



# Venimos de la noche y

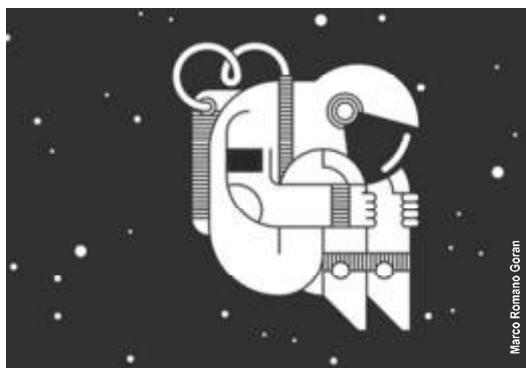


a cura di  
Rosa Maria Grillo  
Carlo Ferraguti  
Romolo Tortorella

# hacia la noche vamos

36° Convegno Internazionale di Americanistica  
Salerno / 14 -16 maggio '14

# Venimos de la noche y hacia la noche vamos



Salerno (Italia), 14-16 de mayo de 2014

Giornate di chiusura del  
XXXVI Convegno Internazionale di Americanistica  
XXXVI Congreso Internacional de Americanística  
XXXVI Congresso Internacional de Americanística  
XXXVI International Congress of Americanists  
XXXVI Congrès International des Américanistes

Organizzate dal Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano"  
Università degli Studi di Salerno, Dipartimento di Studi Umanistici

a cura di Rosa Maria Grillo

**Centro Studi Americanistici  
"Circolo Amerindiano"**

Via Guardabassi, 10 – C.P. 249  
06123 Perugia (Italia)  
Tel. e fax +39 075 57 20 716  
e-mail: [info@amerindiano.org](mailto:info@amerindiano.org)  
<http://www.amerindiano.org>

**Sede di Salerno**

Via Francesco la Francesca, 31  
84124 Salerno (Italia)  
Tel. e fax +39 089 23 47 14

**Comitato Scientifico / Comité Científico /  
Comité Científico / Scientific Committee /  
Comité Scientifique**

Rosa Maria Grillo, Sebastiano Martelli,  
Carla Perugini

**Presidenza / Presidencia / Presidência /  
Chairman / Présidence**

Romolo Santoni ([romolomeca@hotmail.com](mailto:romolomeca@hotmail.com)),  
Rosa Maria Grillo ([grillovov@tiscali.it](mailto:grillovov@tiscali.it))

**Segreteria Organizzativa / Secretaría de  
Organización / Organização / Organizational  
Staff / Secrétariat d'Organisation:**

Centro Studi Americanistici "Circolo  
Amerindiano"

**In collaborazione con / en colaboración con /  
em colaboração com / in cooperation with /  
en collaboration avec:**

Università degli Studi di Salerno  
Dipartimento di Studi Umanistici

Prima edizione *maggio 2015*

~~ISBN 978-88-7341-xxx-x~~

© Oèdipus edizioni, Salerno/Milano  
[www.oedipus.it](http://www.oedipus.it) / [info@oedipus.it](mailto:info@oedipus.it)

Impaginazione

*AD Studio Salerno +39 089 234714*  
*[info.adservizi@gmail.com](mailto:info.adservizi@gmail.com)*

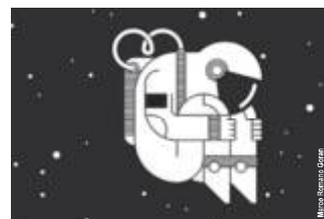
Copertina e cover cd  
*Domenico Notari*

ISBN 978-88-7341-206-9

# Venimos de la noche y hacia la noche vamos

---

## Indice



7. Rosa Maria Grillo. *Per illuminare la notte.*  
9. Domenico Notari. *Notte in camera oscura. Cinque frammenti.*

### ***La notte della democrazia***

19. Edda Fabbri. *Un necesario agradecimiento.*  
21. *El testimonio: la escritura y la noche que fue.*  
27. Emanuela Jossa. *La persistencia del mal: la larga noche de la dictadura chilena en Nocturno de Chile de R. Bolaño.*  
45. Ilaria Magnani. *La notte: metafora della repressione da Cortázar a Betibú.*  
55. Elvira Falivene. *“Più buia è la notte, più vicina è l'alba”.*  
65. Valentina Ripa. *Esperando el amanecer con los personajes de Jorgelina Cerritos.*

### ***Vicente Gerbasi e la poesia della notte***

89. Jacinto Fombona Iribarren. *Gerbasi y el país que nos tocó.*  
99. Aurora Martínez Ezquerro. *Estudio semántico de la luz como símbolo en la poesía de Vicente Gerbasi.*  
131. Fernanda Elisa Bravo Herrera. *Memoria y paisaje en la poesía de Vicente Gerbasi y Jorge Isaías.*

### ***Altre notti, altre scritture***

151. Manuel Fuentes Vázquez. *Al borde de la noche se levantan: Glosas de aproximación a Salvo el crepúsculo, de Julio Cortázar.*

165. Mara Donat. *De la noche a la palabra en la poesía de Alejandra Pizarnik.*
185. Antonella Russo, Mercedes Pinto. *Fiat Lux.*
- 197 Mara Imbrogno. *Il viaggio intertestuale di Elsa Drucaroff nella notte della trata de blancas.*
209. Ángel Repáraz. *Un oscuro alemán como etnólogo de un México oculto: sobre la obra de B. Traven (1882-1969).*
217. Paco Tovar. *Augusto Roa Bastos, amigo íntimo de la letra nocturna.*
223. Irina Bajini. *"Estamos chegando do ventre da noite..." La metáfora de las tinieblas en la literatura afroiberoamericana contemporánea.*
233. Irene Theiner. *De la noche al "Día Nacional de los/las afroargentinos/as y de la cultura afro".*
267. Carlo Mearilli. *Haiti Cherie di Claudio Del Punta.*
277. Luigi Vallebona. *Narrare il contatto col mondo. Cicli di stagioni in Juan José Saer.*
289. María Amalia Barchiesi. *La literatura en claroscuro de Eduardo Lalo.*

## *Per illuminare la notte*

Rosa Maria Grillo

Università degli Studi di Salerno

Intrigante e accattivante è il verso di Vicente Gerbasi scelto come tema delle Giornate Salernitane del XXXVI Congresso Internazionale di Americanistica, e lo dimostra pienamente la varietà degli approcci presenti in questi Atti, tutti fortemente motivati e come emergenti da un infratesto da decifrare e ricomporre in un macrotesto fantasmagorico. **Macrotesto introdotto da un racconto inedito, ispirato a una notte ‘artificiale’ – la camera oscura – e a una notte ‘sentimentale’ – l’assenza (Domenico Notari).**

Senza dubbio, in questo terzo millennio così carico di tragedie e di minacce da indurci a riscoprire lemmi e concetti che speravamo sepolti nei secoli bui del passato – guerre di religione, civiltà e barbarie, soluzione finale – la prima indiscussa associazione che nasce dal verso gerbasiano si riferisce al campo semantico della notte della ragione e dell’oscurantismo più nero. La testimonianza diretta, ma sublimata nel ricordo, di Edda Fabbri sull’esperienza carceraria durante le dittature del Cono Sur e le rivisitazioni narrative e drammatizzate analizzate da Elvira Falivene, Emanuela Jossa, Ilaria Magnani e Valentina Ripa, non lasciano spazio a dubbi sulle atrocità del ‘secolo breve’ poi esplose nel mondo globale e pervasivo dei nostri giorni: sicuramente non ‘errori della storia’ o deviazioni incontrollate da un retto cammino di progresso e civilizzazione, ma un percorso in cui si intrecciano e sovrappongono immense scommesse proiettate verso un futuro radioso e inabissamenti animaleschi verso il più nero e violento dei mondi.

**Inevitabilmente il verso di Gerbasi rinvia anche alla sua biografia e al testo da cui è tratto, *Mi padre el inmigrante: l’ambiente venezuelano di poeti e intellettuali creatosi intorno a Gerbasi (Jacinto Fombona)*, la «Poética del Imaginario» che si può ricostruire partendo dal poema (*Aurora Martínez Ezquerro*), luci ed ombre dell’emigrazione (*Fernanda Elisa Bravo Herrera*) sono i saggi che ci invitano a una lettura ravvicinata e in profondità del testo in oggetto.**

Direzioni centrifughe le offrono invece le analisi che abbiamo raggruppato in *Altre notti, altre scritture* che ci propongono svariati percorsi della mente a partire dall'immagine della notte: per Manuel Fuentes Vázquez e Mara Donat la notte – malinconia, solitudine – è indiscussa protagonista di tanta poesia di ogni tempo e regione; per Antonella Russo la lunga notte della ragione è drammaticamente raccontata da Mercedes Pinto nel romanzo autobiografico *Ei*; per Mara Imbrogno tutte le implicazioni simboliche della notte sono presenti nella *trata de blancas* nell'Argentina di inizio secolo; la notte per Angel Reparaz rinvia all'oscuro destino degli indigeni ma anche ai misteri che avvolgono la vita dell'etnologo messicano(?) B. Traven; per Paco Tovar rimanda alla scrittura 'notturna' di Roa Bastos e dell'umile protagonista del racconto "Lucha hasta el alba"; Irina Bajini e Irene Theiner analizzano la presenza degli afrodiscendenti in Perù e in Argentina; la seconda si sofferma sul film *El gran río* e a un altro film, *Haiti Cherie*, Carlo Mearilli si riferisce per collegare la notte alla povertà drammaticamente esposta nel film. Si allontanano dall'epicentro simbolico della notte Luigi Vallebona che coglie nella poesia di Gerbasi e nella narrativa di Juan José Saer un desiderio di ritorno alla ciclicità originaria della vita della natura e degli umani, e Maria Amalia Barchiesi che analizza la fotografia in bianco e nero di Eduardo Lalo.

## *Notte in camera oscura. Cinque frammenti*

Domenico Notari  
Salerno

**Mi oriento a tentoni nella stanza. Schiaccio l'interruttore. La luce rossa rompe l'oscurità, ma non schiarisce le ombre, anzi le accentua. Apro il cassetto della scrivania, quello sotto l'ingranditore. Dal fondo scuro emergono gli attori di questa storia.**

Scruto con attenzione le loro foto: ognuna custodisce frammenti di verità. Ma più le guardo più qualcosa mi sfugge. Il noto e l'ignoto sono racchiusi nella stessa immagine. Ho l'impressione di vedere e nello stesso tempo di non vedere.

I volti ritratti restituiscono il mio sguardo, sorridono, ma senza vedermi né guardarmi. È quello che Barthes chiama "sguardo fotografico".

Immerso in quei mondi sospesi sento suoni e odori, avverto il tatto, persino il gusto, ma senza veramente sentire, toccare, gustare. È uno dei tanti paradossi della fotografia. Mentre noi lottiamo contro i paradossi della vita e ci scontriamo con le loro incoerenze, la fotografia li rispecchia in silenzio, apparentemente senza disarmonia: li mostra in una riconciliazione così perfetta che spesso la nostra coscienza non riesce a coglierne i contrasti e le contraddizioni.

Sfilano docili sotto i miei sguardi, i personaggi della mia storia. Per un attimo provo una sensazione di potere, una sorta di controllo su di loro. Provo lo stesso sentimento per le loro foto, che di colpo mi appaiono per quello che sono: una combinazione di luce e ombra su superfici piane. Cartoncini, nient'altro che cartoncini, nuovi o ingialliti, a colori o in bianco e nero, dai bordi frastagliati o lisci. Posso, se voglio, piegarli, accartocciarli, persino stracciarli in minuti pezzetti. Le loro facce mi guardano, nonostante questi pensieri, senza timore. Rispondono docili ai miei sguardi, disponibili – sembrerebbe – all'infinito. Invece dopo un po' che le fisso perdono la loro familiarità, si scompongono sotto il mio sguardo, diventano geografie sconosciute.

Quando infine si ricompongono, hanno sguardi bizzarri.

Sono figure tangibili e insieme ombre. Sembra che il tempo non le abbia sfiorate: catturate nell'istante e per sempre. Nello stesso tempo testimoniano, invece, lo scorrere degli anni: figure ormai cresciute, invecchiate, morte. Le foto stesse si sono sbiadite e ingiallite con loro.

Battesimi, foto scolastiche, matrimoni, pagelline funebri: le tappe obbligate di un viaggio terreno. Davanti a me l'incessante ritorno delle stagioni e il ciclo infinito di nascite e morti.

Un ordine in cui dolorosamente risaltano le assenze, quello che non c'è stato e quello che avrebbe potuto esserci: foto perse o mai scattate.

Ora le foto sono in un album. Docili e nello stesso tempo inquietanti, chiare e ambigue. Se mi danno conforto, contemporaneamente mi mostrano l'abisso che mi separa dalla morte. Acuiscono il dolore della perdita: la persona amata è lì nella foto e non accanto a me.

Rare le immagini autentiche, con il soggetto ignaro dello scatto. Sono quasi tutte pose. La persona ritratta è impegnata ad apparire al meglio o a negare la realtà attraverso il mezzo fotografico. Cerco allora oltre la superficie fatta di sorrisi o di gesti convenzionali: sono a caccia di segni rivelatori, di incrinature da cui emerga incontrollabile l'inconscio.

## 2

Sono sul loggiato dell'ala di mezzogiorno, le due sorelle. Sono entrambe in piedi, Elisabetta è in posa leggermente di tre quarti, Anna, mia madre, è salita su una sedia di Vienna e con la testa le sfiora la spalla. Hanno rispettivamente dodici e due anni e mezzo, come ha annotato sul retro zia Angela, sotto la dicitura LE MIE DUE CARE NIPOTINE.

Mai diversità è stata così antitetica. Se la prima è bionda, corporatura robusta, viso marcato e piglio deciso, la seconda è bruna, esile, viso delicato e assorto, portamento discreto.

Lo sguardo della ragazza è lontano, uno sguardo superbo, di chi si considera già grande e non accetta di posare con una bambina, per di più col suo stesso identico abbiglia-

mento: camicione di tela nera, calzettoni di lana, stivaletti di capretto. La bambina invece **guarda in macchina con un leggero strabismo, mentre regge orizzontalmente un'enorme** bambola di porcellana cui non presta attenzione, tutta presa dalla posa. Lei e la bambola formano una croce perfetta, forse presagio di un destino doloroso.

Sono vicine ma distanti, le due sorelle. La bambina è sola nel suo sforzo di restare in equilibrio sulla sedia. La mano della sorella è poggiata più indietro, sulla spalliera.

### 3

Uno dei pochi momenti in cui sentiva il loro affetto era quando le raccontavano le storie di famiglia. Le piacevano più del libro *Cuore* o delle poesie di Angiolo Silvio Novaro che pure le leggevano ogni sera per istruirla.

«Anna, vieni, su...», una di loro a turno (quella libera da impegni o in vena di raccontare) la prendeva per mano... Andavano a sedersi davanti al grande camino della cucina o sulla panca di pietra, sotto il gelsomino del cortile.

**La zia di turno sferruzzava coperte o sgranava legumi e le ripeteva per l'ennesima volta la genealogia, a partire dal trisavolo e dalla trisavola. Era una filastrocca che la bambina mandava a mente con diligenza e alla quale immancabilmente sfuggiva qualche prozia o qualche cugino.**

Le loro storie rispettavano un ordine da anni prestabilito, ma lo stile cambiava con la narratrice: quello di zia Angela era sussiegoso e pedagogico, quello di Ziona e di zia Nannina divertito e partecipe.

Il tramestio di casa, le voci dei servi diventavano un rumore di fondo sempre più lontano, man mano che si inoltravano nella storia. Gli antenati, quei ritratti inquietanti appesi nella galleria del salone, diventavano personaggi vivi, acquistavano, grazie ai racconti, carattere e sentimenti. Sentiva che qualcosa di misterioso li legava a lei: erano rami dello stesso albero (quante volte aveva fantasticato sulla parola albero genealogico. Se lo immaginava come il cachi dell'orto, sul quale Ziona si arrampicava armata di cucchiaino d'argento e di salvietta ricamata).

Ognuna aveva il suo repertorio.

Le storie di zia Angela parlavano di nobiltà, di feste, di carrozze; quelle di zia Nannina erano malinconiche, a volte truci, raccontavano di fantasmi; le storie di Ziona, invece, erano movimentate, rievocavano cacce memorabili, briganti uccisi o le avventure di nonno Vincenzo alla Grande Guerra.

Nannina, che è freddolosa, d'inverno si accovaccia sulla pietra del gigantesco camino e raccontando comincia a smuovere i ciocchi, a sollecitare la fiamma... Ecco il fantasma della vecchia governante francese che si aggira nell'ala di settentrione... Anna trattiene il respiro, guarda negli occhi la zia, poi fissa il fuoco nel camino... È morta in terra straniera e si lamenta, vuole giusta sepoltura... Ora le fiamme hanno preso a danzare lunghe e contorte e violacee, la legna fresca emette lunghi sospiri, delle volte sono veri e propri lamenti che la fanno rabbrivire.

Finiscono entrambe in lacrime ch  il fumo acre del castagno le fa piangere e, nascosta tra le ciglia, c'  sempre qualche lacrima di commozione.

Zia Angela la portava nel suo regno, lo studio. La faceva sedere sulla seggiola, alta e imponente come un trono, e apriva uno per uno i cassetti della scrivania. Un profumo di naftalina le schiudeva un mondo sepolto: l'albero genealogico si ricomponeva pian piano grazie a foto ingiallite e a calligrafie di antichi epistolari che zia Angela leggeva imitando la Duse. Dimenticando presto la presenza della bambina.

Ziona preferiva le sere d'estate nel cortile, sotto il gelsomino, tra i rumori delle fontane. Con ritmo incalzante le descriveva l'assedio dei briganti, le indicava una per una tutte le feritoie della casa dalle quali gli antenati sparavano per difendersi... Ecco il brigante La Marca, spinto fino in paese dalla fame. Ha bisogno di provviste per l'inverno e casa Gaudiosi   la pi  ricca.

Ecco un fruscio di vento, gli alberi scrollano le cime, la civetta singhiozza. La piccola Anna afferra la mano della zia...

Intorno la campagna   tutta un fremito, in un buio lontano che la luce intermittente delle lucciole fa appena intravedere. E una mistura di cento fiori la stordisce.

#### 4

Fremeva ancora di sdegno, zia Nannina, mentre raccontava del giovane Bresci, quello che aveva sparato a re Umberto. Il regicida. Continuava a chiamarlo con lo stesso rancore di allora. **La parola si faceva strada nella mente della bambina. Regicida... Quand'era più piccola, Anna se lo immaginava col profilo scuro e sfuggente, la lingua come quella carta che d'estate si appendeva ai lampadari per catturare le mosche. Sì, il regicida doveva essere un uomo che catturava le mosche con la lingua, appiccicosa e scura.**

Era stato stalliere in casa Gaudiosi, Gaetano Bresci (così giuravano in famiglia). Nel racconto di zia Nannina (da sempre sensibile al fascino maschile) Bresci era un giovane attraente, ma di carattere chiuso e taciturno. Atletico, coi baffetti e i capelli bruni, gli occhi penetranti. **Era venuto dall'Alta Italia, portandosi dietro (cosa rara per l'epoca) un apparecchio fotografico. Nei momenti liberi amava fotografare i cavalli e le ragazze della servitù. Donne e cavalli ipnotizzati dai suoi occhi di ossidiana rimanevano pazientemente in posa per tutto il tempo necessario. Poi nel buio della stalla Bresci sviluppava le lastre.**

Spesso si aggirava per i campi e parlava ai contadini con quel suo accento mezzo americano e mezzo toscano. Predicava il socialismo (nel dirlo zia Nannina si segnava). **Di colpo l'uomo introverso si trasformava in un oratore eloquente che avvinceva l'uditorio col lampo dei suoi occhi, la mobilità del suo viso, il suono delle sue parole che sgorgavano come liquido caldo.**

**Il bisnonno che ammirava la sua perizia con i cavalli (perfino il Nero, ombroso e indomabile, nitriva di piacere sotto la sua striglia) era stato costretto un giorno a licenziarlo perché aveva disonorato una sua lontana parente.**

**La figura del regicida e il grado di parentela della donna disonorata cambiavano nelle tre versioni.**

Ziona descriveva Bresci con occhi torbidi e uno sguardo insolente che non abbassava davanti a nessuno, specie con le signore... Nel suo racconto il bisnonno non era affatto dispiaciuto di licenziarlo, anzi, era fuori di sé per la rabbia. E la donna disonorata non era una lontana parente, ma una cugina stretta. Una storia che non era stata mai del tutto chiarita.

