, por la vía de la citación o de la traducción, al propio discurso, que acaba así no sólo por apropiárselos sino por comentarlos e integrarlos en redes de referencias que van construyendo una lectura transversal. En cuanto a la manera de generar los relatos, que van abriéndose paso a través de las conversaciones entre los protagonistas, sus pensamientos o sus recuerdos, o bien son habilitados por una instancia narrativa de una omnisciencia panóptica, capaz de leer los informes confidenciales del sacerdote, de penetrar en la conciencia de los personajes, de detectar la sincronización de actos distantes o de dominar con una sola mirada las contigüidades espaciales que propiciarán los crímenes, hay en ella algo de una modernidad tecnológica que “conecta” sucesivamente con los unos y los otros, que “comanda” primeros planos encadenados, que modula los discursos sin pausa ni discontinuidad, pasando de un registro al otro, encuadrándolos y, a veces, espectacularizándolos. La movilidad de ese “ojo” infidente es extrema, su capacidad de permear los espejismos de lo real, penetrante.

En cuanto a la lectura, son múltiples los momentos en los que es literalmente puesta en escena, pero la estrategia no se limita a la representación del lector propiamente dicho. Toda la vida es leída, calibrada en su decurso, interpretada, traducida en palabra, tal y como Hans y Sophie lo hacen al traducir los libros que

leen juntos, develando su sentido; o como los cuerpos de ambos, en el diálogo sexual, dicen lo que se calla. Los sentimientos son escrutados, así como los gestos y los movimientos del cuerpo, el ritmo de las respiraciones o el ruido de los pasos; todo consiste, una vez más, en *ver para leer y escribir*.

En cuanto a *Inglaterra, esa fábula*(1999), de Leopoldo Brizuela, relata el doble viaje - a través del tiempo, a través del espacio – del *The Great Will*, la compañía teatral depositaria y mediadora de la obra de William Shakespeare, que debía difundir en el mundo entero. La novela, que recorre cuatro siglos de Historia, pone en relación la lengua de Shakespeare y la de una cultura indígena americana, Inglaterra y la isla de Waichai, en el Archipiélago de Tierra del Fuego. Las relaciones entre las dos civilizaciones no corresponden a las delimitadas por la empresa colonial. El escritor parece establecer una circulación profunda y necesaria entre las dos culturas, circulación en la cual una –la que siempre ha sido considerada inferior, destruida y despreciada – se convierte en la fuente de una sabiduría esencial que el poeta inglés ha captado, gracias a una intuición genial, y que de cierta manera ha nutrido su inspiración y producido una de sus obras maestras: *La Tempestad*. La voz de Shakespeare deviene así en un doble desviado de la lengua de los indios: ambas son portadoras de los secretos más profundos de la condición humana y ninguna de ellas puede ser completamente descifrada sin el concurso de la otra. Todo el texto reconstruye así el itinerario de una búsqueda y el develamiento de un enigma, que sólo podrá resolverse cuando los unos se habrán encontrado con los otros y las parcelas de saber de las que cada uno dispone puedan ensamblarse y completarse para hallar la forma de la Verdad, o, como lo anuncia el poeta desde el principio, *la forma de su destino*.

Varias etapas pueden distinguirse en ese viaje iniciático que lleva, por caminos inesperados, a los portavoces de la poesía de Shakespeare – poesía sacralizada en su alcance universal – hacia las comarcas glaciales del Sur de América, donde descubren *una lengua desconocida que les habla*, pero también los cuerpos reales de aquellos – Calibán – que los actores representan en escena sin conocerlos. Los dos mundos confluirán al final, allí donde el arte occidental se alía con los sueños de los indios, en el momento mismo en que comienza el último acto de la eliminación de un pueblo. Cita frustrada de lo humano con lo humano, desencuentro a la vez trágico e irónico, la figura de la actriz inglesa que representa

a Calibán ante aquellos que han inspirado el personaje, en una playa inhóspita de Tierra del Fuego, es tanto un acto de fe como un rito de duelo. Pero el vínculo entre ambos no es un sueño. El reconocimiento mutuo se produce allí donde no se lo espera: en el plano existencial del dolor y de la pérdida, tal como el epígrafe elegido por Brizuela lo indica: « Oh he sufrido con aquellos a los que vi sufrir! » (*O, I have suffer'd/with those that I saw suffer...* », Shakespeare, *The Tempest* I, 2, 5-6).