Zia Angela, invece, non riusciva a trattenere il suo rancore nel descrivere lo sguardo

repulsivo e bieco di Bresci, specchio della sua anima omicidiaria (diceva proprio così, omicidiaria). All'epoca aveva solo sei anni, ma ricordava ogni particolare: il bisnonno era furioso, la bisnonna piangente («Mamma, per la sua grande generosità, aveva preso le parti dello stalliere che ormai trattava come una persona di famiglia»). La bisnonna si era rinchiusa nella sua stanza e ne era uscita soltanto tre giorni dopo con un'aria contrita («Mamma aveva una modestia innata...»).

**Zia Angela s'interrompeva per riprendere fiato.**

A quel punto la bambina le chiedeva:

**«Zia Angeli, e la fotografia? Vi siete dimenticata la fotografia...».**

Allora zia Angela accennava (ogni volta più sbrigativa, erano solo voci sussurrate), alla fotografia che il bisnonno aveva sequestrato allo stalliere.

«Nessuno la vide mai», concludeva grave.

Intorno a quel "mai" la piccola Anna fantasticava, socchiudendo gli occhi che si erano fatti pesanti per il sonno.

**Le tre versioni (fino a quel momento così diverse) si riconciliavano nel finale. Quell'in-fame aveva lasciato il palazzo nella notte, dopo essersi vendicato atrocemente dei padroni: aveva accecato tutti i cavalli, eccetto il Nero, e sfasciato il vanto di famiglia, la carrozza appartenuta alla regina Margherita.**

Ziona le raccontava commossa le sofferenze di quei poveri animali che, accecati con l'acido durante il sonno, nitrivano e scalciavano pazzi di terrore.

Zia Angela le descriveva la *victoria* distrutta, come era apparsa ai suoi occhi quella mattina, quando i servi avevano dato l'allarme. I suoi sospiri erano così profondi che alla bambina quel delitto appariva ben peggiore del regicidio stesso. La cassa sfasciata, le ruote divelte, il mantice e le imbottiture sventrate. Gli stucchi e i fregi sbriciolati in mille pezzi. Erano rimasti intatti solo i fanali al cui interno Bresci aveva inciso il simbolo dell'anarchia.

**I fanali andarono perduti come la fotografia sequestrata dal bisnonno. Più di sessant'anni dopo saranno oggetto di ricerca da parte del sottoscritto bambino (li cercherà**

**in ogni angolo della casa del cortile, affascinato dalla figura di Bresci che, dopo i ripetuti racconti della madre, immaginava come un pirata: un Sandokan che non si aggirava per le coste del Borneo, ma tra le campagne di Capriglia).**

## 5

Qui il Principe è ancora molto giovane e soprattutto ha ancora tutti i capelli: quella chioma corvina pettinata all'indietro, tanto ammirata dalle ragazze. Una pettinatura che gli lascia scoperta la fronte alta e spaziosa, che andrà di moda in quegli anni proprio col suo nome.

Siamo nella piazza del paese, sul sagrato della chiesa, davanti alla lapide che ricorda i nostri caduti della Grande Guerra. Attorno a lui ufficiali e gerarchi e un mare di folla che gli fa ala. Riconosco il vescovo, il podestà, e una ragazzina che facendosi largo gli porge un fascio di fiori. La ragazzina è bruna, magra, nasconde un leggero strabismo. Porgendogli il fascio si è inchinata e probabilmente è arrossita. Ma questo il bianco e nero della foto non lo registra.

Li aveva ricavati da "Signal", da "Epoca", dalla "Domenica del Corriere", i ritagli di giornale: il principe che ispeziona la nave scuola Vespucci, il principe che inaugura la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, il principe che gioca a tennis, il principe che visita la colonia estiva di Sabaudia... Tappezzavano le pareti della sua stanza, mentre sul comodino, incorniciata, troneggiava la foto di *quel giorno*. Le zie tolleravano quella venerazione perché si trattava di un nobile (e che nobile!). Per l'occasione avevano rispolverato vecchi libri di storia e ogni sera le leggevano l'albero genealogico dei Savoia.

Quei pochi secondi al suo cospetto (il tempo di uno sguardo e di un grazie per i fiori) si erano dilatati nella mente di Anna, tanto che quando li descriveva alle compagne le teneva avvinte per ore. Dopo ripetuti racconti il sorriso di circostanza del principe si era trasformato in uno sguardo di vera e propria passione (peccato che la foto non lo aveva immortalato!).

La ragazzina si era procurata persino una ciocca di capelli corvini e raccontava in giro che gliel'aveva donata il principe in suo ricordo. E la notte sognava di pettinarlo con un

## **pettine d'oro.**

Poi un giorno il principe aveva cominciato a perdere i capelli. Nel giro di un anno si era ritrovato completamente stempiato. Mia madre, nonostante le giustificazioni delle zie (erano le preoccupazioni della guerra), si era sentita tradita, derubata del suo sogno. Senza capelli quel volto aveva rivelato tutti i suoi difetti: il naso adunco, gli occhi sporgenti, il mento appuntito. Così i ritagli erano stati staccati dal muro, la foto tolta dalla cornice, la ciocca di capelli gettata nella spazzatura: non sarebbe servita nemmeno per un riporto, sulla fronte ormai liscia come una boccia del povero Umberto.

Passarono ancora degli anni prima che mia madre, ormai cresciuta, provasse interesse per gli uomini stempiati.

*La notte della democrazia*



Edda Fabbri  
Montevideo

*Un necesario agradecimiento*

He venido hasta aquí a buscar algunas cosas. Por su orden:

El paisaje de la Toscana, que vieron otros ojos mucho antes que los míos.

El sonido de una lengua en la que otros o los mismos cantaron para mí, para nosotros.

Un paisaje, una lengua, la patria de unos versos. Eso vine a buscar, eso encontré. En Milán, un niño de nombre Ernesto dijo esos versos en la mesa, yo lo oí.

Vine además a presentar un libro. Ahora me voy. Llevo conmigo, por su orden:

Lo que escuché: las palabras que otras personas, ustedes todos, pensaron para mí, para ustedes.

Lo que vi: su emoción, su entusiasmo, la devoción de su búsqueda, es mucho.

Llevo también lo que no entendí: los ojos de los etruscos, algunas conversaciones, los ríos imposibles de Venecia y las calles de Roma, por nombrar solo algunas.

Lo que no entendí me lo llevo como prenda preciosa. Ella iluminará mis días venideros.

Por ella les agradezco.

*Salerno, mayo de 2014*



## *El testimonio: la escritura y la noche que fue*

*“Venimos de la noche y hacia la noche vamos”*

El verso de Gerbasi que hoy nos convoca se detiene en un tránsito o lo evoca. Tal vez el verso, la poesía, viven siempre en la fugacidad y buscan lo imposible, detenerla. Y muchas veces lo logran, los poetas. La sucesión, sino de todo viviente, es para el hombre prisión, recordatorio, fuego que no para. Por eso escribimos, creo, por eso dibujamos, **como niños, nuestros torpes palotes desafiando al fluir.**

Erígida como la música en la fugacidad, la poesía sabe más que otros géneros literarios acerca de lo mudable. Pero toda escritura comercia con lo fugaz. También el testimonio. Es a ese tipo de escritura al que haré referencia.

Tiene el testimonio un cariz que le es propio y que lo distingue de otros textos autorreferenciales como las memorias, el diario personal, la autobiografía. Es su carácter de acontecimiento social mucho más que de discurso de y sobre la intimidad. Esto implica no solo que el tema del testimonio, su asunto, rebasa los límites de la experiencia personal –aun cuando la tenga como centro– sino que, además, quien da testimonio asume tácitamente un pacto con otros, con un grupo más o menos extenso de personas que, leyéndolo o no, están de alguna forma implicadas y a quienes el texto testimonial se dirige, interpela, y a quienes de alguna forma pide una respuesta.

Sé que esto mismo podría decirse de otros tipos de textos, literarios o no, y por eso busco algo que me permita diferenciar al testimonio, caracterizarlo. Creo que ese diferencial es su vínculo con la verdad, su voluntad de referir a un conjunto de hechos no **ficticios y que afectaron o involucraron a un colectivo.** No estoy diciendo aquí que todo texto testimonial sea verdadero. Digo que él se preocupa por declarar un fuerte vínculo con la verdad, al menos una voluntad de descubrirla o ayudar a mostrarla. Es por esto que se ha insistido en la importancia del testimonio en cuanto contribuye a la consolidación o el armado de ese corpus que se ha dado en llamar la memoria colectiva.

Pero he dicho antes que toda escritura comercia con lo fugaz, y que también el tes-

timonio lo hace. Insistiré en esta idea. Comprometida como está con la verdad de los hechos ocurridos en un pasado más o menos lejano, la escritura testimonial se aparta de **ellos como se aleja el agua de un río del paisaje que lo vio pasar. El que fluye imparabile** es el tiempo, él nos aleja, él nos transforma: a nosotros, que damos testimonio, y también a los hechos. Esto último lo compruebo a menudo, a veces con asombro: los hechos del **pasado tienen la virtud o el defecto de modificarse, no solo ellos, también se transforman** sus antiguos móviles, sus objetivos.

Hace tiempo pensé al texto testimonial como un puente tendido entre el presente de quien lo escribe y su propio pasado fugitivo. Ese puente permitía a su autor seguir **andando, construía para él un suelo firme, algo así.**

Eso me enseñó la escritura de un libro al que llamé *Oblivion*. Tuve que inventar para él un nombre en otra lengua, que no la mía, porque era difícil, y todavía lo es, hablar del olvido. Cada época tiene sus palabras prohibidas y entonces, cuando lo escribí, "olvido" era una de ellas.

No temo a esa palabra, puedo decir hoy, no le temo al olvido. De él está hecha también la vida. Memoria y olvido nos construyen, hacen de nosotros quienes somos. Aceptar que el pasado se escapa, se metamorfosea, ha facilitado mi tarea, la de dialogar con él. No me propongo retratarlo, busco hablarle, o mejor, dejarlo hablar. Hace años escribía:

Si miro para atrás veo una maraña de días y noches. Ahí no puedo entrar. Esos días y noches me apretarían como las plantas carnívoras de las películas. Sin embargo, tengo que creer en lo que escribo, y creer que alguna fuerza mía pueda arrancarme de esas plantas.

Fui consciente entonces de que aquellos hechos ejercían sobre mí cierta fuerza nefasta. Poderosos, ellos me miraban desde atrás, y sentí al mismo tiempo que debía mirarlos; un deseo o impulso me obligaba a hacerlo.

No pensé entonces que lo que me permitiría mirar era la escritura. No recordé que ella es siempre una mirada que echamos sobre las cosas; que escribir es, como se ha dicho, también leer, descifrar. Principalmente, no sabía que cada frase, al tiempo que me permi-

tía nombrar, podría sostenerme. Trataré de explicarme.

Tuve que escribir aquel pasado no solo para otras personas, principalmente para mí. (Y a veces me sentí un poco culpable por esto, por la mirada íntima. Pero otras veces creo que la decisión de sostener la mirada propia, sin preocuparme por otras, abonó la credibilidad del texto.) Tuve que mirar el pasado, decía, y eso me permitió entender. No lo que sucedió, o no solo eso. Escribir ese libro me permitió ver lo que antes yo no sabía. Pude verme y vernos, no como en un espejo que devuelve la imagen conocida, no así, y esto puede ser explicado.

El texto testimonial se vuelve por lo general hacia acontecimientos del pasado. Muy raramente él es escrito en el llamado "tiempo real". Creo que solo los diarios personales lo han hecho. El de Ana Frank es seguramente el más conocido, pero ha de ser el emergente notorio de una masa de textos muchos de ellos ignorados, ocultos o perdidos, y por recuperar.

Haré referencia aquí al tipo mayoritario de textos testimoniales, el que ha sido escrito con posterioridad a los hechos. Sea cual sea el lapso que los separa, hay un hiato temporal entre el acontecimiento y su relato. Esto apareja siempre otra lejanía que no puedo más que catalogar de espacial. Al escribir, lo hacemos ya desde otro lugar, somos ya otros. De agonistas pasamos a ser testigos. Fuimos escarnecidos y ocupamos ahora, al tiempo de la escritura, el lugar de testigo privilegiado. También el lugar de juez, porque el testimonio abre, implícitamente, un juicio. Aun sin proponérselo, emite su veredicto. Sea como sea, logramos escribir porque estamos ya, al hacerlo, en otro lugar. Desde ese otro lugar miramos, y eso no debe olvidarse.

El hecho tiene además una consecuencia importante: el mismo acto de escribir nos **transforma. Conquistamos por ese acto alguna otra cosa. No me refiero a la restitución de lo que eventualmente perdimos, una inocencia, unos bienes, cierto estado de salud física o mental, una dignidad. No volvemos a ser el de antes, ése no está más. Tampoco somos aquel ultrajado. El yo que escribe es otro. Devenimos, por la escritura, en ese otro.**

**Quien da testimonio debe ser fiel, he dicho, ese es su compromiso. Ante sí y ante su sociedad: el testimonio refiere, casi siempre, a hechos colectivos en los que hubo víctimas**

y victimarios, también hubo quienes avalaron o callaron, quienes no quisieron o no pudieron ver. A todos ellos involucra el testimonio, a todos interpela, salpica, a veces también redime; a veces eso buscamos al testimoniar.

**Quien da testimonio debe ser fiel pero también comprende que, de alguna forma, traicionará. Lo traicionarán su memoria y su deseo. Actuando como un filtro, memoria y deseo se interponen entre los hechos del pasado y el discurso presente.**

La memoria, como la vista, pierde con el tiempo su precisión, se hace borrosa. A veces, un poco torpe, insiste en atrapar los recuerdos. Pero el tiempo no se detiene ni vuelve hacia nosotros su rostro desconocido. Los recuerdos arrancados por reiteración al olvido quedan fijos. Ellos que eran indóciles, proteicos. Las palabras así atrapadas enmudecen. Hay que desconfiar de los recuerdos –escribí antes y hoy reitero–, debo desconfiar de mis recuerdos.

**El otro filtro, el deseo, es mucho más complejo. Digo deseo y me refiero a ese emergente poderoso, surgido de la amalgama de nuestros intereses y convicciones, de lo que creemos nuestro deber, también de nuestros tabúes y nuestro miedo. El deseo orienta nuestra mirada. Como un catalejo, enfoca. Al hacerlo selecciona su campo, lo restringe, como cuando ponemos la mano ahuecada en torno a un ojo y por ahí miramos, como los niños jugando a los piratas. Puede pensarse que siempre escribimos así o que siempre miramos así, como piratas, y ha de ser cierto.**

Puede decirse entonces que el texto testimonial se construye sobre una imposibilidad: **ha hecho una promesa de fidelidad al tiempo que se sabe infiel. ¿Quién puede decir todo, me he preguntado, quién tiene ese valor? El silencio, presente siempre en el testimonio, lo completa, avisa sobre una ausencia.**

He hablado hasta aquí de las carencias del testimonio, de lo que a él le falta. No digo que debemos rellenar esas ausencias, digo que así es el testimonio, que así se construye. Y uso conscientemente este verbo, construir. Por eso imaginé hace tiempo aquel puente, el que nos permite seguir.

Llego aquí a mi objetivo: a hablar de la capacidad que tiene el testimonio de descubrir una verdad antes no dicha, no sabida por su protagonista, la que vemos después, en el acercamiento segundo a los hechos, en la escritura.

Levantado sobre los escombros del acontecer, el texto testimonial es mirada, he dicho, es interpretación. Él nos permite restituir responsabilidades a quienes las tuvieron, también asumir las propias, invitar a otros a interrogar las suyas.

Escribo [...] acaso por una responsabilidad conmigo, la de poder mirar alguna vez aquel pasado, la de no entregarme ahora, no mentirlo, que no me gane.

Eso necesité y necesito. Mirar lo que está intacto. Aquello que se erige invicto en la derrota. No es fácil decir esto. Es difícil en mi país, acaso en cualquier otro, hablar de una derrota. Pero eso hemos sufrido, así veo los hechos. Y veo también lo invicto, lo conozco. En busca de eso vamos al escribir y eso buscan los dedos, ciegos sobre el teclado o el papel, eso descifran.

**¿Sobre qué he vencido? Sobre el olvido, podría ser una respuesta, pero no es la mía.** Al olvido no me importa vencerlo; él tiene, como el tiempo, la partida ganada. Porque sé que el tiempo se va, no intento detenerlo, me detengo. Escucho su fuga en el silencio, escribo. Necesito aprender a callar. Callar quiere decir aquí escuchar. Hay que hacer un lugar al silencio. Solo ella, pienso ahora, solo esa indefensión del silencio podrá hacerlos vivir, a ellos, los indefensos, los recuerdos. **En el silencio escucho lo que no sé. ¿Qué voy a escribir sino lo que no sé? En el silencio imagino lo que no vi (la nieve cayendo como en un artificio o en un sueño) y escribo. Confío en mi texto, creo en él.**

Acaso la victoria del relato sea no solo sobre el miedo, o no solo sobre el miedo a lo que pasó. También esa victoria ha de ser sobre el miedo a mirar y a mirarse, sobre el miedo a la verdad.

Muchas veces me he preguntado acerca de qué cantidad de verdad soy capaz de soportar. Sé que es poco, y por eso agradezco a quienes me han mostrado con humildad la suya. Ellos me enseñaron que puedo buscar la mía. Con ellos aprendí que solo escribe quien conserva o recupera, por ese acto, la capacidad de pensar. No escribe uno como vencido, **he dicho, y sé que el testimonio, impuro como lo he definido, cargado de silencios, de olvidos, incluso de ficción, así contaminado cumple con su deber: construye su verdad: íntima y pública, individual y única al tiempo que colectiva, liberadora.**



## *La persistencia del mal: la larga noche de la dictadura chilena en Nocturno de Chile de R. Bolaño*

Emanuela Jossa  
Università della Calabria

*luego me hieren los lamentos como a un árbol la tempestad nocturna.  
Se pierden conmigo en la sombra  
como se pierde la noche en el bálsamo misterioso de la muerte.  
(Vicente Gerbasi, *Ámbito de la angustia*)*

A lo largo de esta segunda jornada del Congreso, la noche ha representado el elemento de conjunción entre distintos escritores, a partir de su valor simbólico y metafórico. Ahora bien, en *Nocturno de Chile*, novela de Roberto Bolaño publicada en el año 2000, la noche es el ámbito real y concreto en el que se desarrolla buena parte de la acción, pero también es lugar y tiempo metafóricos. En mi hipótesis, el autor ha voluntariamente creado, en esta novela, una oposición entre la luz y la oscuridad, ubicando el mal en la noche oscura de Chile, en sentido tanto literal como metafórico. Esta oposición no es tan banal como pueda parecer: por el contrario, implica el concepto estético y cognitivo **de la metáfora aprovechado por Bolaño en su narrativa y remite a su profunda reflexión acerca de la relación entre historia y literatura. Vamos pues a averiguar la presencia de esta supuesta contraposición día/noche, luz/oscuridad a lo largo de la novela, y a sondear la significación de la metáfora y de la comparación para este escritor**<sup>1</sup>.

La novela es contada en primera persona por un cura chileno, Sebastián Urrutia, miembro del Opus Dei, poeta y crítico literario<sup>2</sup>, quién en su cama, apoyado en un codo,

---

<sup>1</sup> Se utiliza *La métaphore vive*, sin embargo Paul Ricoeur considera la comparación un debilitamiento del impacto de la metáfora, mientras que en la escritura de Bolaño el empleo muy peculiar de la comparación es un recurso substancial para la ampliación del sentido.

<sup>2</sup> Muchos de los personajes de la novela tienen una relación muy estrecha con personas reales: Sebastián Urrutia se puede identificar

a punto de morir, quiere desmentir las acusaciones y el descrédito esparcidos por un «joven envejecido» en una «sola noche relampagueante» (BOLAÑO R. 2000: 11). Aunque la narración sea una rememoración sin pausas, de este núcleo central proceden seis **secuencias narrativas, definidas cronotopicamente, en donde el cura no siempre tiene un papel protagónico**. Las apariciones del joven envejecido modulan el ritmo de la narración, subrayando instantes al parecer intrascendentes, en realidad decisivos en la vida de Sebastián Urrutia. Las caracterizaciones del joven envejecido son ambiguas y variadas: **a veces es un escritor más joven, identificable con el mismo Bolaño, en competencia con el protagonista** («Una historia como ésta seguro que no la tiene el joven envejecido. Él no conoció a Neruda. Él no conoció a ningún gran escritor de nuestra república en condiciones tan esenciales como la que acabo de recordar», ID.: 23-24)<sup>3</sup>; otras veces es una sombra de la conciencia («Ahora el joven envejecido me observa desde una esquina amarilla y me grita», BOLAÑO R. 2000: 70), **o el espejo que refleja impiadosamente al narrador** («Me parece estar viendo el rostro del joven envejecido...» ID.: 124); o un alter ego detenido en el tiempo, la parte más joven e inocente del cura Sebastián («vaya uno a saber por dónde vagabundeaba, en qué agujero se había perdido», ID.: 122). **Al final de la novela el narrador cree descubrir con horror que él es el joven envejecido, que grita sin que nadie le escuche**. Quizás el joven envejecido sea la primera metáfora (huidiza) de la **novela, que muestra desde el principio el papel y el valor ético que le confiere Bolaño: la referencia de la comparación no remite simplemente a otro signo, sino tiene la capacidad de mostrar otro mundo, otras posibilidades, otras relaciones con la realidad**. Pues el joven envejecido es la pregunta perentoria e ineludible, a la cual Sebastián contesta a través de la rememoración de sus actos:

aún tengo fuerzas para recordar y para responder a los agravios de ese joven envejecido que de pronto ha llegado a la puerta de mi casa y sin mediar provocación y sin

---

con el sacerdote e intelectual Ignacio Valente, autor entre otras obras de *El Marxismo: visión crítica*, mientras Farewell con el conocido crítico Alone, así como la pareja María Canales - Jimmy Thompson con Mariana Callejas, escritora, y Michael Townley, agente DINA. 3 Muchos detalles remiten a Bolaño, hasta unos datos biográficos. Bolaño nació en 1953, y el narrador dice a propósito del joven envejecido: «Estábamos a finales de la década del cincuenta y él entonces sólo debía de tener cinco años, tal vez seis, y estaba lejos del terror, de la invectiva, de la persecución». Léase también esta irónica síntesis de su escritura: «Yo he leído sus libros. A escondidas y con pinzas, pero los he leído. Y no hay en ellos nada que se le parezca. Enrancia sí, peleas callejeras, muertes horribles en el callejón, la dosis de sexo que los tiempos reclaman, obscenidades y procacidades, algún crepúsculo en el Japón, no en la tierra nuestra, infierno y caos, infierno y caos, infierno y caos».

venir a cuento me ha insultado (Ib.: 2000: 12).

Sin embargo, y esto, a mi parecer, es el sentido más hondo de la novela, esa memoria no hace sino redoblar y fortalecer la pregunta. El joven envejecido está a la espera de una revelación, de una verdad ocultada cuya magnitud Sebastián Urrutia no quiere y no sabe reconocer. El cura escribe y cuenta, justificándose, y postergando la verdad, mientras el joven envejecido sigue hasta el final con su implícita invitación a comprometerse con la historia. Tratándose de un escritor, él representa una opción literaria antagónica e incompatible con la de Urrutia. Ambos habitan la noche, pero la narración de Urrutia acrecienta la oscuridad, mientras que las palabras inaudibles del joven envejecido son una chispa que ilumina sin luz.

En primer lugar, la escena inicial de *Nocturno de Chile* tiene un relieve importante: atribuye un papel perentorio al narrador, cuyas palabras resultan ser una justificación de sus actos, una defensa de su vida, llevada a cabo a través de la rememoración de los recuerdos más trascendentes de su existencia. De ese modo, Bolaño conscientemente opta por contar la historia desde una perspectiva muy parcial y subjetiva.

Luego, el íncipit puede relacionarse (es una hipótesis) con el comienzo de una de las novelas más reconocida del *boom*, es decir *La muerte de Artemio Cruz*, constituyendo un contrapunteo con la literatura de los años Setenta. Asimismo, el final se podría considerar una referencia al desenlace de *El coronel no tiene quien le escriba*. De este modo la novela se insertaría entre dos columnas del canon, renegándolas.

### *El día exhibe la realidad*

En la primera secuencia, Sebastián Urrutia es invitado a la finca del conocido intelectual Farewell, quien le anuncia que habrá un huésped a sorpresa y le presenta otro invitado, un joven poeta. Todavía es de día, y en espera de la cena, sintiéndose un poco incómodo, Urrutia va a dar un paseo: se encuentra con unos campesinos que lo reciben con cariño. Pero el cura tiene una actitud muy fría y despectiva: siente asco cuando unas mujeres lo toman de la mano, con sus dedos ásperos, y sigue pensando en la cena, en el huésped a sorpresa, en la literatura; es distraído y no le interesa para nada la situación de

los campesinos:

Y alguien me habló de un niño enfermo, pero con una dicción tal que no entendí si el niño estaba enfermo o ya estaba muerto. ¿Y a mí para qué me necesitaban? ¿El niño se estaba muriendo? Pues que llamaran a un médico. ¿El niño hacía tiempo que ya se había muerto? Pues que le rezaran, entonces, una novena a la Virgen (ID.: 2000: 21).

El cura come un pedacito de pan, ya muy duro, y el narrador comenta: «Entonces me pareció ver al joven envejecido en el vano de la puerta». Esa noche, de vuelta a la casa de Farewell, descubre quién es huésped: se trata de Pablo Neruda. Se nota ya la oposición construida por Bolaño entre el día y la noche. El día exhibe la realidad, en la claridad las cosas muestran su rostro más inmediato, más certero: en este caso, la pobreza de los campesinos que sólo pueden ofrecer pan endurecido, manos ásperas y la muerte de un niño. Con su aparición, el joven envejecido hace una (desoída) amonestación. Por el contrario, la noche esconde lo que de día es tan patente, fragmenta la percepción: ahora bien, la literatura parece ocupar este lugar nocturno y el escritor puede escoger su camino en la oscuridad; para Urrutia y sus amigos, la noche es el rechazo de la realidad concreta, y además permite lo prohibido: por la noche, esos literatos expresan su vanidad y revelan morbosamente sus apetitos sexuales... Iluminado por la luna, Farewell le toca el trasero a Sebastián Urrutia, mientras le pregunta si ha leído a Sordello. El joven cura le contesta «¿Qué Sordello?». La narración se vuelve muy irónica, rápida, musical, envolvente: la laguna en la cultura de Urrutia se convierte en un refrán: «Sordello, ¿qué Sordello?, Sordel, Sordello, ¿qué Sordello?» (ID.: 28), que el narrador seguirá repitiendo a lo largo de la novela. No es de olvidar que Sordello en la *Divina Commedia* se refiere a la imposibilidad de subir por la noche hacia la puerta del Purgatorio, adquiriendo así una significación metafórica en la dinámica luz/oscuridad propuesta a lo largo de la novela:

E 'I buon Sordello in terra fregò 'I dito,  
dicendo: «Vedi? sola questa riga  
non varcheresti dopo 'I sol partito:

**non però ch'altra cosa desse briga,**  
che la notturna tenebra, ad ir suso;  
quella col nonpoder la voglia intriga» (DANTE, Purgatorio, Canto VII, vv. 52-57)

Mientras tanto Neruda canta a la luna:

Allí estaba Neruda musitando palabras cuyo sentido se me escapaba pero con cuya esencialidad comulgué desde el primer segundo. Y allí estaba yo, con lágrimas en los ojos, un pobre clérigo perdido en las vastedades de la patria, disfrutando golosamente de las palabras de nuestro más excelso poeta (BOLAÑO R. 2000: 24).

Bolaño parodia el poema xx de Neruda:

Ahí estaba Neruda y unos metros más atrás estaba yo y en medio la noche, la luna, la estatua ecuestre, las plantas y las maderas de Chile, la oscura dignidad de la patria. [...]Qué importa lo que pasara antes y lo que pasara después. Allí estaba Neruda recitando versos a la luna, a los elementos de la tierra y a los astros cuya naturaleza desconocemos mas intuimos (Id.: 23-24).

**El nocturno de los literatos chilenos es soberanamente ridículo. Cuando por fin terminan la noche y las tertulias, el cura sale otra vez al campo. Es de día, y él se enfrenta de nuevo con la realidad:**

un niño y a una niña que cual Adán y Eva se afanaban desnudos a lo largo de un surco de tierra. El niño me miró: una ristra de mocos le colgaba de la nariz al pecho. Aparté rápidamente la mirada pero no pude desterrar unas náuseas inmensas. Me sentí caer en el vacío, un vacío intestinal, un vacío hecho de estómagos y de entrañas (Id.: 29).

Esta reacción despropositada se acaba solamente al desaparecer de los niños:

**Cuando por fin pude controlar las arcadas el niño y la niña habían desaparecido (Id.: 29).**

Luego («el sol aún estaba alto»), el padre se encuentra con unos campesinos y otra vez quiere huir de lo que para él es fealdad, barbarie, salvajismo:

lo que vi, a unos treinta metros de distancia, fue a dos mujeres y a tres hombres, enhiestos en un imperfecto semicírculo, con las manos tapando sus caras. Eso hacía. Parecía imposible, pero eso era lo que hacían. ¡Se cubrían las caras! Y aunque el gesto duró poco y al verme tres de ellos echaron a andar hacia mí, la visión (y todo lo que ella conllevaba), pese a su brevedad, consiguió alterar mi equilibrio mental y físico, el feliz equilibrio que minutos antes me había obsequiado la contemplación de la naturaleza. Recuerdo que retrocedí. Me enredé en una sábana. Di un par de manotazos y me habría caído de espaldas si no llega a ser porque uno de los campesinos me aferró por la muñeca (Id.: 30).

**Recuerdo que me fijé en su rostro. Recuerdo que bebí su rostro hasta la última gota** intentando dilucidar el carácter, la psicología de semejante individuo. Lo único que queda de él en mi memoria, sin embargo, es el recuerdo de su fealdad. Era feo y tenía el cuello extremadamente corto. En realidad, todos eran feos. Las campesinas eran feas y sus palabras incoherentes. El campesino quieto era feo y su inmovilidad incoherente. Los campesinos que se alejaban eran feos y su singladura en zigzag incoherente (Id.: 33).

Ridículo y despectivo al mismo tiempo, Sebastián nota en los campesinos una paciencia «que no es chilena» (Id.: 32), ni de este mundo, y solamente quiere alejarse de ellos, huir de esta fealdad iluminada por el sol: les da la espalda y se marcha hacia la casa, en donde los críticos y los poetas le están esperando.

**La estada en la finca de Farewell es el «bautismo en el mundo de las letras» (Id.: 34)**, y las imágenes se instalan en la mente de Sebastián en las noches posteriores; por supuesto, se trata de imágenes de estantes llenos de libros, de Farewell, de Neruda, del joven poeta. Esto es la literatura: auto referencialidad.

En la segunda secuencia, un escritor y diplomático chileno, Salvador Reyes, «a propó-

sito de la pureza» (Id.: 37) cuenta de una visita que hizo junto a Ernst Junger, a un pintor guatemalteco en París, durante la segunda guerra mundial. El pintor es un hombre frágil y melancólico, siempre sentado a la ventana de su buhardilla; casi no come, y sólo de vez en cuando profiere unas palabras:

como si quisiera dejarse morir contemplando desde su ventana el plano urbano de París, aquejado por lo que entonces algunos facultativos llamaban melancolía y hoy se llama anorexia (Id.: 41).

El pintor guatemalteco, paradigma de la melancolía, abre a un largo excursos sobre el tema (Id.: 41-42). En sus ojos hay presagios de muerte:

Y cuando los ojos de nuestro escritor descubrieron la línea transparente, el punto de fuga hacia el que convergía o del que divergía la mirada del guatemalteco, bueno, bueno, entonces por su alma pasó la sombra de un escalofrío, el deseo inmediato de cerrar los ojos, de dejar de mirar a aquel ser que miraba el crepúsculo tremolante de París, el impulso de huir o de abrazarlo, el deseo (que encubría una ambición razonada) de preguntarle qué era lo que veía y acto seguido apropiárselo y al mismo tiempo el miedo de oír aquello que no se puede oír, las palabras esenciales que no podemos escuchar y que con casi toda probabilidad no se pueden pronunciar (Id.: 43).

Durante una visita, Junger y el chileno hablan intercambiando opiniones sobre literatura, arte, sobre lo divino y lo humano, sobre la guerra y la paz, mientras el pintor, «emperado junto a la ventana», les da la espalda, repitiendo, con una actitud pareja e inversa, el **ademán de Urrutia en la finca: mientras el cura le da la espalda a la realidad para dedicarse a los literatos, el artista le da la espalda a la cultura oficial para contemplar la realidad de una ciudad ocupada por los nazis:**

el guatemalteco estaba allí, sentado junto a la ventana, absorto (aunque la palabra **no es absorto, la palabra nunca podrá ser absorto**) en la contemplación fija de París (Id.: 45).

En este nocturno, la literatura negocia descaradamente con el poder. Mientras tanto la melancolía conmueve a Farewell y a Urrutia, quien evoca al joven envejecido:

en ese momento todos los allí presentes callamos y dedicamos un minuto de silencio **a aquellos que sucumbieron bajo los influjos de la bilis negra, esta bilis negra que hoy me corroe y me hace flojo y me pone al borde de las lágrimas al escuchar las palabras del joven envejecido.**

### *La noche inexorable de Santiago*

En la tercera secuencia, Farewell cuenta la historia de un zapatero muy conocido, que fabricaba zapatos para el Emperador Austrohúngaro, y que quería homenajear la patria construyendo una Colina de Héroe. Toda la anécdota tiene un marco muy melancólico (Id.: 53) en juego con la ironía sobre la vanidad y la falacia del poder. El zapatero se entrega a su obra, gastando su plata y su vida, olvidado por todos, mientras las guerras se suceden en Europa. Hasta que un coronel soviético, desde la torreta de su tanque, se topa con la obra a medio hacer, embarrada, oxidada, destruida. Un labriego le dice que se trata de un cementerio para los héroes de todo el mundo, pero los militares sólo encuentran desolación y abandono, y el cadáver del zapatero encerrado en la única cripta de la colina. **Al terminar su recuento, Farewell le pregunta a Sebastián «¿entiendes? ¿entiendes?»** (Id.: 62), pero la pregunta es cómo arrebatada por el bullicio de las calles de Santiago, y la cara introspectiva y dolida de Farewell suscita vértigo y terror en Sebastián. Sin embargo, este **escenario tan emotivo toma otros caminos cuando finalmente Farewell «como si sollozara en un campo de cenizas»** (Id.: 63) revela que Pablo Neruda va a ganar el Premio Nobel. El diálogo entre los dos intelectuales se vuelve una evocación de sombras, sombras de putas o de antiguos Papas o de poetas, cuyas obras Sebastián reseñó. En la «noche inexorable de Santiago», en un remolino delirante, se envuelven ambiciones y anhelos de los poetas, a pesar de su sorda condición de hombres, todos víctimas del tiempo, de la muerte. Todos derrotados. Finalmente, el joven envejecido interrumpe el recuerdo, acusando a Urrutia de oportunismo, insultándolo:

De vez en cuando alguna de sus palabras llega con claridad. Insultos, qué otra cosa.  
**¿Maricón, dice? ¿Opusdeísta, dice?** (ID.: 71).

Luego Sebastián, en la cuarta secuencia, después de un tiempo de aburrimiento y abatimiento, conoce a Oido y Odeim, palíndromos de Odio y de Miedo, quienes le proponen una beca para una investigación en Europa acerca de la conservación de las iglesias. Durante el diálogo, en un café de Santiago, el cura entrevé en los rostros chilenos un dolor **inmenso, luego distingue «palabras que nada significaban pero que en sí mismas contenían la chatura y la desesperación infinita de mis compatriotas»** (ID.: 79). Esa realidad diurna otra vez es un signo que Urrutia no sabe (no quiere) interpretar, es una ocasión para enmendarse que él no sabe (no quiere) aprovechar. Es el Chile de la dictadura asomándose, y el letrado chileno retrayéndose. Durante su estadía en Europa, el cura conoce el arte de la volatería y de la caza a las palomas y a los estorninos con los halcones. En esta secuencia se sobreponen, en el estilo de Bolaño, humorismo y melancolía, **cielos azulados y noches oscuras. Las figuras de varios halcones se recortan en las páginas, y sutilmente Bolaño propone una reflexión acerca del papel de la víctima y del victimario, rehusando representaciones estereotipadas.** Pues Bolaño no utiliza la metáfora acudiendo a su valor de uso consolidado, sino forcejea y amplía justamente este valor. Y como siempre, lo hace también a través del humorismo. En Francia, Fiebre, el halcón del padre Paul, mata a una **paloma blanca durante una fiesta de la municipalidad, suscitando el escándalo de todos los asistentes:**

y sólo entonces comprendimos que la paloma que Fiebre había eliminado era el símbolo de una manifestación atlética y que los atletas estaban disgustados o compungidos, así como las damas de la sociedad de San Quintín que apadrinaban la carrera y de quienes había surgido la idea de iniciar ésta con el vuelo de una paloma, y también estaban disgustados los comunistas de San Quintín, que habían secundado la idea de las damas principales del pueblo, aunque para ellos aquella paloma muerta y antes viva y volandera no era la paloma de la concordia ni de la paz en el esfuerzo deportivo sino la paloma de Picasso, un pájaro de doble intención, y en resumidas

cuentas todas las fuerzas vivas estaban disgustadas (Id.: 93).

Por fin, llega el tiempo de regresar a Chile. Sebastián Urrutia está muy preocupado, ya no reconoce a su país a la víspera de las elecciones del '70:

Chile, Chile. ¿Cómo has podido cambiar tanto?, le decía a veces, asomado a mi ventana abierta, mirando el reverbero de Santiago en la lejanía. ¿Qué te han hecho? ¿Se han vuelto locos los chilenos? ¿Quién tiene la culpa? Y otras veces, mientras caminaba por los pasillos del colegio o por los pasillos del periódico, le decía: ¿Hasta cuándo piensas seguir así, Chile? ¿Es que te vas a convertir en otra cosa? ¿En un monstruo que ya nadie reconocerá? Después vinieron las elecciones y ganó Allende. Y yo me acerqué al espejo de mi habitación y quise formular la pregunta crucial, la que tenía reservada para ese momento, y la pregunta se negó a salir de mis labios exangües. Aquello no había quien lo aguantara (Id.: 96).

Sebastián y Farewell están horrorizados. Esta es la respuesta del cura literato al nuevo panorama político:

Cuando volví a mi casa me puse a leer a los griegos. Que sea lo que Dios quiera, me dije. Yo voy a releer a los griegos (Id.: 97).

Hay un espacio entrecortado entre la historia de Chile y la literatura, que Bolaño expresa a través de elementos diegéticos, tales como el seguido «dar la espalda», o el enclavamiento en la lectura o en la literatura; pero también a través de recursos propiamente literarios, cuales los diálogos fragmentados entre Urrutia y Farewell, el refrán «Sordel Sordello», la enumeración. Aquí, el narrador ofrece un repaso rapidísimo y frío, distante, de los años de gobierno Allende, con el contrapunteo de sus lecturas:

Allende visitó México y la Asamblea de las Naciones Unidas en Nueva York y hubo atentados y yo leí a Tucídides, las largas guerras de Tucídides (Id.: 98).

Comenta acertadamente Daniuzka González:

**Hay un tiempo histórico que se desliza, subrepticio, reunificándose en palabras cortas, a veces incoherentes, respecto al diálogo o la situación donde se escurre, como si el autor sólo pretendiera esbozar un mapa y no plantear, con la certidumbre ya instituida, los hechos históricos que transcurrieron (GONZÁLEZ D. 2003: 40).**

**No hay descripción del golpe, sólo un listado de acontecimientos que por fin conducen al anhelado silencio:**

**luego casi medio millón de personas desfiló en una gran marcha de apoyo a Allende, y después vino el golpe de Estado, el levantamiento, el pronunciamiento militar, y bombardearon La Moneda y cuando terminó el bombardeo el presidente se suicidó y acabó todo. Entonces yo me quedé quieto, con un dedo en la página que estaba leyendo, y pensé: qué paz. Me levanté y me asomé a la ventana: qué silencio (BOLAÑO R. 2000: 99).**

Este silencio improviso, que es la muerte de la democracia en Chile, para Urrutia es la paz. Ahora puede volver a escribir: por la noche, tiene pesadillas, pero por la mañana se despierta descansado y listo para escribir. Y es precisamente en una mañana que llegan otra vez Oido y Odeim para proponerle otro trabajo. Esta vez se trata de dar clases de marxismo a la junta militar. Por supuesto, todo es contado desde el punto de vista de Sebastián: los insultos a Marta Harnecker, el interés de Pinochet, los adelantos del general Leigh, la seriedad del general Mendoza... Pero esta caracterización de los miembros de la junta militar evidentemente deja algo en suspenso. El manejo del silencio establece una honda ligazón entre política e literatura: estrategia del poder, recurso literario, la no mención es garantía de fortalecimiento para el régimen, de éxito para el cura. Para Sebastián Urrutia llega pues el tiempo del triunfo, de los libros publicados al exterior, de los congresos, de los aeropuertos, de las cenas elegantes: es el chileno resplandeciente (ID.: 122), él que promueve la cultura latinoamericana, griega, inglesa... Todo es tranquilo y absolutamente necesario: «todos éramos chilenos, todos éramos gente corriente, discreta,

lógica, moderada, prudente, sensata», la historia continúa su curso, no es más que un paisaje diminuto en la metáfora de Bolaño:

la vida seguía y seguía y seguía, como un collar de arroz en donde cada grano llevara un paisaje pintado, granos diminutos y paisajes microscópicos, y yo sabía que todos **se ponían el collar en el cuello pero nadie tenía la suficiente paciencia o fortaleza de ánimo** como para sacarse el collar y acercárselo a los ojos y descifrar grano a grano cada paisaje, en parte porque las miniaturas exigían vista de lince, vista de águila, en parte porque los paisajes solían deparar sorpresas desagradables como ataúdes, cementerios a vuelo de pájaro, ciudades deshabitadas, el abismo y el vértigo, la pequeñez del ser y su ridícula voluntad (ID.: 123).