En este caso, las relaciones entre los textos y las lenguas alcanzan un grado de intrincación difícil de desenredar. Si la trama y los versos de *La Tempestad* constituyen un subtexto constante al cual el texto de Brizuela vuelve una y otra vez –una obra perfecta de otra lengua y de otro tiempo, un modelo paradigmático - , se produce una inversión calibánica de sus jerarquías: es el silencio de una lengua que no se puede expresar – la del indio mudo del primer encuentro – el que devuelve la voz a Shakespeare y lo inspira para la escritura. A su vez, el texto de *La Tempestad* devuelve al indio la lengua que él mismo se corta para no obedecer al corsario que lo ha capturado, y lo hace para permitirle rebelarse contra el amo. La cultura del colonizador y la lengua del colonizado están enlazadas sin remedio, y la misma situación se reitera cuando el pastor evangélico inglés desembarca en la isla casi tres siglos más tarde y descubre en la de los indios “la lengua más rica del universo”. El no escribirá una obra de teatro en la que el “salvaje” insulte al colonizador, sino un diccionario que la preserve y en el cual quepa toda la poesía. Si en García Márquez, Vásquez, Neuman había manuscritos que leer, corregir o traducir, aquí es la lengua oral del indio la que deviene en escritura, traducida por un Otro tan profético como el poeta.

El desafío se plantea pues en planos diversos que tienden a cuestionar la asignación unívoca del término “Otro”, revelando los otros múltiples que actúan en el seno de la sociedad, de la tradición y de la lengua a la que pertenecen. Pero lo que está en el centro de la búsqueda es una lengua primera, una lengua en peligro, la de la Verdad, como ya lo había presentido Shakespeare cuando su propia lengua parecía haberse callado para siempre, porque “un nudo de silencio” le impedía aprehender el mundo.

El encuentro narrado entre el Poeta y el indio es a la vez una revelación y un renacimiento: el poeta lee en el rostro del indio on a el texto que él escribirá luego y

que será... el último. La lengua del otro, ausente, inoperante, porque incomprendible, pero igualmente enmudecida por la opresión colonial, está inscrita en el cuerpo presente del indio, y es ella la que dicta al poeta el texto inmortal que los dirá a los dos.

Cuando la Condesa, directora de la compañía teatral, se apropia del personaje de Calibán, no lo lee para representarlo, sino que se convierte en él, entra en su cuerpo. El poeta había visto el cuerpo mudo del Otro y había recuperado su voz; la Condesa se deslizará en el cuerpo de Calibán, el personaje, para liberar la suya: esta vez la rebelión del indio salvaje es duplicada por el salvajismo de una mujer humillada. Las esclavitudes étnicas se suman así a las esclavitudes de género. El invadido invade, el poseído posee, la lengua cortada del monstruo retorna gracias a la lengua sagrada del poeta, la tragedia y la comedia se encastran y se completan, los condenados al silencio recobran sus propias voces

Conclusión

Como anticipábamos en nuestra introducción, hemos podido demostrar la presencia, en estas tres novelas, de ciertos rasgos comunes que nos parecen justificar la hipótesis de la emergencia de un nuevo tipo de novela total latinoamericana, cuyos métodos y objetivos no son los mismos que las de aquellas que habían dado origen a las primeras teorizaciones al respecto, pero que son sin la menor duda sus herederas. Los universos míticos y sus modulaciones fantásticas, maravillosas u oníricas han cedido su lugar a una constelación de lecturas y de relecturas, que no sólo reelaboran los materiales de la Historia resignificándola y completando los inevitables agujeros de toda trama de causalidades, sino que también indagan las relaciones entre los textos, sus lecturas deconstructoras, sus traducciones y sus reescrituras. Lo que antes abarcaba, literal o alegóricamente, las dimensiones identitarias de lo americano, se ha sin duda *globalizado*: los universos culturales que se entrecruzan, alían o colisionan, cada uno en el marco de su propia lógica, pertenecen a continentes, épocas, lenguas y culturas diferentes, los que permite además replantear las cuestiones relacionadas con el centro y la periferia, la dominación y lo dominado, lo falsamente dominante y los germinalmente subalterno. Son los orígenes de la cultura los que finalmente se desplazan, cambian de lugar e

invierten, a menudo travestidos, los cánones de la tradición discursiva. Polifonía, perspectivismo, simulacros, espejismos: en esos mundos redescubiertos gracias a un nuevo impulso novelesco - en el sentido más clásico del término- que hace de la máquina de narrar un implacable, proliferante dispositivo de revelación de verdades ocultas, los residuos de las coherencias pulverizadas del pasado se reorganizan para crear otras nuevas en las que la vocación de totalidad no sólo perdura sino que se recrea. Como el Ave Fénix resucitando de las cenizas del desencanto, despojados de la proyección utópica pero no de la utopía retrospectiva, la novela latinoamericana redescubre el placer de contar, detrás de todas las derrotas, las historias de la Historia.

A.S. Byatt, *On histories and stories: Selected Essays*. Richard Ellmann
Lectures In Modern Litetature