Las miniaturas con el paisaje de la historia chilena y las faltas de la vista muestran una vez más la constitución ética y realística de la metáfora de Bolaño. Y no es casual que el texto siga con una referencia a la situación de los intelectuales durante la dictadura:

el aburrimiento como un portaviones gigantesco circunnavegando el imaginario chileno. Y ésa era la verdad. Nos aburríamos. Leíamos y nos aburríamos. Los intelectuales. Porque no se puede leer todo el día y toda la noche. No se puede escribir todo el día y toda la noche (ID.: 123).

La verdad es el aburrimiento de los intelectuales; pero el mal reside precisamente en este aburrimiento.

En la sexta secuencia, el joven envejecido «tiembla y retiembla y arruga la nariz y después salta sobre la historia» (ID.: 124). La imagen es aparentemente juguetona y remite a **la figura de un juglar: la inconsistencia del enunciado interpretado literalmente produce la frase semánticamente impertinente** de Ricoeur (RICOEUR P. 1975: 34-40). La impertinencia, producida por la tensión entre el sentido literal y sentido metafórico, se refiere dramáticamente a la relación entre el literato y la historia. La primera parte de la metáfora sugiere la fragilidad de lo humano y de su corporeidad expuesta a los acontecimientos, mientras la segunda alude a una reacción, a una posibilidad: saltar sobre la historia es

una metáfora que no remite a un contenido preciso, sino a una posibilidad generada por una acción. De este modo, Bolaño libera la metáfora de los procesos de agotamiento y la transforma en un «acontecimiento de sentido nuevo» (RICOEUR P. 1975: 77), en oposición a cualquier estabilidad estructural: él propone la intersección entre distintos ámbitos de **la experiencia, modificando las estructuras categoriales normalmente aprovechadas por el conocimiento.**

Si el joven envejecido salta sobre la historia, por el contrario Urrutia la considera sólo un tránsito: él expresa la distancia enunciativa y la complicidad estructural entre política y literatura, se esconde en el nocturno de Chile y negocia con el poder. En su vida la historia representa únicamente un escenario, a veces muy molesto, en el cual el protagonista tiene que actuar para realizarse como poeta y crítico. La dictadura no es más **que un aburrimiento, una molestia por el toque de queda, por la dificultad de reunirse con otros intelectuales.** Afortunadamente María Canales, una escritora joven y mediocre, tiene una casa grande en las afueras de Santiago: los intelectuales se reúnen en su casa, por las noches. El cura proclama que él sólo fue muy pocas veces (BOLAÑO R. 2000: 128), pero más adelante dice: «me recogí en mi sillón de costumbre» (ID.: 138), remarcando, implícitamente, una frecuentación bastante asidua. Él sigue siendo muy desdeñoso, esta vez con la mucama mapuche. Cuando todavía no ha oscurecido, una vez se encuentra con el hijo de María, un niño con los ojos atemorizados por algo que no hubiera tenido que ver: la imagen por primera vez le sugiere la existencia de un dolor concreto, certero, que no pertenece al ámbito de la literatura. Pero es tan sólo un instante. Como las apariciones del joven envejecido y las escenas diurnas ya citadas, el terror en los ojos del niño es otra **oportunidad, desatendida por Urrutia, para modificar su actitud frente la historia, para cuestionar su oportunismo.**

Una noche un invitado borracho se extravía y llega al sótano de la casa: en un cuarto descubre un hombre desnudo, vendado, atado de las muñecas y de los tobillos a una cama de hierro, golpeado, herido. El extraviado cierra cautelosamente la puerta, vuelve a la sala, pide un whisky y no dice nada. Y cuando, mucho tiempo después, le cuenta todo a Urrutia, éste simplemente le dice: «Vete tranquilo» (ID.: 139). Sin embargo, en la novela – es decir, en la memoria de Urrutia – el acontecimiento suena como una obsesión:

solamente unas líneas más abajo se vuelve a contar la misma historia, añadiendo que el extraviado era un actor o autor de teatro que

había abierto la puerta y se había dado de bruces con aquel cuerpo atado sobre una cama metálica, abandonado en aquel sótano, pero vivo, y el dramaturgo o el actor había cerrado la puerta sigilosamente procurando no despertar al pobre hombre que **reparaba en el sueño su dolor, y había desandado el camino y vuelto a la fiesta o tertulia literaria, la *soirée* de María Canales, y no había dicho nada** (Id.: 139).

Luego, casi en seguida, el narrador agrega:

fue un teórico de la escena de vanguardia el que se perdió por los corredores burlescos de la casa en los confines de Santiago, un teórico con un gran sentido del humor, quien al extraviarse no se arredró, pues a su sentido del humor añadía una curiosidad natural, y que al verse y saberse perdido en el sótano de María Canales no tuvo miedo sino que más bien se despertó su espíritu fisgón, y que abrió puertas y que incluso se puso a silbar, y que finalmente llegó al último cuarto en el corredor más estrecho del sótano, el que sólo estaba iluminado por una débil bombilla, y abrió la puerta y vio al hombre atado a una cama metálica, los ojos vendados, y supo que el hombre estaba vivo porque lo oyó respirar, aunque su estado físico no era bueno, **pues pese a la luz deficiente vio sus heridas, sus supuraciones, como eczemas, pero no eran eczemas, las partes maltratadas de su anatomía, las partes hinchadas, como si tuviera más de un hueso roto, pero respiraba, en modo alguno parecía alguien a punto de morir, y luego el teórico de la escena de vanguardia cerró delicadamente la puerta, sin hacer ruido, y empezó a buscar el camino de vuelta a la sala, apagando a sus espaldas las luces que previamente había encendido** (Id.: 140-141).

Las tres versiones, a final de cuentas muy parecidas, suenan como una *variazione sul tema* que pretende subrayar, con impiadosa ironía, el silencio, la complicidad. En esta noche reside el mal, eso es, la indiferencia frente al horror. Bolaño lo sugiere a través de insinuaciones, ironía, de una manera indirecta y por eso tan contundente. Los subversivos

están encerrados en el sótano de María Canales, torturados por su esposo Jimmy Thompson. Callándose, los intelectuales realizan un tránsito nocturno a través de la historia y no el salto sobre la historia...Este repentino descubrimiento de un espacio del horror por debajo de la sala de las tertulias, este cerrar cautelosamente la puerta como para no estorbar, es el entramado del ocultamiento del mal, estrategia del poder dictatorial pero al mismo tiempo recurso literario. Sin retórica, sin énfasis, después de tantos aplazamientos, el silencio frente al horror se hace texto, se revela. Eso es lo que desde el principio el joven envejecido está esperando: que se rompa el tétrico lazo entre literatura y poder, en función no de una renuncia, sino de un actitud éticamente comprometida con la historia. Pero ya es tarde. Mientras el joven envejecido «desnudo, salta sobre la presa», Urrutia **sigue justificándose, se percibe noble e inocente:**

Yo hubiera podido decir algo, pero yo nada vi, nada supe hasta que fue demasiado tarde. **¿Para qué remover lo que el tiempo piadosamente oculta?** (ID.: 142)

El mal persiste en el ocultamiento y en olvido impuestos por el retorno a la democracia. **En el final, que se enlaza con el inicio de la novela, Urrutia define la historia a través de una metáfora tétrica, la «gran máquina de moler carne del tiempo» (ID.: 147), sin embargo no ha modificado su actitud. En su cama, el cura se pregunta repetidamente «¿Tiene esto solución?» (ID.: 148), recordando episodios de sus últimos años, evocando imágenes de terror o de normalidad, la gente corriendo por las calles por un temblor o comprando periódicos. Pero no hay solución:**

el joven envejecido, lo que queda de él, mueve los labios formulando un *no* inaudible. Mi fuerza mental lo ha detenido. O tal vez ha sido la historia. Poco puede uno solo contra la historia. El joven envejecido siempre ha estado solo y yo siempre he estado con la historia (ID.: 148).

Esta frase sólo aparentemente desmiente lo dicho acerca de la relación con la historia de los personajes, pues reproduce el punto de vista del narrador y naturaliza el discurso del poder. La derrota del protagonista y de la verdad es patente: «poco a poco la verdad

empieza a ascender como un cadáver». Frente al rostro dulce y horroroso de la verdad, Urrutia se pregunta:

*¿soy yo el joven envejecido? ¿Esto es el verdadero, el gran terror, ser yo el joven envejecido que grita sin que nadie lo escuche? ¿Y que el pobre joven envejecido sea yo? (Id.: 149)*

Luego, en un remolino a una velocidad de vértigo, pasan los rostros que habitaron la vida de Urrutia. Solamente ahora en la novela hay la una pausa, marcada por un espacio blanco, y luego la última oración:

Y después se desata la tormenta de mierda (Id.: 150).

Con este final poderosamente irónico y destructivo, Bolaño propone su última metáfora. En esta tormenta de mierda, todo está oscuro, es cierto, sin embargo en esta novela "del desastre" al nocturno sigue oponiéndose la opción por la luz: «Quando tutto si è oscurato, regna l'illuminazione senza luce che certe parole annunciano», dice Blanchot (BLANCHOT M. 1983: 479). Pero, ¿de dónde pueden llegar estas palabras que anuncian una iluminación sin luz? Quizás, de la literatura que salta sobre la historia, que es la literatura de Bolaño, joven envejecido.

## Bibliografía

- BLANCHOT Maurice, 1990 [1980], *La scrittura del disastro*, trad. it. di Federica Sossi, SE, Milano.
- BOLAÑO Roberto, 2000, *Nocturno de Chile*, Anagrama, Barcelona.
- GARCÍA RAMOS Arturo, 2008, *Última hora de la novela: 2666 de Roberto Bolaño*, "Anales de Literatura Hispanoamericana", n. 37, pp.107-129.
- GONZALEZ Daniuska, 2003, *Roberto Bolaño: El resplandor de la sombra: La escritura del mal y la historia*, "Atenea", n. 488, pp. 31-45. Disponible en: <<http://www.scielo.cl/scielo.php>
- GRASS Dunia, 2000, *Entrevista con Roberto Bolaño*, "Cuadernos Hispanoamericanos", n. 604, pp. 53-65.

RICOEUR Paul, 1975, *La métaphore vive*, Seuil, Paris.

VALDEBENITO LUIS N., FIERRO BUSTOS Juan M., 2011, *Nocturno de Chile de Roberto Bolaño: Metáforas y horror*, "Letras", vol. 53, n.84.



## *La notte: metafora della repressione da Cortázar a Betibú*

Ilaria Magnani

Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale

La XXII edizione del Dizionario della Real Academia Española alla voce “noche” registra, come prima accezione: «[t]iempo en que falta la claridad del día» e «[c]onfusión, oscuridad o tristeza en cualquier línea» come seconda, dando conto della doppia lettura che accompagna il fenomeno astronomico. Gilbert Durand afferma che «lo schema della discesa produce l’archetipo del profondo, della notte» (DURAND G. 2009 [1963]: 63) mentre ricorda la diversa ampiezza di significato dell’archetipo rispetto al simbolo che si cifra nella «sua mancanza di ambivalenza, la sua universalità costante e il suo adeguamento allo schema» (ID.: 63). Pertanto nella rete di senso connesso con la notte possiamo riscontrare un’universalità che oltrepassa le particolarità culturali come le contingenze temporali stabilizzandone il valore ed ampliandone l’autorevolezza interpretativa. Sempre Durand connette l’immagine della notte e delle tenebre ai concetti di agitazione, impurità e rumore (ID.: 104), ricordandoci come «[s]emanticamente parlando, si può dire che non c’è luce senza tenebra mentre il contrario non è vero, dal momento che la notte ha un’esistenza simbolica autonoma» (ID.: 69). In conseguenza di ciò, dobbiamo pensare che anche in campo letterario si debba rintracciare tale sistema di significati con i relativi immaginari. È mia intenzione ricercarne le tracce in due testi distanti per data di pubblicazione, genere e stile quali la raccolta di Julio Cortázar, *Deshoras* (1983) e il romanzo poliziesco *Betibú* (2010), di Claudia Piñeiro, che tuttavia si sviluppano in forma coerente. Il loro raffronto mostra come il romanzo rappresenti, in alcuni aspetti, l’evoluzione cronologica e la versione ottimistica e assai popolare della produzione cortazariana.

*Deshoras* (1983) è una delle ultime opere di Cortázar, che sarebbe scomparso l’anno successivo. Coincide con il ritorno alla democrazia dell’Argentina, ma i suoi testi appaiono segnati dagli orrori trascorsi più che dalla propositiva speranza per il futuro. Il dato

unificante della raccolta, anticipato nel titolo, è quello dell'accadimento improvviso e inopportuno che scatena la narrazione. Il racconto più palesemente connesso al tema che ci occupa –la notte– è *La escuela de noche*, narrazione in prima persona di un'esperienza giovanile: l'entrata clandestina e notturna di due compagni nell'edificio scolastico dove invece dell'atteso silenzio trovano un'equivoca e surreale festa cui partecipano professori e studenti. Essa rivela una gerarchizzazione e una rete di rapporti sorprendentemente diverse da quelle diurne, che con la loro grottesca teatralizzazione consentono di percepire la vera natura dei legami di potere in vigore.

Se la collocazione notturna è dichiarata sin dal titolo, l'esordio introduce la dimensione onirica ad essa correlata. È questa, infatti, a caratterizzare il racconto sia metaforicamente che in senso proprio. È il sogno il motivo scatenante del ricordo e della narrazione che da esso scaturisce, nel presente della finzione. È ancora il sogno, nella sua variante oscura di incubo, a rappresentare l'esperienza ricorrente del coprotagonista che incammina personaggi e lettore verso il perturbante significato metaforico: «Nito se acordaba de pesadillas donde cosas instantáneamente borradas por un despertar violento habían sucedido en galerías de la escuela, en el aula de tercer año, en las escaleras de mármol; siempre de noche, claro, siempre él solo en la escuela petrificada por la noche, y eso Nito no alcanzaba a olvidarlo por la mañana, entre cientos de muchachos y de ruidos» (CORTÁZAR J. 1983: 80). È questa circostanza reiterata ad istigare i protagonisti a misurarsi con la scuola di notte e, per finire, è la ricorrenza dell'evento a creare un'allarmante continuità: quella che attrae Nito verso l'inquietante edificio scolastico e che non consente a Toto, il narratore, di staccarsi dal passato, in cui i periodici sogni lo fanno ricadere. Questa la vicenda: l'occasionale sogno della Buenos Aires degli anni '30 e del tempo della scuola induce in Toto il ricordo di Nito e della loro impresa: una visita notturna alla scuola in un sabato d'inizio estate. L'apparente bravata deriva però dal presentimento di qualcosa d'insolito che permea l'edificio e che, avvertito dai protagonisti sin dal primo contatto, non scompare quando familiarizzano con l'ambiente, ma permane, contraddittoriamente appaiato alla sensazione di conoscere lo spazio del quotidiano scolastico e di averlo dominato poco a poco negli anni di frequentazione: «también a mí la escuela no me parecía tan manyada, aunque lleváramos allí seis años y medio de yugo» (Id.: 78) perché «[p]oco

a poco habíamos ido avanzando por corredores y escaleras hasta hacernos a la idea de la enorme caja de zapatos amarilla con sus columnas [...] pero la familiaridad no nos había quitado del todo eso que la escuela tenía de territorio diferente, a pesar de la costumbre» (ID.: 80). **L'inquietante sensazione sembra riproporre la categoria freudiana del perturbante e, bandita dal mondo diurno, si affaccia improvvisa negli incubi di Nito e configura la percezione della «escuela anormal» (ID.: 77), gioco di parole incentrato sulla tipologia dell'istituto –la scuola normale, destinata a formare i futuri insegnanti– che ben rende l'indefinita sensazione di confrontarsi con una realtà distorta.**

Scuola, notte e incubo condividono un allusivo campo semantico che si muove tra la **dimensione del mostruoso e quella del repressivo**. Non a caso Cortázar connota l'edificio come «un poco frankenstein en la oscuridad» (ID.: 79), lo circonda con una «reja pinchuda» (ID.: 78) più minacciosa che protettiva e descrive anche i banali effetti ottici come inquietanti premonizioni di violenza: «mirando hacia lo alto donde las barandillas de las galerías dejaban ver cuerpos truncos, cabezas y torsos pasando de un lado a otro, más abajo pantalones y zapatos que no siempre parecían pertenecer al mismo alumno» (ID.: 80) e dove «la luz vino como un látigo cortado por sombras» (ID.: 84).

La scuola diurna è il regno della «misoginia agresiva» (ID.: 82) del direttore e della **sottomissione dell'angherata signorina Maggi, unica donna accolta forzatamente nella scuola; del mondo dell'assurdità burocratica e della scarsa aderenza alla realtà, rintracciabile anche nei programmi scolastici**. Nella sua versione notturna essa si apre all'inversione che pur riproponendo le forme della carnevalizzazione non configura uno spazio di affermazione popolare in contrapposizione al potere, come rintracciato da Michail Bachtin (1979), quanto il **palesamento dell'autoritarismo in una grottesca rappresentazione destinata ad avviliti e schiacciare i sottoposti**: «un chiquito con cara de chancho y anteojos, que se prendía a un hembrón renegrado con traje largo y collares de perlas» (CORTÁZAR J. 1983: 84-5). Il rovesciamento dei ruoli sessuali –«las mujeres eran muchachos disfrazados» (ID.: 85), «mujeres (que eran hombres que eran mujeres)» (ID.: 91)– esalta il disvelamento della repressione e del potere che trova la sua espressione più compiuta nella tradizionale correlazione: sesso-violenza-sottomissione (ID.: 93) e la sua rappresentazione **paradigmatica nelle figure del direttore e della professoressa Maggi (ID.: 86-87)**. Le divise

militari che punteggiano la festa non sono indossate come un camuffamento ma rivelano la vera indole del contesto e l'esacerbazione dell'autoritarismo riaffermata dalla sottomissione dei membri-vittime. L'allucinato mondo notturno non si presenta, insomma, come un gioco burlesco ma come un inaspettato incubo, concretizzazione dei sogni anticipatori di Nito. Solo considerando la narrazione nel suo insieme è possibile scorgervi l'episodica riproposizione parodica dell'ideologia militar-patriottica, con il recupero delle sue forme linguistiche in chiave paradossale, come nella professione di fede dei partecipanti alla festa (ID.: 97), dando vita all'ibridazione dialogica che Bachtin rileva nella tradizionale costruzione parodica (1979: 436 e segg.).

Nella percezione dei protagonisti, il carattere perturbante e l'indole repressiva della scuola è anticipata della rigidità dell'edificio scolastico: «mirábamos el patio de la planta baja, cuadrado como casi todo en la escuela, incluidos los cursos» (CORTÁZAR J. 1983: 83), mentre l'allusiva e reiterata descrizione del «peristilio solemne» (ID.: 78) della facciata crea uno studiato rimando all'architettura della ESMA (ID.: 100) ed alla sua costruzione più nota, il "Cuatro Columnas". D'altro canto il disturbato sonno notturno e la diurna percezione allucinata della scuola disegnano un'istituzione che somiglia pericolosamente ad un universo carcerario di cui sfuggono, però, le regole più elementari –non diversamente da quanto avveniva nei lager, come ci ha insegnato Primo Levi (1947, 1986)– delineando un passato i cui protagonisti condividono il destino di Nito che «se murió o anda afuera», come i *desaparecidos* e gli esuli, nel cui novero lo scrittore argentino s'incldeva.

L'elemento notturno come metafora della condizione repressiva, accompagnato da un rimando onirico o dall'atmosfera rarefatta che lo contraddistingue, è presente in altri racconti –*Pesadillas, Satarsa, Deshoras*– che per ragioni di spazio mi limiterò a menzionare. Mentre circa metà dei testi della raccolta declina i modi di un inatteso scoppio di violenza, i restanti si fanno veicolo della riflessione sulle forme della narrazione nel rapporto tra finzione e realtà, seppur sempre articolandosi su uno spunto insolito o un elemento inquietante. Le due linee narrative non si possono scindere, rappresentano invece una tappa della problematica scelta dell'impegno politico all'interno della produzione letteraria che ha attraversato l'esistenza dello scrittore (STARDISH P. 1997). D'altro canto le due tematiche non hanno uno sviluppo alternativo ed escludente, sono invece un motivo prioritario

che trova momenti di contatto, come nel caso del racconto *Satarsa*, dove un gruppo di esuli in fuga da un regime repressivo trova rifugio in una località in cui il maggior mezzo di sostentamento è la caccia ai topi –destinati ad essere venduti come cavie– con i quali si scatena una guerra alla pari e senza esclusione di colpi. La passione del capo dei fuoriusciti per i palindromi, intorno a cui si struttura il racconto, ne fornisce anche la chiave di lettura: quando nella guerra cacciatori-ratti s’inserisce un gruppo paramilitare, sulle tracce dei fuggitivi, si comprende come le due contese non siano altro che l’immagine speculare l’una dell’altra, il palindromo, appunto, ed entrambe le parti in lotta –cacciatori o ratti che siano– costituiscano una presenza sacrificale e sacrificata in un universo di sovrapproduzione da cui non esiste via d’uscita. Ma rappresenta al contempo la *mise en abîme* delle metodiche dittatoriali latinoamericane.

L’acme della riflessione sulla funzione della scrittura è raggiunto nei due primi racconti –*Botella al mar* e *Fin de etapa*– che presentano il rapporto tra la realtà e la sua rappresentazione come un *continuum*. Nel suo ruolo di estensore della lettera fittizia a Glenda Jackson, Cortázar asserisce infatti: «creo que la única posibilidad de decirle esto es dirigiéndolo una vez más a quienes van a leerlo como literatura, un relato dentro de otro» (CORTÁZAR J. 1983: 16); analogamente se *Fin de etapa* si presta ad una lettura fantastica in cui la protagonista si vede fagocitata dallo spazio riprodotto nei quadri di una mostra di pittura iperrealista che ha visitato, si offre, al contempo, ad una interpretazione metaforica che nega la separatezza tra l’oggetto e la sua riproposizione estetica, rivendicando l’incisività dell’arte sulla realtà a prescindere da un progetto di letteratura, cosiddetta, impegnata. Mentre sostiene la sua scelta di scrittore militante, Cortázar si ripropone quindi come scrittore raffinato ed elitario, sfidando la popolarità che aveva ferito «la figura heroica del artista como exiliado» (PIGLIA R. 2014: 42) alla cui immagine aveva aderito.

Nei restanti racconti, ed in particolare in quelli che metaforizzano la violenza, la tensione stilistica si esprime attraverso differenti scelte formali. L’accorto cambio della voce narrante, con un passaggio quasi impercettibile dall’una all’altra persona grammaticale, pur essendo un aspetto comune nell’opera di Cortázar (STARDISH P. 1991: 433), svolge nella raccolta specifiche funzioni: consente l’allontanamento emotivo del narratore dai passi più scabrosi di *La escuela de noche*, riaffermandone però l’inclusione perché

«cuando se habla en terceros, quien lo hace es parte de la acción» (CHATMAN S. 1978: 33), oppure sancisce il triplice statuto di narratore, protagonista e autore fittizio in *Deshoras*, dove la separazione dei ruoli enfatizza l'unità emozionale ed il profondo disagio del personaggio. L'uso del discorso indiretto libero, molto frequente nella raccolta, vivacizza la narrazione ed al contempo accelera i tempi ed accentua la percezione della pressione operata dagli eventi.

Nel romanzo di Piñeiro è possibile rintracciare problematiche simili e analoghe scelte formali, seppure declinate nelle forme del romanzo popolare e del genere poliziesco. La trama non si allontana dalla tradizione: il ritrovamento di un uomo ucciso nella sua casa, in un *country* –come vengono chiamati in Argentina i quartieri residenziali vigilati sorti fuori dalle grandi metropoli–, scatena le indagini di un noto giornalista ex-redattore di *cronaca nera*, del giovane che lo ha sostituito e di un'autrice di gialli, Nurit Iscar, detta Betibú. Il sodalizio tra i tre porta a scoprire la connessione tra le morti, tutte apparentemente accidentali, di ex compagni di scuola di un prestigioso collegio privato uniti, all'epoca, in una confraternita denominata la Chacrita. Il terzetto fissa l'attenzione su un involontario membro del gruppo –fratello minore di uno di questi, aggregato suo malgrado per imposizione della madre– e scopre l'ipotetica e non accertabile esistenza di un'impresa piramidale del crimine su ordinazione che vede il sospettato nel ruolo di utente-dirigente, ma che non esclude la partecipazione della polizia, o almeno di alcuni suoi membri. Se lo scioglimento proposto dagli investigatori sembra corretto la notizia non può però essere diffusa ed i tre devono rinunciare a comunicarla ed a vedere punito il colpevole.

Benché la vicenda sia ambientata negli anni della presidenza di Néstor Kirchner, la descrizione di alcune forme di controllo attuate nel *country* richiama i tempi della dittatura, come scrive Betibú in un suo articolo:

*Hoy, a quien quiere entrar en un lugar como éste se le pide: autorización de un socio mayor de edad [...], documento de identidad [...], seguro contra terceros a nombre del conductor del auto que ingresa [...], foto [...], revisión del baúl del auto a la entrada y a la salida, y ahora también revisión del capote a la salida ¿por si una visita se lleva algo escondido entre el radiador y el motor? Vaya uno a saber. Si el vehículo ingresa de noche se agrega hace unas semanas, la obligación de apagar las luces*

*externas y encender las internas hasta que el guardia se acerque y verifique quiénes están adentro, exactamente como era el procedimiento en la época de la dictadura militar cuando se requisaba un auto.* (PIÑEIRO C. 2013 [2010]: 121-2)

Allo stesso modo, la questione dell'assassino-testimone che deriva il proprio anelito di fare giustizia dall'aver assistito alla violenza dei membri della confraternita rinvia, nella forma semplificata e strumentale richiesta dal genere poliziesco, al problema della memoria che in questi anni attraversa la società argentina. Con la stessa superficiale menzione il romanzo fa balenare dietro alla supposta associazione a delinquere il tema dell'*homo sacer*, l'essere «uccidibile e non sacrificabile» (AGAMBEN G. 2005: *passim*). La contro-società così disegnata –versione narrativizzata, fantasmale e inafferrabile di quella reale– recupera per il potere sovrano l'originaria «soggezione della vita a un potere di morte» (ID.: 93), come rivendica il manager-giustiziere in termini mitologici durante la conversazione con Nurit Iscar:

En cierta forma me halagó con sus sospechas, creerme capaz de montar una empresa así, no es algo que pueda hacer cualquiera. ¿Se acuerda de las Erinias? [...]; sería algo así como levantar su bandera, creo que Esquilo se equivocó al transformarlas en Euménides, pasaron de ser vengadoras impiadosas a benévolas, una pena. Las Euménides respetan la ley y la justicia, no hacen justicia por mano propia, logra decir Nurit. Por eso, una pena, dice Gandolfini. (PIÑEIRO C. 2013 [2010]: 320-1)

L'intertestualità su cui si sostiene la narrazione collabora a vincolare la vicenda all'epoca del governo militare poiché mentre convoca uno dei racconti più noti dello stesso Cortázar, *La continuidad de los parques* (PIÑEIRO C. 2013 [2010]: 165-6), riporta stralci degli scritti di Rodolfo Walsh sulla necessità di praticare un giornalismo militante (ID.: 332), strumento attraverso il quale l'autrice problematizza la funzione dell'informazione, su cui propone ricorrenti riflessioni che mentre mettono a fuoco le forme di controllo esistenti nella stampa chiamano in causa internet e l'utopica ambizione di un'illimitata diffusione della comunicazione e del sapere che l'hanno accompagnato.

Piñeiro sceglie strumenti stilistici che se non hanno l'eleganza della scrittura cortaza-

riana affinano, comunque, la forma del poliziesco: il romanzo incorpora i dialoghi nella narrazione eliminando ogni segno grafico distintivo, giustappone differenti tipologie narrative accogliendo gli articoli scritti da Nurit Iscar, mostra un'altissima incidenza di proposizioni temporali che mirano a collegare, mettere in parallelo e rendere contemporanee le azioni dei personaggi, più raramente a creare una progressione cronologica. Si chiude, poi, con un'interessante proposta metanarrativa che invita a leggere la fittizia realtà dai personaggi nella chiave di una doppia finzione, ripensata cioè come se fosse l'opera della giallista protagonista del libro e, contemporaneamente, come se essa fosse stata portata sugli schermi cinematografici:

Si ésta fuera una novela de Nurit Iscar, ella no contaría qué pasa después. [...] Apenas contaría el beso que se dan en una esquina, que él le acaricia el pelo [...]. Pero no contaría el recorrido en ascensor, donde las manos se sienten libres. [...] Pero sabe, no le caben dudas, que cuando venda esa historia para que hagan una película, el director a cargo ya se encargará de agregar una escena de sexo [...]. Contará con imágenes, no con palabras, los cuerpos desnudos, la respiración, los jadeos. [...] Y los hará hacer lo que ellos no hacen. Porque [...] son un hombre y una mujer que no piensan en los tantos espectadores que los están viendo sentados en la butaca, sin sólo el uno en el otro, y eso hace la diferencia. (PIÑEIRO C. 2013 [2010]: 344)

Enfatizzando, seppure in forma ludica, l'autonomia e l'arbitrarietà delle differenti scelte narrative, Piñeiro problematizza il rapporto con il reale e offre ai suoi lettori possibili strumenti analitici.

Tornando al tema della notte, però, occorre rilevare lo scioglimento diametralmente opposto delle opere di Cortázar e di Piñeiro perché mentre nei racconti l'ambientazione notturna si riconferma lo scenario di eventi nefasti, il romanzo di Piñeiro apre a un *happy end* che non deriva dalla punizione del colpevole e dal ristabilimento della giustizia, tipici del modello poliziesco tradizionale, ma dall'abbozzarsi del legame amoroso del giornalista e della scrittrice. È il versante rosa della trama (TRIULZI S. 2012, BERTINI M.), e non la dominante poliziesca, a saper cogliere la potenzialità di eufemizzazione presente nell'archetipo notturno e capace, quindi, di «svolge[re] un ruolo positivo» (DURAND G.

2009 [1963]: 135-136). Il processo che ha nella tradizione mistica e nella celebre metafora della “notte oscura” di san Juan de la Cruz il suo referente più noto (Id.: 268-275) trova nel romanzo di Piñeiro una sorridente volgarizzazione, che riconferma però il **meccanismo dell’archetipo**.

Sottolineando alcuni elementi di continuità tra le due opere di Cortázar e di Piñeiro non si pretende di segnalare una filiazione tra gli autori o di proporre una impossibile equiparazione, quanto piuttosto di rilevare come la preoccupazione per le forme e le motivazioni della scrittura letteraria (includendovi l’annosa questione della letteratura militante) è passata dalla elitaria e raffinata riflessione cortazariana ad una vulgata che ha ampliato il ventaglio dei suoi destinatari e ha assimilato la compresenza tutta contemporanea di codici semiotici diversi facendo della loro giustapposizione uno strumento narrativo ormai sperimentato. **La notte con la sua esistenza simbolica autonoma, il rimando ai significati di dolore, tristezza e repressione ma con la capacità di eufemizzarli e riconvertirli, appare un’adeguata cornice entro cui inscrivere la riflessione su forme e finalità della scrittura come rappresentazione del reale e come stimolo per orientarne l’evoluzione.**

## Bibliografia

- AGAMBEN Giorgio, 2005, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino.
- BACHTIN Michail, 1979, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino.
- BERTINI Mariolina, *Claudia Piñeiro: Betibù*, <http://www.federiconovaro.eu/rubriche/grazie-liala-di-mariolina-bertini/4333-claudia-piñeiro-betibù,-di-mariolina-bertini> (maggio 2014).
- CHATMAN Seymour, 1978, *Story and Discourse*, Cornell U.P., Ithaca.
- CORTÁZAR Julio, 1983, *Deshoras*, Alfaguara, Madrid.
- DURAND Gilbert, 2009 [1963], *Le strutture antropologiche dell’immaginario*, Edizioni Dedalo, Bari.
- LEVI Primo, 1947, *Se questo è un uomo*, De Silva, Torino.
- LEVI Primo, 1986, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino.
- PIGLIA Ricardo, 2014, *Sobre Cortázar*, in Id., *Critica y ficción*, Penguin Random House Grupo Editorial, Barcelona.
- PIÑEIRO Claudia, 2013 [2010], *Betibù*, Santillana Ediciones Generales, Madrid.

STANDISH Peter, 1991, *La segunda persona y el narratorio en los cuentos de Cortázar*, MLN, vol. 106, n. 2, "Hispanic Issue" (Mar. 1991), pp. 432-440.

STANDISH Peter, 1997, *Los compromisos de Julio Cortázar*, "Hispania", vol. 80, n. 3 (Sep. 1997), pp. 465-471.

TRIULZI Sebastiano, 2012, *Le donne argentine risolvono i misteri*, "La Repubblica", 14.01.12 [http://ilmiolibro.kataweb.it/booknews\\_dettaglio\\_recensione.asp?id\\_contenuto=3727698](http://ilmiolibro.kataweb.it/booknews_dettaglio_recensione.asp?id_contenuto=3727698) (maggio 2014)

## "Più buia è la notte, più vicina è l'alba"

Elvira Falivene

Seconda Università degli Studi di Napoli

Volendo immaginare un sottotitolo, che possa introdurre l'argomento presentato in questo contributo, si potrebbe partire proprio dall'intestazione di questa sessione del convegno "La notte della democrazia" alla quale andrebbe aggiunto "donne latinoamericane raccontano in Italia". Ci si riferisce infatti a quando, quanto e come, l'editoria italiana ha cominciato ad esprimere l'esigenza di indagare e raccontare le dittature civili-militari nel Cono Sud latinoamericano ed in particolare l'universo femminile, fortemente segnato dall'orrore di quelle stesse dittature. Nello specifico, lo sguardo è rivolto a due recenti pubblicazioni, uscite a distanza di poche settimane l'una dall'altra, e che possono rappresentare un'interessante e significativa novità nel panorama editoriale italiano non solo, evidentemente, sotto il profilo strettamente narrativo o letterario. Si tratta di *Anahí del mare*, della scrittrice italo-uruguaiana Anna Milazzo, pubblicato in Italia nell'aprile del 2012 –con una ristampa nell'ottobre successivo– dalla casa editrice Infinito di Modena e *Oblivion* di Edda Fabbri, uruguaiana di origine veneta, edito da Oèdipus, di Nocera Inferiore, nel dicembre dello stesso anno. Due testi, questi, ascrivibili senza dubbio alla letteratura testimoniale, a quel genere, cioè, in cui i diversi piani narrativi si fondono e si sovrappongono senza che nessuno di essi riesca ad imporsi sugli altri: storia personale, storia collettiva, memoria, denuncia. *Literatura testimonial*, dunque: due donne raccontano, attraverso la propria storia, la dittatura in Uruguay. I primi esempi del genere, in Argentina come in Uruguay, appaiono negli anni ottanta ma, sempre per entrambi i paesi, è negli anni novanta che il modello *testimonio* ha un'importante affermazione imponendosi nel contesto letterario.

La vera novità delle due pubblicazioni citate, a cui si faceva riferimento, è individuabile nel fatto che si tratta di donne e che parlano della dittatura in Uruguay. Infatti, anche se eventi e statistiche ci confermano che le dittature argentina e uruguaiana si corrispondono

perfettamente<sup>1</sup>, nel nostro paese, da un certo momento in poi, si registra una particolare attenzione soprattutto verso la dittatura argentina a cui fa seguito, tra l'altro, una nutrita serie di pubblicazioni.

Lo sguardo è rivolto principalmente al fenomeno dei *desaparecidos* ed è condizionato da due elementi precisi. Il primo rimanda alla fine dell'Ottocento e alla corrente migratoria che dall'Italia, come dalla Spagna, si dirige particolarmente verso Argentina e Uruguay che, tra l'altro, attraverso l'offerta di terra e lavoro, favoriscono ulteriormente il fenomeno. Attualmente sono ancora molti i cognomi italiani e anche nella storia di quegli anni erano presenti sia tra le vittime che tra i militari. In secondo luogo, la questione argentina acquista una certa rilevanza quando, agli inizi degli anni '80 del Novecento, il Consolato italiano denuncia 617 casi di sequestro e, contestualmente, gli organi di stampa italiani cominciano ad annunciare la presunta scomparsa in territorio Argentino –negli anni tra il 1976 e il 1983– di molti cittadini italiani<sup>2</sup>. Numerose sono le testimonianze a cui, successivamente, grazie ad una lunga e complessa indagine, è possibile attingere. Si tratta di deposizioni di superstiti del ESMA<sup>3</sup> che permettono l'inizio di processi, sia in Italia che in Spagna, nel tentativo di identificare i militari coinvolti nella sparizione dei cittadini di entrambi i paesi<sup>4</sup>. Conseguenza inevitabile è l'interesse da parte dei mass media e quindi dell'opinione pubblica italiana. L'editoria non è meno attenta al fenomeno e diverse pubblicazioni –che appaiono in quegli anni– lo confermano.

In Argentina come in Uruguay, significativa è la presenza delle donne all'interno del processo di reazione al regime. La prima, esplicita manifestazione in tal senso (protesta di sole donne) è rappresentata dalle madri dei ragazzi scomparsi le quali, dall'aprile del 1977, si incontrano, instancabilmente una volta a settimana nella famosa *Plaza de Mayo* di Buenos Aires<sup>5</sup>.

1 Ci riferiamo alla equivalenza, delle due dittature, in termini di violazione dei diritti umani e quindi di perdita di vite, modalità di applicazione delle torture o i diversi orrori che per troppo tempo la Storia non ha voluto riconoscere e raccontare.

2 Per l'operato dei governi e degli uffici consolari italiani dell'epoca nei confronti della dittatura argentina, cfr. *Affari nostri*, di C. Tognonato (2012).

3 ESMA equivale a *Escuela Superior de Mecánica de la Armada* ma, conservando la stessa sigla, si riferirà, più tardi, alla *Escuela de Mecánica de la Armada*. Si tratta di una importante istituzione del Ministero della Marina Argentina predisposta alla formazione degli ufficiali. Negli anni della dittatura civile militare (1976-1983) divenne sede di detenzione clandestina, tortura e sterminio, in virtù del *Proceso de Reorganización Nacional*, nuova denominazione della stessa dittatura.

4 Questi processi assumono una particolare importanza in quanto, per diversi anni, costituiscono l'unico canale attraverso cui è possibile non solo far conoscere i fatti ma anche, e soprattutto, individuare e giudicare i responsabili di quell'orrore. In Argentina, infatti, la *Ley de obediencia debida* del 1987, tutelava i militari coinvolti in azioni criminali, impedendo che gli stessi fossero rinviati a giudizio.

5 La pacifica protesta, che nella fase iniziale consisteva semplicemente nell' esporre pubblicamente le foto dei propri cari scomparsi,

La realizzazione di un laboratorio di scrittura, nel 1990, promosso da *las madres* e coordinato dallo scrittore argentino Leopoldo Brizuela, segna un passaggio decisivo per la diffusione di quella Storia mai raccontata, di quella drammatica, complessa esperienza. Poesie e racconti nel tentativo di ricostruire, esorcizzare, "alleviare" quella dolorosa sopravvivenza. *Nuestros sueños* del 1991, *La vida en las palabras* del 1992, *El corazón en la escritura* del 1997 sono il prodotto di questo laboratorio e in Italia, grazie all'associazione SIMA (Solidarietà Italiana con le Madri di *Plaza de Mayo*), viene pubblicato *Il cuore nella scrittura*, che raccoglie una selezione di testi nati, appunto, dall'esperienza del laboratorio<sup>6</sup>.

Esperienza che, attraverso la "trascrizione" del dolore, acquista quel valore capace di riconsegnare, in qualche modo, alla vita. Scrive Hebe, una delle madri: «Trentamila figli che ci hanno indicato /il cammino della lotta e della speranza/ verso la libertà. /Figli che hanno insegnato/con lezioni di vita/a vincere il sentimento di dolore/che ribollono nell'anima/trasformandolo in vita» (AA.VV. 2007 [2003]: 39).

Si ritiene inoltre doveroso ricordare quanto il ruolo di Italo Moretti, giornalista e corrispondente in Argentina della RAI negli anni '70, sia stato determinante perché l'Italia conoscesse le atrocità delle dittature del Cono Sud. Al primo libro *In Sudamerica. Trent'anni di storie latino americane dalle dittature degli anni '70 al difficile cammino verso la democrazia* del 2000, fanno seguito *I figli di Plaza de Mayo* nel 2002 e la prefazione e cura di *Memoria del buio* del 2008. Quest'ultimo in particolare riguarda il discorso testimoniale e la ricostruzione storica: un gruppo di *reaparecidas* (ex prigioniere politiche) realizzano un'opera composita in cui i testi proposti tendono a tracciare il profilo di un tragico –e troppo spesso celato– pezzo di Storia, mediante la precisa contestualizzazione di dati, documenti, memorie, lettere, poesie, di 112 donne che avevano vissuto la drammatica esperienza di Villa Devoto<sup>7</sup>.

**Ricostruzione storica, dunque, grazie al valore di documento e di denuncia all'interno di uno scenario narrativo che contestualizza l'orrore.**

---

viene in un primo momento recepita come innocua, pertanto il regime non avverte l'urgenza di un intervento. Col tempo, però, il movimento si rafforzò, le rivendicazioni espresse cominciarono a rappresentare una minaccia per il potere tanto da sequestrare e uccidere Azucena Villaflor, una delle promotrici del movimento, nel dicembre del 1977.

<sup>6</sup> La prima edizione italiana (traduzione con testo a fronte) vede la luce nel 2003 seguita da una seconda edizione quattro anni più tardi.

<sup>7</sup> Finto carcere "esemplare", per sole donne, che il regime usava presentare, per tutelarsi da eventuali accuse di torture e maltrattamenti, agli organismi internazionali.

**Descrizione dell'orrore e ricostruzione di una Storia, drammaticamente taciuta, che ritroviamo attraverso le parole di Anna Milazzo in *Anahí del Mare* e di Edda Fabbri in *Oblivion* le quali offrono, senza dubbio, due importanti esempi di possibilità di raccontare un'esperienza.**

Anna Milazzo nasce nel 1950 in Italia e a soli due anni emigra con la famiglia a Montevideo dove, nel dicembre 1972, viene sequestrata e torturata dalle forze armate. Dopo la liberazione va in esilio a Firenze. Lo scenario di base nel quale si snoda la narrazione è sicuramente il distacco dall'Uruguay.

Anahí, come tanti giovani della sua generazione, non può ignorare la condizione repressiva che un sistema totalitario impone e, per esperienza diretta, matura un sempre più concreto legame con la politica che la vedrà protagonista, insieme a tanti altri, di rivendicazioni dei diritti fondamentali nonché di quella libertà troppo spesso brutalmente negata. «Anahí si unì con passione alla sua generazione irrequieta, unita sull'onda della ribellione contro i potenti e contro il loro perbenismo cercando nuove rotte per imporre valori più umani e autentici» (MILAZZO A. 2012: 47). Tanti di quei giovani (troppi) pagheranno nel peggiore dei modi quelle legittime e appassionate rivendicazioni. Il dolore delle conseguenze che subiranno investirà in termini devastanti la generazione dei loro genitori nonché quella dei loro figli, molti dei quali tuttora inconsapevoli.

«Anna», si legge nell'introduzione di Gianni Cascone all'edizione italiana, «appartiene a quella generazione che in molti Paesi dell'America Latina è stata travolta, a tratti del tutto cancellata, dalle dittature fasciste [...] Lei ha provato, nell'anima e nel corpo, quello che hanno provato ebrei, comunisti, omosessuali, zingari e oppositori di fronte alla follia nazista» (CASCONI G. 2012: 11-12).

Il valore di pubblicazioni come *Anahí*, o come *Oblivion*, risiede proprio nella memoria e, dunque, nella possibilità di acquisizione di una consapevolezza che sembra difficile da raggiungere: l'orrore di questi eventi non è diverso dall'orrore della shoah e, sebbene spesso inconsapevolmente, ci appartiene allo stesso modo. Singole storie che tracciano il tragitto complessivo e collettivo di un Paese e dell'umanità tutta. Racconto autobio-

grafico in cui Anahí-Anna<sup>8</sup> attraversa la storia della dittatura in Uruguay e il sottotitolo del testo –*La dittatura in Uruguay, la notte di un popolo*–, sembra esprimere la precisa volontà di correlare Storia e vita personale. Nel gioco di alternanza di entrambi i livelli l'uno sembra completare l'altro, è necessario, cioè, che viaggino insieme. Ciò si evince dalla particolare struttura del testo stesso: ogni singolo capitolo è introdotto da una breve introduzione storica a cui fa seguito la storia personale collocabile, appunto, nel momento storico rappresentato. I dati storici, che aprono le diverse parti del testo, presentano una differenziazione anche grafica per evidenziare, probabilmente, il legame e la veridicità dei due piani, ma anche la loro diversità. Storia, racconto e autobiografia rappresentano in *Anahí del Mare* un doloroso cammino sulla memoria, per la memoria. Quella memoria che riesce ad emergere con fatica solo dopo la liberazione: «Anahí cominciava a ricordare [...] Ora che è riuscita ad attraversare i fiumi sotterranei dell'abominio, è pronta a indagare profondamente l'anima umana alla ricerca dell'origine della violenza» (MILAZZO A. 2012: 142).

Il passato esiste se esiste il ricordo e, se è vero che il presente è il prodotto di ciò che è stato, è vero anche che la memoria di ciò che è stato parla al futuro. In questa prospettiva la scrittura è sovrana, diventa dolore, liberazione e affermazione di quel ricordo che può e deve tracciare nuovi scenari, individuali e collettivi. Tempo e memoria faticano ad incontrarsi. Ma il tempo, il tempo dell'esilio, crea diversi piani di coscienza. Presente e passato non si incrociano se non in un istante preciso, quell'attimo che apre finalmente un dialogo tra due pezzi del proprio tempo che risulta tanto difficile mettere in comunicazione: «[...] Ma solo nell'effimera ora aurorale / il passato e il presente si unirono / per generare, in ogni incontro, / un pezzettino di futuro» (MILAZZO A. 2012: 17).

Nella complessa condizione del vivere in bilico tra profonda rimozione e necessità di coscienza vince il "coraggio" che ancora una volta, è coraggio individuale e collettivo al tempo stesso.

Attanagliata dalla voglia di rompere quel silenzio immobilizzante, di urlare, aveva sempre nel viso e nei gesti l'espressione di chi sta per dire qualcosa, per esporsi allo

---

<sup>8</sup> Il testo è autobiografico ma scritto in terza persona.

sguardo degli altri, per essere almeno per un istante, voce e parola [...] se rinunciare alla condizione di esiliato voleva dire rinunciare alla memoria, allora Anahí voleva rimanere per sempre 'esiliata', per ricordare, per riscattare il suo passato. Farlo significava scendere nell'inferno dell'oblio, abitato da fantasmi, e scendere non una né due ma tante, tante volte fino a guardare con lucidità ogni tratto di un percorso, ogni segno di una ferita, distinguendo finalmente ciò che fu tradimento da ciò che fu inevitabile, ciò che fu incoscienza da ciò che fu responsabilità consapevole. (MILAZZO A. 2012: 69)

È un passaggio, questo, che sembra suggerirci una delle possibili chiavi interpretative della narrazione: la memoria, cioè, diventa funzionale e necessaria per costruire scenari futuri che possano salvaguardare dignità e diritti umani. Evidentemente il lasciar emergere i ricordi permette una più lucida percezione della realtà in cui, come giustamente sottolinea Massimo Carlotto nella prefazione, «La sistematica violazione dei diritti umani non fu solo un metodo 'necessario' a eliminare l'opposizione ma un progetto politico scientificamente pianificato» (CARLOTTO M. 2012: 7).

C'è un passaggio, nel drammatico e suggestivo racconto della Milazzo, in cui il "coraggioso" lavoro interiore ha finalmente aperto le porte al "coraggioso" lavoro di denuncia che, a sua volta, si spinge oltre la personale esperienza per approdare a riflessioni ben più complesse:

Ora che è riuscita ad attraversare i fiumi sotterranei dell'abominio, Anahí è pronta ad indagare profondamente l'anima umana alla ricerca dell'origine della violenza [...] Vorrebbe sollevarsi in aria e dall'alto vedere il mondo con distacco, illuminato dalla luce della ragione, ma ben presto si accorge che la luce della ragione acceca, impedendo la visione dei labirinti interni dell'anima umana.

Per dare forma e contenuto a ciò che sfugge alle apparenze e alla razionalità, deve affrontare gli anfratti più remoti dell'umano, deve inoltrarsi nelle buie caverne, con la speranza di scoprire il mistero dell'origine. (MILAZZO A. 2012: 42)

Un testo ricco, quello della Milazzo, che affronta diverse tematiche ancora molto

attuali: emigrazione, dittatura, impegno politico, tortura, esilio. Si pone in risalto, tra gli altri, in tutti i suoi aspetti, il ruolo che le donne hanno nella storia della dittatura in Uruguay. Le figure centrali del racconto, Anahí, Irma e Alba Rabaldo, rivelano con forza il ruolo determinante assunto dalle donne durante il regime lottando, senza risparmiarsi, per i diritti delle donne all'interno di un più vasto programma di difesa dei diritti e di pari opportunità per tutti. Il dilaniante ma necessario processo di ricostruzione della propria storia personale, che diventa ricostruzione di una storia collettiva, per uscire dal buio, per andare incontro ad una luce che allontani sempre più l'oscurità della notte.

Edda Fabbri nasce a Montevideo e giovanissima milita nel *Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros*. Nel 1971 viene catturata e rinchiusa nel carcere militare di Punta Rieles. Nel 1972 prende parte, insieme a 36 compagne, ad una fuga attraverso un tunnel scavato sotto terra, fuga che diventerà leggendaria. Dopo pochi mesi, però, l'attende di nuovo il carcere per ritrovare la libertà solo con la fine della dittatura nel 1985.

Una prima, significativa, prova di scrittura, la Fabbri la realizza grazie alla partecipazione a un Taller de Género y Memoria. *Del lado de las Luces*, è il titolo del racconto che ne deriva e sulla scia del quale, nel 2007, pubblicherà il suo unico libro, *Oblivion* che prende il titolo dal noto tango di Piazzolla. Forse l'intensità del brano, forse il silenzio che si alterna alle parole, rimanda al concetto di perdono che tanto somiglia, come lei stesso dichiara, all'oblio: «Forse il perdono è questo, la musica che rimane dopo il ricordo» (FABBRI E. 2012: 52). Solo un anno dopo il testo vince a Cuba il prestigioso *Premio Testimonio Casa de las Américas*, ormai un'istituzione che dal 1970 persegue instancabilmente l'obiettivo di individuare opere che rappresentino lo sforzo e l'impegno di restituire pezzi di storia politica, sociale e culturale dell'America latina manipolati, taciuti, falsificati. E ciò diventa possibile perché –come sottolinea Rosa Maria Grillo nell'introduzione– «solo la testimonianza diretta, di un sopravvissuto o un testimone, può raccontare l'altra verità, quella dei vinti, quella che non arriva a intaccare la costruzione della storia fatta dal potere» (GRILLO R.M. 2012: 8).

Nell'inevitabile tormentato rapporto con il ricordo, nel testo si susseguono momenti di assordante silenzio a lampi di dolore che non sempre trovano il giusto sfogo; momenti

**in cui dimenticare sembra necessario ma impossibile, perché quell'orrore a tratti si sente ancora così vicino che non è possibile vincere il silenzio:**

il passato, quel passato, a volte è più forte di noi. Non perché loro siano stati più forti, non per la loro vittoria vergognosa, atroce, ma per il peso delle ferite che portiamo in silenzio.

Forse per questo il passato non si lascia guardare, forse soltanto altri, in seguito, potranno scrivere su questo. Intanto, scrivo cose sparse, quelle che posso scrivere (FABBRI E. 2012: 48).

Nel corso della narrazione, però, la parola, la scrittura, assumono le sembianze di armi imbattibili, le uniche possibili per raccontare –e al tempo stesso combattere– quel dolore. Inoltre: «Una volta messi in moto i meccanismi del ricordo – continua Grillo– sullo scavo **nella intimità come impulso primario di ogni scrittura autobiografica si sovrappongono altre esigenze perché il richiamo alla responsabilità è forte, e la autrice finisce per assolvere al dovere storico di testimoniare anche in nome di quelle che non hanno potuto, in nome di quella solidarietà che si era imposta in carcere»** (GRILLO R.M. 2012: 11). La scrittura aiuta a scoprire una realtà nascosta, non detta. Probabilmente scrive chi continua a difendere la capacità di pensare. Nel caso della Fabbri, però, la scrittura/pensiero deve intrecciarsi necessariamente con il ricordo, con la memoria: «Memoria e dolore sono uniti...perdono e oblio anche» (FABBRI E. 2012: 53). Anche se «le parole poche volte parlano realmente per noi, poche volte possono ascoltare la cieca memoria, copiare quel mormorio. **Tuttavia esse sono, le parole, l'unica cosa che abbiamo»** (FABBRI E. 2012: 68) e creano un ponte imprescindibile: scrivere è anche leggere, decifrare.

Del resto, nei diversi piani narrativi non mancano, tra l'orrore e il dolore, **passaggi che rivelano una profonda forza d'animo, la stessa, probabilmente, che guiderà oltre il buio, oltre la notte: «abbiamo potuto mantenere lo sguardo fisso dove volevamo. Ancora lo sguardo. Forse era lì la battaglia, forse era questo che difendevamo: una forma nostra di osservare, un paesaggio dove restare, non i sentieri del nonsenso»** (FABBRI E. 2012: 34). **Qual è, dunque, il significato della scrittura? «Non so se si scrive per dimenticare o per ricordare»** dice Edda Fabbri. Sappiamo bene che si scrive per dimenticare e per ricordare.

**Il testo, non a caso, comincia e termina con la stessa frase «Devo iniziare dal finale. Devo inventare un finale, anche se provvisorio, per poter cominciare» (FABBRI E. 2012: 17/94). Si comincia dal finale per affrontare il viaggio del ricordo, e si finisce con quel finale che rappresenta un nuovo inizio. La scrittura, dunque, assume un ruolo curativo in cui l'“oblio”, che significa superamento, si riferisce alla storia personale mentre la memoria deve riferirsi alla storia collettiva. E dunque il futuro, la speranza.**

**«Più buia è la notte, più vicina è l'alba», la frase che dà il titolo a questo mio contributo, è di Daisaku Ikeda, terzo ed attuale presidente della Soka Gakkai, un movimento religioso di estrazione buddhista, fondato nel 1930 in Giappone, da sempre impegnato nella difesa dei diritti umani e della pace.**

**La metafora della notte, filo rosso che ha caratterizzato l'intero convegno, il cui taglio multidisciplinare è stato ampiamente dimostrato, viene qui illustrata da un'altra angolazione: il dolore, la sconfitta come possibilità di riscatto, come spinta propulsiva verso un cambiamento, un miglioramento personale e quindi collettivo. Il caso dei due testi che si è cercato di analizzare rispondono, probabilmente, a questa prospettiva: la scrittura non solo rappresenta una ricostruzione storica dei fatti, grazie al valore di documento e di denuncia all'interno di uno scenario narrativo che contestualizza l'orrore ma, soprattutto, consegue una funzione terapeutica in grado di superare, attraversandolo, il dolore. Il genere “testimoniale”, a differenza del genere autobiografico –di carattere strettamente autoreferenziale– mantiene una forte connotazione sociale. È vero anche, però, che spesso è il dato biografico che consente di approdare alla sfera sociale, come confermano i due testi presi in esame, che rappresentano anche, come si è già detto, una interessante novità giacché, nonostante i concreti tentativi di democratizzazione, alle donne continua ad essere riservata una significativa marginalità.**

**Non sfugge, infine, alla lettura dei due testi, il profilo formale, la liricità cioè di una prosa narrativa che ben rappresenta il carattere ossimorico della definizione del genere “letteratura testimoniale”, in cui i volumi della Fabbri e della Milazzo sono collocabili. Si è scelto, in questo contesto, di privilegiare l'aspetto sociale, umano, ideologico che s'impone comprensibilmente sullo stile, privilegiando, come abbiamo visto, il valore della scrittura piuttosto che il “modo della scrittura”, spesso giocato su immagini simboliche**

o metaforiche molto suggestive oltre che efficacemente esplicative della condizione che si intende raccontare creando un armonioso equilibrio tra arte (*literatura*) e vita (*testimonio*).

### Bibliografia

AA.VV, 2007, *Il cuore nella scrittura*, SIMA, Milano.

CARLOTTO Massimo, 2012, *Prefazione* a Anna MILAZZO, *Anahí del Mare*, **Infinito**, Formigine (MO), pp. 7-10.

CASCONE Gianni, 2012, *Introduzione* a Anna MILAZZO, *Anahí del Mare*, **Infinito**, Formigine (MO), pp.11-14.

FABBRI Edda, 2012, *Oblivion*, Traduzione e postfazione di Stefania MUCCI, Introduzione di Rosa Maria GRILLO, Oèdipus, Nocera Inferiore (SA).

GRILLO Rosa Maria, 2012, *Edda Fabbri, Il ricordo a fior di pelle*, in Edda FABBRI, *Oblivion*, Oèdipus, Nocera Inferiore (SA), pp. 5-13.

MILAZZO Anna, 2012, *Anahí del Mare. La dittatura in Uruguay, la notte di un popolo*, **Infinito**, Formigine (MO).

MORETTI Italo, 2002, *In Sudamerica. Trent'anni di storie latinoamericane dalle dittature degli anni settanta al difficile cammino verso la democrazia*, Sperling & Kupfer, Milano.

—, 2000, *I figli di Plaza de Mayo*, Sperling & Kupfer, Milano.

—, 2008, *Prefazione a Memoria del buio*, Sperling & Kupfer, Milano, pp. XVII-XXI.

TOGNONATO Claudio, 2012, *Affari nostri*, Fandango, Roma.

## *Esperando el amanecer con los personajes de Jorgelina Cerritos*

Valentina Ripa

Università degli Studi di Bari Aldo Moro

### *Sobre la autora*

Jorgelina Cerritos (San Salvador, 1973) es una consagrada dramaturga y actriz salvadoreña; licenciada en psicología, participó en talleres de teatro universitario ejerciendo de actriz desde 1993 y más tarde, después de tres años de formación con Filander Funes en la escuela Arte del Actor (1997-2000), decidió dedicarse en exclusiva al teatro y fundó con dos compañeros<sup>1</sup> el grupo “Los del Quinto Piso”; continuó su formación en los talleres de dramaturgia impartidos por José Sanchis Sinisterra (2006, como becaria en el marco del proyecto Centroamericano El Carromato, en el taller regional de Dramaturgia) y por Arístides Vargas (2010, en la Semana Internacional de Dramaturgia Contemporánea en Cali, Colombia).

Escribe poesía y teatro, tanto infantiles como para adultos, y ha recibido por sus obras importantes reconocimientos nacionales e internacionales: Premio Nacional de Poesía Infantil en 2003, Gran Maestre en Dramaturgia Infantil en 2004<sup>2</sup>; **se afirmó internacionalmente** en 2010 con el premio Casa de las Américas en la categoría Teatro por la obra *A/ otro lado del mar*. Este prestigioso premio, que precedentemente solo habían conseguido cuatro salvadoreños –Roque Dalton, Manlio Argueta, Claribel Alegría y Mario Lungo–, y ninguno de ellos por la dramaturgia, la ha colocado en el ápice de la literatura teatral latinoamericana y, al mismo tiempo, ha abierto al teatro salvadoreño contemporáneo una proyección internacional.

Su éxito internacional como dramaturga no acaba ahí; en 2011 Cerritos obtuvo el V

---

<sup>1</sup> Víctor Candray, director y actor, y Rafael Pineda, actor y músico.

<sup>2</sup> Fue proclamada Maestre por ganar los Juegos Florales de Teatro Infantil en 2000, 2002 y 2004, respectivamente con *En el desván de Antonia*, *Los milagros del amate* y *El coleccionista*.

Premio de Teatro Latinoamericano George Woodyard con *Vértigo 824* (siendo, esta vez también, la primera salvadoreña en obtenerlo) y, en 2012, *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria* obtuvo por unanimidad el primer premio de la VI Bienal Internacional de Dramaturgia Femenina “La escritura de la(s) diferencia(s)”, lo que significó su representación en Cuba y en Italia –por la compañía italo-cubana Metec Alegre, dirigida por Alina Narciso, fundadora de la bienal– y su publicación en español y en traducción italiana (CERRITOS J. 2013a y 2013b). Después, premiada por tercera vez en los Juegos Florales en dramaturgia (donde, dicho sea entre paréntesis, *Al otro lado del mar* y *La audiencia de los confines* no habían sido seleccionadas) con *Retratos de Aldea en blanco*, obtuvo también el máximo reconocimiento en su patria en el teatro para adultos, siendo proclamada Gran Maestre en Dramaturgia en 2013<sup>3</sup>.

Sus últimas obras dramáticas siguen en la línea del teatro de la memoria trazada con *La audiencia de los confines: Bandada de pájaros. Segundo ensayo sobre la memoria* (2014) es el segundo texto de la trilogía en la que está trabajando desde 2010 y se centra en el drama de los desaparecidos en El Salvador; *Las voces del tiempo, a la sombra de los almendros* –concebido en el marco del proyecto Iberescena y fruto de un trabajo que ha unido teatristas de Costa Rica, Guatemala y El Salvador (con la colaboración, en la parte de preparación histórica y sociológica, de una investigadora mexicana)– evoca, de la forma poética y metafórica que caracteriza el teatro de Cerritos, los conflictos centroamericanos y lo que han dejado en quienes los vivieron.

### *La palabra teatral*

En un momento histórico en el que se otorga mucha más importancia al teatro representado –y a los montajes, deriven éstos o no de un texto dramático–, Jorgelina Cerritos apuesta por la escritura dramática:

El texto teatral tiene su propia razón de ser inherentemente y fuera de lo que es la representación escénica, [...] tiene la capacidad de ser objeto y sujeto de estudio de

---

<sup>3</sup> Las dos obras premiadas anteriormente son: *Atrás de mi voz* (2007) y *Una ronda para José* (2008).

un tiempo y de una sociedad.

El teatro hecho en la escena puede ser termómetro de una sociedad, pero es efímero, dura hoy; el texto teatral tiene la capacidad de quedar, de permanecer, de dialogar con el futuro y de dialogar con el pasado; [...] el teatro escénico [...] puede dialogar únicamente con el presente. [Una obra] con el correr de los tiempos únicamente va a poderse presentar si existe como texto teatral, si existe como literatura. (CERRITOS J. 2012a).

Y la importancia que le da a la dramaturgia hace que imparta también talleres, convencida de que El Salvador es carente en formación teatral, pero más aún en formación dramaturgica, y que se trata de una laguna que hay que colmar. A propósito, por ejemplo, **de un taller de escritura teatral que dio en 2013, afirmó que su objetivo fue, sobre todo,**

generar deseo, conocimiento, quitar el mito de que el teatro solamente es un arte escénico. [...]

De manera que el taller es abrir el panorama, porque creo que si no instalamos el teatro como literatura, vamos a seguir careciendo de dramaturgia en El Salvador.

Mi interés es sentar el abc, y más que el abc, es abrir el horizonte en los jóvenes que quieren escribir pero que no tienen en su mirada el teatro; dicen: quiero ser cuentista, quiero ser poeta, pero no dicen quiero ser dramaturgo o dramaturga. (SOLIS G. 2013)

**Cerritos vive su oficio de dramaturga con una gran responsabilidad ética y estética** como un compromiso consigo misma, con El Salvador y con Centroamérica.

En búsqueda, con "Los del Quinto Piso", de «un diálogo artístico comprometido con nuestro tiempo y nuestra sociedad a través de un lenguaje escénico propio» (JIMÉNEZ SCHROEDER A. 2010), el trabajo sobre la memoria era un desemboque natural de su trayectoria:

Para mí un pueblo sin memoria es un pueblo sin futuro: tenemos que reconocer nuestras raíces, nuestro origen, conocer los aciertos y desaciertos que como cultura hemos tenido. Eso nos permite forjar un presente y un futuro, evitar que se repitan

errores que no son parte de nuestro orgullo como país. Hacer memoria es legar historia a las nuevas generaciones. La memoria en el plano artístico es una forma de decir que no nacimos hoy, que detrás de nosotros hay un legado de palabras, imágenes, sensaciones y personas que han dicho algo a través de las artes. Ese cúmulo es lo que nos hace en el presente. En ese sentido, el teatro no puede estar alejado de la construcción de la nación. (DOMÍNGUEZ R. 2013)

Y todo esto Cerritos lo hace ante todo con su dramaturgia, con la escritura de «historias en presente, historias para ser representadas» (CERRITOS J. 2012a).

En un mensaje titulado *El valor de la palabra*, que envió a Nápoles para la presentación italiana de los textos seleccionados en “La escritura de la(s) diferencia(s)”, Cerritos teje el elogio de la palabra teatral y del trabajo dramaturgico:

la palabra que, tomada con acierto y sin vergüenza, desnuda la realidad de las mujeres-dramaturgas participantes y ganadoras de esta edición; la palabra que, elegida cada una de entre cientos de ellas por sus creadoras, se erige para construir el entramado del verbo teatral. [...]

**La palabra tomada ética y estéticamente, con honestidad y oficio, con entereza y responsabilidad; la palabra que queda impresa más allá del tiempo, más allá incluso de nosotras mismas, atreviéndonos a hablar, a cuestionar, a desnudar, a denunciar, en esta época del confort y el silencio. Esa es la palabra que tiene un valor y que al mismo tiempo debe tenerse valor, para decirla.** (CERRITOS J. 2013c)

Como escritores de teatro la han marcado especialmente Arístides Vargas y José San- chis Sinisterra, que se suman a Claribel Alegría como principales referentes de su obra (JIMÉNEZ SCHROEDER A. 2010)<sup>4</sup>.

Su admiración por Vargas –que tanta importancia tiene, por su dramaturgia y por el trabajo que lleva a cabo con el grupo “Malayerba”, para todo el teatro latinoamericano

---

<sup>4</sup> En otras entrevistas, como en la de 2012 en el Centro Cultural de España, cita también a otros autores, a partir de un libro, *Cartas a un joven dramaturgo*, de Marco Antonio de la Parra, que para ella fue fundamental, pasando por la dramaturgia de Juan Mayorga –naturalmente– y de Roberto Perinelli, por Micheal Ende como autor de literatura infantil, por toda la poesía de Federico García Lorca –cuyos ecos se oyen, creemos, en el lirismo de *La audiencia de los confines*, y no solo en imágenes como la del “niño verde”–, hasta llegar a las representaciones teatrales a las que ha podido asistir a lo largo de los años gracias al festival Centroamericano “Creatividad sin Fronteras”, que tiene lugar desde 1993 en El Salvador bajo la dirección del maestro Fernando Umaña.

contemporáneo– la llevó a dedicarle *Al otro lado del mar* antes de conocerle personalmente y de tenerle como maestro en el taller de dramaturgia de 2010<sup>5</sup>. En palabras de Cerritos, Vargas le ha enseñado «otra forma de hacer teatro, otra forma de usar la metáfora» (CERRITOS J. y RIPA V. 2014).

**José Sanchis Sinisterra –probablemente el dramaturgo español que más ha influido** en el teatro latinoamericano y en todo el teatro comprometido contemporáneo– ha sido desde siempre un referente para Cerritos, pero sobre todo marcó «un antes y un después» (ID.) en su concepción de la dramaturgia a partir del taller que le impartió en 2006 en el marco del proyecto de Capacitación del Sector Teatro en Centroamérica “El Carromato”: gracias a él, Jorgelina descubrió «un mundo de posibilidades y de herramientas» y entendió «que escribir teatro es algo más que contar una historia lineal en el tiempo» (ID.). De hecho, a propósito de Sanchis, Milagros Sánchez Arnosi afirma: «En el teatro de Sanchis, como hemos visto, es la palabra –o, más exactamente, la interacción verbal– el territorio en que radica el dinamismo de la acción dramática» (SÁNCHEZ ARNOSI M. 2003: 21), y seguro que esto forma parte de su legado a la dramaturgia de Cerritos.

Además, asistiendo a las lecturas que Sanchis hacía de sus obras para los participantes en el taller, Jorgelina Cerritos también aprendió «que el único momento en que el dramaturgo es dueño de su obra es cuando la lee» (CERRITOS J. y RIPA V. 2014), sin la mediación de la compañía teatral y de la puesta en escena, y en los últimos años está experimentando en muchas ocasiones el placer y el valor de la lectura pública autoral como otra forma de darle vida a sus obras y de dialogar con el público.

Por otro lado nuestra autora, que bien conoce el trabajo de desmontaje que hacen los directores con los actores antes de poner en escena las dramaturgias, está muy interesada en ver la lectura que compañías distintas a la suya hacen de sus textos y los efectos que consiguen con las herramientas teatrales que cada grupo selecciona y utiliza:

Cuando en El Salvador pusieron por primera vez en escena *Al otro lado del mar* me

---

<sup>5</sup> En realidad las dedicatorias literarias de la obra son dos, y en medio están las que hace a sus compañeros del grupo del Quinto Piso y a más amigos; al final dedica el texto a los personajes mismos de la obra, *Dorotea y Pescador*, «por haber llegado a mi encuentro»; la primera dedicatoria va con nombre y apellido: «A mi maestro José Sanchis Sinisterra pues sin su presencia en mi vida esta obra no existiría», la siguiente incluye solo nombres, pero conociendo el recorrido de Jorgelina Cerritos se pueden reconocer: «a mis entrañables referentes, Aristides, Charo, Marco Antonio y Federico por susurrarme metáforas en cada una de sus obras» (CERRITOS J. 2010b); se trata, evidentemente, de Aristides Vargas, Charo Francés, Marco Antonio de la Parra y Federico García Lorca.

preguntaron si lo que había visto era mi obra. En ese momento era la primera vez que como dramaturga podía ver en escena un texto de mi autoría, pues antes de ello yo había actuado en mis obras. De entonces a la fecha puedo decir que cada vez que **veo una obra mía llevada a la escena reafirmo que no. No es mi obra la que llega a la escena**, es mi texto, sí, pero lo que veo en el escenario, la vida que ahí late, es el universo que actores, actrices y directores o directoras han hecho suyo. Mi expectativa entonces está más en relación a descubrir el diálogo que logramos establecer entre **ese colectivo de creación, mi texto con sus personajes, sus conflictos y su intertextualidad**, y con el espectador-creador. (CERRITOS J. y RIPA V. 2013)

### *El teatro de la memoria en El Salvador*

En una sociedad que en 2009 expresó por primera vez su opción por el FMLN (Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional) para gobernar el país y que tímidamente empieza a rescatar del silencio lo que ocurrió en la larga noche de la guerra civil<sup>6</sup>, en los últimos años más de un grupo de teatro salvadoreño está produciendo “teatro de la memoria”, un teatro que en otros países hispanos surgió hace tiempo<sup>7</sup>, y que es importante que se desarrolle también en El Salvador y, en general, en Centroamérica.

El teatro salvadoreño no tiene mucha tradición, ni subvenciones estatales, ni muchas salas (en la capital están básicamente la del Teatro Nacional de San Salvador y la del Teatro Luis Poma, y las pocas compañías que hacen teatro contemporáneo suelen ensayar y actuar en lugares autogestionados), y la dramaturgia autóctona, probablemente más que las otras ramas del teatro, sufre de esas carencias. A pesar de eso, en los últimos años la situación ha venido cambiando, y lo nota la misma Cerritos, de la que vamos a leer dos declaraciones que demuestran un cambio en su percepción: si en 2010, en una de las en-

---

6 Son importantes, en este sentido, las peticiones públicas de perdón que Mauricio Funes, como presidente de El Salvador, ha pronunciado entre 2010 y 2012, declarando las «graves violaciones a los derechos humanos» perpetradas por el estado salvadoreño durante el conflicto interno. Desde el punto de vista jurídico no ha cambiado nada todavía y sigue vigente la Ley de Amnistía, pero que un presidente (heredero políticamente del bando opuesto al de los gobiernos derechistas de la época, pero presidente de todo el país) asuma las culpas del estado es un evento de gran valor y ha suscitado y suscita debate.

7 Sobre el teatro hispánico “de la memoria” –que es una categoría amplia, que comprende enfoques diversos–, tal como se está desarrollando y estudiando en las últimas décadas, véanse, entre otros textos críticos, AMO A. 2012, MIRZA R. 2005, SEDA L. 2012, VV. AA. 2012.

## **entrevistas relacionadas con el premio Casa de las Américas, afirmaba que**

A duras penas vamos abriendo el camino para seguir los pasos de Francisco Gavidia y Álvaro Menéndez Leal como referentes de nuestro género. Apenas estamos por iniciar la búsqueda de una dramaturgia nacional y alejarnos de la necesidad de los autores universales para pasar a hablar de nuestra sociedad y nuestro tiempo. No de nuestros problemas inmediatos y coyunturales necesariamente, sino de nuestra identidad y nuestra condición, aquellas que nos vuelven universales e impercederos, **reflejo del tiempo y el lugar en el que nos tocó vivir. No estoy diciendo que no** hay dramaturgos en nuestro país, estoy diciendo que esta generación de escritores y escritoras de teatro, con Carlos Velis como punta de lanza, nos contamos a duras penas con los dedos (CERRITOS J. 2010),

en 2012, ya haciendo referencia al compromiso social y político que algunos, como ella misma, expresan con su teatro, declaró:

Nuestro teatro, escénicamente hablando, ha cambiado mucho en estos diez años. La generación que está moviendo el teatro es la nuestra, es nuestro turno por obligación histórica. Creo que desde la escena nos estamos vulnerando y atreviendo más. No solamente se trata del rescate de esa memoria histórica, sino de otro tipo de denuncia. En los últimos años se han producido muchas piezas en las que hablamos de la mujer, de la mujer violentada, abusada, en la relación de pareja. Creo que de manera general, el teatro salvadoreño está pasando por un buen momento. (HERNÁNDEZ-LORENZO M. 2012)

**En este contexto, al cabo de veinte años, aproximadamente, desde el final del conflicto interno, después de las creaciones colectivas de los años 70 y 80 (que, construidas básicamente en la forma de "teatro de la calle", casi no han dejado traza escrita) y del teatro de los años 90, que trataba de forma explícita la guerra recién acabada, se viene desarrollando el teatro "de la memoria".**

Además de las obras de Jorgelina Cerritos, que ya son una referencia, se han dado las

propuestas de por lo menos dos dramaturgos y dos colectivos más; colectivos y dramaturgos que en enero de 2015 se han reunido por primera vez en un «Encuentro Teatro y Memoria», organizado por el TIET (Taller Inestable de Experimentación Teatral) para **«generar un espacio de encuentro y reflexión sobre los procesos teatrales generados a partir de la memoria histórica, y además conmemorar el 22 [en realidad: 23] aniversario de la firma de los Acuerdos de Paz»** (*Encuentro Teatro y Memoria* 2015). Participaron, con “Los del Quinto Piso”, el mismo TIET, cuya dramaturga es Harry Castel, alias Jennifer Valiente<sup>8</sup>, y “Moby Dick”, fundada por el dramaturgo, actor y director Santiago Nogales –español naturalizado salvadoreño– con su esposa, la actriz Rosario Ríos.

En el Encuentro se realizaron lecturas de *Ninpha*, de Harry Castel, de *A la sombra de los almendros*, de Jorgelina Cerritos, y de *La Isla de la Pólvora Negra*, de Santiago Nogales, y se hicieron presentaciones escénicas de *La audiencia de los confines*, por “Los del Quinto Piso”, *Santa María de la Espera*, por El TIET, y *Butacas Trémulas*, por “Moby Dick” Teatro, es decir que se dio un espacio a los tres dramaturgos y a sus tres colectivos para establecer un diálogo con el público a partir de seis obras “de la memoria”. Cuatro de ellas están relacionadas con los últimos conflictos internos centroamericanos; una, *La Isla de la Pólvora Negra*, es sobre las guerras en general, a partir del drama vivido por tres mujeres que han sobrevivido, y otra, *Butacas Trémulas*, del mismo Nogales, se basa en los hechos salvadoreños del 32 y en sus secuelas en los 80 y en la actualidad. Todas son obras recientes: *La Isla de la Pólvora Negra* (2010) cierra una “trilogía de la violencia” empezada en 2008 y 2009 con *Vecinas* –centrada en la violencia de género– y *Última Calle Poniente* –que trata el drama de las migraciones de Centroamérica a EE.UU.–; *La audiencia de los confines* abre el camino en El Salvador al teatro de la memoria histórica propiamente dicha, incluyendo otros dramas en una metáfora universal, pero centrando la atención del lector y espectador sobre todo en el conflicto de los años ochenta, cuyas verdades no han sido reconstruidas todavía. Las demás obras, de la misma Cerritos, de Harry Castel y de Santiago Nogales, se puede decir que dialogan con esta, que ha marca-

---

8 «Cuando se le cuestionó por qué esconderse detrás de un nombre de hombre, no dudó en responder: “En este país ser mujer ya es bastante difícil y meterse a la loquera del arte es mucho más difícil. Muchos piensan que las mujeres deben escribir cosas dulces y bonitas y no temas duros... tal vez es una protesta”» (SALCEDO A. 1999). La declaración es interesante, en el marco de una situación no solo centroamericana de dificultades, por parte de las mujeres, más que de los hombres, en ver reconocido su trabajo de dramaturgas y directoras de teatro: una dificultad que en 1999 llevó Alina Narciso a organizar la primera bienal de dramaturgia femenina “La escritura de la diferencia”, a la que la misma Harry Castel se ha presentado, resultando ganadora, en la VII edición, en 2015.

do un hito, como lo hiciera años antes *Luz Negra*, de Menen Desleal, el gran clásico de la dramaturgia salvadoreña contemporánea.

### *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria*

“Los del Quinto Piso” trabajan en teatro de la memoria desde 2010, aproximadamente: «Partimos hace tres años siempre con la pregunta obligatoria que nos planteamos como grupo de de qué queremos hablar, qué paso queremos dar. Y en ese sentido coincidíamos mis dos compañeros y yo en que el tema de memoria estaba pendiente como personas, como creadores, para hablar» (CERRITOS J. en GARCÍA M. 2014b).

El trabajo consistió ante todo en una investigación colectiva:

Comenzamos a indagar qué queremos decir de memoria y cuáles son esos recuerdos que, como niños que fuimos en el tiempo de la guerra, tenemos. [...] Empezamos a hacer ese recorrido de indagar, de hacer entrevistas, de ver películas, lecturas; a empaparnos de lo que la misma realidad o los mismos recuerdos o historias de otras personas nos iban llegando. A partir de eso, digamos que la forma concreta era ir pegando en una pared las palabras, frases, que iban llegando de eso, entonces comenzamos a construir un mural enorme [...] el mural tenía muchas cosas y nos dimos cuenta que todo era memoria y no todo cabía en un solo texto. (ID.)

Decidieron, pues, que era el momento de empezar por un “primer ensayo”, y que los demás materiales confluían en obras sucesivas; Jorgelina pensó que serían tres en total: una trilogía que, partiendo de lo general, llegaría a lo particular, hablando en las dos obras siguientes respectivamente de los desaparecidos (y el proyecto se concretó en 2014 en la redacción de *Bandada de pájaros*<sup>9</sup>) y de las personas que en su época decidieron implicarse directamente en el conflicto armado (la obra no está escrita todavía, pero un aspecto de este tema ha sido desarrollado en CERRITOS J. 2014b).

---

<sup>9</sup> La obra no ha sido estrenada todavía, pero ha tenido lecturas autorales (en el Teatro Nacional de San Salvador, enero de 2015) y ajenas: en España, en los Encuentros con el teatro iberoamericano organizados por el Nuevo Teatro Fronterizo (octubre de 2014), en el día consagrado a El Salvador Andrés Lima dirigió un coloquio y una lectura dramatizada basados exclusivamente en obras de Jorgelina Cerritos, con extractos de *Al otro lado del mar*, *Bandada de pájaros*, y *Vértigo* (<<http://www.nuevoteatrofronterizo.es/programa%20Iberescena.pdf>>).

A partir de sus investigaciones, “Los del Quinto Piso” reflexionaron juntos sobre cómo organizar el “primer ensayo”, entendiendo la palabra “ensayo” justamente como se suele entender en el teatro, como prueba general que en este caso les ha servido –y, básicamente, le ha servido a la autora, que ha literaturizado el proyecto creando la dramaturgia– para abordar los grandes temas elegidos:

empezamos a darnos cuenta que hay rutas para abordar la memoria y la que nosotros tomamos fue unir tres palabras. La verdad, la historia y la memoria. Dijimos que era entrar por le plano más amplio del abordaje a la memoria. Dijimos: **¿Qué necesitamos en este país? Quizá necesitamos resarcimos, reconstruimos. Empezamos a analizar para nosotros esas verdades para armar un mapa para descubrir quiénes somos y quiénes podemos llegar a ser.** (CERRITOS en GARCÍA M. 2014b)

Cerritos construyó la obra sobre la metáfora de la larga noche centroamericana, una noche que dura desde hace siglos y de la que los tres protagonistas sólo podrán salir si al tercer toque de una campana, en una “gran audiencia” que verá implicadas la memoria y la historia, sabrán reconstruir, por fin, la verdad histórica<sup>10</sup>.

A la “audiencia” –y al intento de reconstruir las verdades que la historiografía oficial ha silenciado, en una lectura poscolonial de los hechos (GRILLO R. M. 2013)– se alude en el título por el recuerdo del tribunal creado por la Corona Española en 1542, que se llamaba “de los confines” porque juzgaba lo que ocurría en lugares que, en la perspectiva de los españoles, estaban en los confines de la tierra.

En epígrafe Cerritos –quien ha afirmado que en El Salvador «lo que más mueve el deseo de preservar memoria es la imagen de Monseñor Romero. Decimos su nombre y quiere decir: queremos saber la verdad» (HERNÁNDEZ-LORENZO M. 2012)– pone parte de la homilía pronunciada por el “Santo de los pobres”<sup>11</sup> el 25 de Noviembre de 1977: «La palabra es fuerza. / La palabra cuando no es mentira / lleva la fuerza de la verdad. / Por eso hay tantas palabras / que no tienen fuerza ya en nuestra patria, / porque son palabras

---

<sup>10</sup> Tienen que hablar «para reconstruir la historia, para recuperar la memoria y para conocer la verdad», dice Carola hacia el final de la obra; y un poco más tarde, en la misma escena, retoma las palabras de Monseñor Romero puestas en epígrafe y afirma: «No lo digo yo, lo dijo un santo. El Profeta. Sólo así va a amanecer».

<sup>11</sup> Monseñor Romero es considerado santo desde su martirio, aunque su beatificación esté prevista solo para el 23 de mayo de 2015.

mentiras, / porque son palabras que han perdido / su razón de ser». Abre, pues, su obra con la expresión de un deseo y de un compromiso: el de decir, a través de la metáfora teatral, palabras verdaderas, que por serlo tengan fuerza y tengan un sentido profundo y **modificador –casi un sentido performativo– para el público.**

Luego, en un prólogo que antecede la obra propiamente dicha, pero que de ella forma parte, estando puesto después del epígrafe, la autora explicita las claves de lectura del texto<sup>12</sup>:

**Centroamérica sigue viviendo en los confines de la tierra como parte de ese llamado tercer mundo, confinado históricamente a condiciones de pobreza, de injusticia social y de marginación.**

En pleno siglo XXI, luego de guerras, catástrofes, insurrecciones, genocidios, Acuerdos de Paz, inmigración, pandillas, y demás, en nuestros países, constantemente, se nos enseña a olvidar. A olvidar un pasado que –como piezas de rompecabezas– no ha sido siquiera reconstruido para poder salir a la luz. [...]

Verdad, memoria e historia se conjugan en este texto a través de tres personajes extraviados en el devenir de los tiempos de El Salvador, una pequeña comarca centroamericana, o de cualquier otra nación del mundo que aún se encuentre con una audiencia histórica pendiente, para encontrar las luces de su propia verdad, y poder asumir, por dura que sea, una propia identidad.

La obra es presentada como «mitad farsa, mitad verdadera» y efectivamente, después de una beckettiana espera que no sabemos cuándo empezó, los tres personajes, Carola, Alonso y Mauro –tres vagabundos que en el principio vemos hacer simplemente su vida– oyen el toque de la campana y se hacen, en el presente de la actuación, actores y protagonistas de la “audiencia”<sup>13</sup>; en este contexto, en momentos clave de la obra, se

---

12 Todo eso quiere decir que los directores no pueden eximirse de considerar el prólogo en sus puestas en escena; este y los demás problemas que pone el texto, por las múltiples alusiones a hechos históricos, aclarados también con notas a pie de página, fueron **solucionados felizmente por Alina Narciso en 2013, en la única representación que conocemos directamente, con una voz en off para el prólogo** y con el uso de efectos sonoros, de música en vivo y de imágenes videoproyectadas (del asesinato de Monseñor Romero en el momento del epígrafe, de la visita del presidente Barak Obama en 2011, de la selección de fútbol de El Salvador, de bombardeos, etc.).

13 En la audiencia Carola personifica el concepto más maltratado y marginado, el de la ‘verdad’ –y no es casual, siendo ella una mujer–, mientras que Alonso y Mauro hacen respectivamente de ‘historia’ y de ‘memoria’, con una gran reticencia, sobre todo por parte de Alonso, a hablar y a hacerlo con sinceridad, sacando de la desmemoria la historia verdadera.

transforman ellos mismos en quienes en el pasado padecieron calamidades y ataques y en los que fueron causa de sus penas.

En un entramado complejo, la autora logra pasar de la historia salvadoreña a la universal, mostrando la pobreza de la mayoría del mundo en contraste con los banquetes –metafóricos y reales– de una minoría; evocando los desastres naturales y los que han sido causados por seres humanos, a veces hermanos de “la misma sangre”<sup>14</sup>; la guerra en el departamento de Morazán y los bombardeos de Vietnam, las hogueras del Ku Kux Klan o las de Auschwitz y las del Mozote; y lo hace con una gran variedad de recursos teatrales y lingüísticos que le dan ritmo al texto y no le restan unidad, gracias también a la recursividad de la estructura de la obra.

Valga como ejemplo de la variedad de registros estilísticos el pasaje de la escena del banquete<sup>15</sup>, divertida y alegre, a la de uno de los muchos altercados entre los personajes: mientras los tres se alternan en evocar situaciones imposibles por absurdas –de una absurdidad que a veces es representada gracias a un juego irónico con los modismos de la lengua– y se lo pasan bien, riendo y cantando, Carola rompe el ritmo e interrumpe la escena, **aunque superficialmente podría parecer que le sigue el juego, con un cambio improvisado** de tono y de contenidos. Ya no hace referencia a cosas tan imposibles como lejanas de la esfera emotiva de los personajes –y de los espectadores–, sino que alude a un contenido que sería deseable y, por imposible y por relacionado con la búsqueda de la verdad, duele y separa, causando el altercado entre los tres:

Alonso: ¡Cuando le encuentre tres pies al gato sabiendo que tiene cuatro!

Mauro: ¡Cuando de viejo me salgan canas verdes!

Alonso: ¡Cuando le salgan peras al olmo!

[...]

Alonso: ¡Cuando yo cumpla doscientos años!

Mauro: ¡Cuando yo cumpla trescientos años!

---

14 Es evidente la alusión a la obra homónima de Carlos Velis.

15 En una de las primeras escenas Mauro ha guardado y –aunque en un principio intente evitarlo– comparte con sus compañeros los restos de un banquete luculiano (más impresionante si se tiene en cuenta la pobreza de los personajes y la de la mayoría de la población salvadoreña) que se remonta a la visita a El Salvador del «Presidente de los Presidentes», Barak Obama; en esa ocasión, como recuerdan los personajes y explica una nota en el texto, «cerraron todas las calles y este lugar se convirtió en el lugar más seguro de toda la tierra», lo que es mucho decir, siendo El Salvador uno de los países con mayor incidencia de homicidios en el mundo.

***Alonso y Mauro cantan.***

Ambos: Happy Anniversary, happy anniversary, happy anniversary... ¡Happy anniversary!

***Carola dirige la orquesta. Todos juegan.***

Todos: Happy anni, happy anni, happy anniversary, happy anni, happy anni, happy anniversary, Happy anniversary, happy anniversary, happy anniversary, ¡happy anniversary!

Carola: ¡Cuando las mujeres encuentren a sus hijos perdidos bajo la tormenta y la balacera, y a los cuerpos putrefactos les nazcan flores en las calaveras!

Empiezan así las alusiones de Carola a la tragedia que le duele más y que aún a tantas mujeres de América Latina y del mundo<sup>16</sup>; alusiones que se concretan, más tarde, en su monólogo y en su canción, y que causan el desenlace de la audiencia cuando Alonso, por fin, dirá ciertas verdades, logrando uno de los momentos más líricos de un texto ya extremadamente poético. Veamos el monólogo, con parte del diálogo que lo precede y que lo sigue, por ser especialmente representativos:

Mauro: La verdad dicen que cura. Deberías probar.

Alonso: Voy a salir dos veces culpable.

Mauro: Entonces te podremos castigar y todos vamos a estar en paz

**Alonso: ¿Hasta yo?**

Mauro: Hasta vos

[...]

Mauro: [...] creo que fui yo quien quemó a los niños en el monte y el mismo que se escondió por miedo mientras ardía la carpa, que al mismo tiempo fui muerto con los indios en la redada de la plaza y quien puso la granada que acabó con la vida de la muchacha que se atravesó corriendo a la farmacia (*Carola se aleja. Mauro la mira en silencio*). ¡Fui yo el que gritó "libertad, libertad" mientras repicaba la campana, el que celebró como nadie nuestro gol en el mundial de España<sup>17</sup> y el mismo

---

16 Rosa Maria Grillo en Nápoles (2013) habló de Carola como de un personaje «mitad Casandra» -y su tono y sus palabras a menudo proféticas, con reminiscencias bíblicas, sugieren también esta interpretación-, «mitad Llorona», justamente haciendo referencia al personaje mexicano que llora por sus hijos, por todos los hijos perdidos de América Latina.

17 Jugadores y afición salvadoreña celebraron con júbilo extremo el único gol anotado en un Mundial (España 82) aun cuando el

que defendía la muerte y masacraba! ¡He sido tantas veces el paria y tantas veces el patriota que ya no llevo la cuenta!... Un día, frente a mí, se llevaron un grupo de mujeres bulliciosas que lloraban, gemían y rogaban. No hablaban ni escuchaban. No eran mujeres, era un puñado de gallinas que cacareaban. Las subieron al camión que yo manejaba. Entre las gallinas más viejas iba una, bien conocida por mí desde mi infancia. Niña Loncha le decían, era mi mamá. Después de eso ya no regresé al campo y sólo acepté trabajar en la ciudad. Ese día estalló una granada en la farmacia. Después de tirarla alcancé a salir corriendo. Todos murieron. Cuando corría alcancé a ver a una muchacha que salía corriendo de la farmacia, a un hombre que agarró a un niño verde, que tenía en la mano un pedazo de palo seco, para protegerlo, y a un acordeón de juguete que se quedó sonando entre los escombros. Después del estallido y la humazón, este silencio...y nunca más volvió a salir el sol...

[...]

Mauro: La verdad siempre cambia...

Alonso: ...es una para unos y otra para otros.

Mauro: Con razón nunca amanece...

Aunque hayan logrado reconstruir parte de la historia, a los personajes les quedan por encontrar muchas piezas del rompecabeza (un rompecabeza que tiene su plasticidad en **los fragmentos de azulejos que Mauro ha encontrado no sabemos dónde, y que al final del texto empieza a poner en orden con Carola**): tal vez tenga que colaborar el público, sea lector o espectador, y ponerse pacientemente a reconstruir, sin temor a que se haga luz sobre las verdades ocultadas y manipuladas, saliendo sin miedo del silencio y de la desmemoria.

### *Conclusiones*

En febrero de 2012, en el encuentro de Fidel Castro en La Habana con sesenta y nueve intelectuales de veintiuno países, Jorgelina Cerritos declaró: «Mi aporte tal vez no sea eminentemente desde la intelectualidad, pero sí desde el drama, desde los personajes, des-

---

marcador marcaba 10 goles en su contra (NdA).

de lo que el discurso poético teatral pueda aportar» y la suya es seguramente una contribución importante: por un lado, por la visibilidad que a través de su teatro le está dando a **la cultura salvadoreña y también a la situación de El Salvador, «confinado históricamente a condiciones de pobreza, de injusticia social y de marginación»**; por otro lado porque su obra, a partir de propuestas sumamente evocativas, contribuye a la concientización social y política de los espectadores y de los lectores.

Su obra dramaturgica, y especialmente sus “ensayos sobre la memoria” y *A la sombra de los almendros*, se impone con delicada fuerza en el contexto de petición de justicia y de restablecimiento de la verdad histórica que ojalá dé sus frutos en El Salvador y en **todos los países latinoamericanos, para que «algún día se vea la luz y, por fin, amanezca»** (CERRITOS J. 2013a: 7).

## Bibliografía

AMO Antonia, 2012, *El teatro de la recuperación de la memoria histórica en España: zanjar el pasado abriendo las zanjas*, “Cuaderno de dramaturgia contemporánea”, n. 17, Alicante.

CERRITOS Jorgelina, 2010a, *Entrevistas: “Una impactante noticia en mi vida” - Declaraciones de la escritora salvadoreña Jorgelina Cerritos, ganadora del Premio Casa de las Américas 2010 en la categoría de Teatro con su obra Al otro lado del mar*, “La Ventana. Portal informativo de la Casa de las Américas”, 1 de febrero, La Habana.

<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=5327>.

CERRITOS Jorgelina, 2010b, *Al otro lado del mar*, Premio Casa de las Américas 2010 – Teatro, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana.

CERRITOS Jorgelina, 2012a, Entrevista en el Centro Cultural de España en El Salvador, <<https://www.youtube.com/watch?v=6DFFetDj7KE>> (publicada el 2 de julio de 2012).

CERRITOS Jorgelina, 2012b, *Al otro lado del mar y otras voces*, Universidad Pedagógica de El Salvador, San Salvador.

CERRITOS Jorgelina, 2013a, *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria*, en VV. AA., *La Escritura de la/s Diferencia/s 2012/2013*, a cargo de Alina NARCISO y Liliam OJEDA HERNÁNDEZ, Metec Alegre Edizioni y Ediciones Alarcos, Napoli – La Habana, pp. 5-43.

CERRITOS Jorgelina, 2013b, *La audiencia de los confines. Primo studio sulla memoria*, traduzione

di Alina Narciso, Metec Alegre Edizioni, Napoli.

CERRITOS Jorgelina, 2013c, *El valor de la palabra*, texto inédito enviado a Valentina RIPA el 2 de mayo para leerlo en el seminario «Dal testo alla scena. Traduzioni, adattamenti, rappresentazioni», en el marco de la VI *Biennale Internazionale di Drammaturgia Femminile La scrittura della/e differenza/e*.

CERRITOS Jorgelina, 2014a (inédito, cortesía de la autora), *Bandada de pájaros*.

CERRITOS Jorgelina 2014b (inédito, cortesía de la autora), *Las voces del tiempo. A la sombra de los almendros*.

CERRITOS Jorgelina – RIPA Valentina, 2013 (inédito), entrevista por correo electrónico.

CERRITOS Jorgelina – RIPA Valentina 2014 (inédito), entrevista en Skype.

DOMÍNGUEZ Rachel, 2013a, *VI Bienal Internacional de la Escritura de la/s Diferencia/s. De lo femenino, lo contemporáneo y lo teatral*, "La Jiribilla. Revista de cultura cubana", 12 de marzo, <<http://www.lajiribilla.cu/articulo/3923/de-lo-femenino-lo-contemporaneo-y-lo-teatral>>.

DOMÍNGUEZ Rachel, 2013b, *Jorgelina Cerritos, "Hacer memoria es legar historia"*, "La Jiribilla. Revista de cultura cubana", n. 619 (16 de marzo al 22 de marzo), <<http://www.lajiribilla.cu/articulo/3924/el-urgente-rescate-de-los-confines-alla-por-la-memoria>>.

ESCOBAR Roberto, 2012, *Jorgelina Cerritos, una dramaturga necia y necesaria*, "Equilibrium. Periódico virtual", 20 de mayo, <<http://www.periodicoequilibrium.com/jorgelina-cerritos-una-dramaturga-necia-y-necesaria/?print=1>>.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ Ana Beatriz, 2014, *Teatro a la sombra de los almendros*, "Semanao Universidad", Universidad de Costa Rica, 18 de Noviembre, San Pedro, <<http://semanariouniversidad.ucr.cr/noticias/cultura/14504-teatro-a-la-sombra-de-los-almendros.html>>.

FLOECK Wifried, 2006, *Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de la identidad en el teatro español reciente*, en José ROMERA CASTILLO (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI. Actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías* (Madrid, UNED, 27 al 29 de junio de 2005), Visor Libros, Madrid, pp. 185-209.

GALDÁMEZ Estuardo, 2012, *La Dramaturgia de Jorgelina Cerritos. Una dramaturga necia y necesaria*, Prólogo a Jorgelina

CERRITOS, *Al otro lado del mar y otras voces*, Universidad Pedagógica de El Salvador, San Salvador.

GALINDO-DOUCETTE Evelyn, 2015, «*Santa María de la Espera*»: *el teatro de la memoria*, "con-

trACultura.com", 20 de enero, San Salvador, <<http://www.contracultura.com/santa-maria-de-la-espera-el-teatro-de-la-memoria>>.

GARCÍA Miriam, 2013a, *El escenario me llamó desde siempre – Jorgelina Cerritos*, "contrACultura.com", 30 de octubre, San Salvador, <<http://www.contracultura.com/sv/el-escenario-me-lamo-desde-siempre-jorgelina-cerritos>>.

GARCÍA Miriam, 2013b, *El teatro es mi forma de interpretarme el mundo*, "contrACultura.com", 29 de Noviembre, San Salvador, <<http://www.contracultura.com/sv/el-teatro-es-mi-forma-de-interpretarme-el-mundo>>.

GARCÍA Miriam, 2014a, *Las voces centroamericanas del tiempo*, "contraACultura.com", 21 de abril, San Salvador, <<http://www.contracultura.com/sv/las-voce-centroamericanas-del-tiempo>>.

GARCÍA Miriam, 2014b, *"La audiencia de los confines" primer acercamiento a la memoria*, "contrACultura.com", 31 de Agosto, San Salvador, <<http://www.contracultura.com/sv/la-audiencia-de-los-confines-primer-acercamiento-a-la-construccion-de-la-memoria>>.

GRILLO Rosa Maria, 2013 (inédito), Conferencia sobre *La audiencia de los confines. Primer ensayo sobre la memoria* en el seminario «Dal testo alla scena. Traduzioni, adattamenti, rappresentazioni», organizado por Valentina Ripa en el marco de la VI *Biennale Internazionale di Drammaturgia Femminile La scrittura della/e differenza/e* [La escritura de la(s) diferencia(s)].

HERNÁNDEZ-LORENZO Maité, 2012, *"No queremos ni podemos olvidar" - Entrevista a la actriz y dramaturga salvadoreña Jorgelina Cerritos, jurado de Teatro del Premio Casa 2012*, "La Ventana. Portal informativo de la Casa de las Américas", Casa de las Américas, La Habana, 23 de enero, <<http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=6656>>

JIMÉNEZ SCHROEDER Alejandro, 2010, *Jorgelina Cerritos en Colombia: desde el otro lado del mar, ahora dos mil seiscientos metros más cerca de las estrellas*, <<http://www.periodicolapislazuli.com/taller-internacional-dramaturgia-bogota=jorgelinacerritos.html>>.

LUNA Stanley, 2015, *"La audiencia de los confines" en las tablas de Jorgelina Cerritos*, "elsalvador.com", 18 de marzo, <[http://www.elsalvador.com/mwedh/nota/nota\\_completa.asp?idCat=47657&idArt=9538176](http://www.elsalvador.com/mwedh/nota/nota_completa.asp?idCat=47657&idArt=9538176)>.

MENJÍVAR Élmer L. y Sergio ARAUZ, 2012, *Plática con Jorgelina Cerritos, premio Casa de las Américas 2010. "La dramaturgia es la hija despreciada del teatro"*, <[http://www.elfaro.net/es/201209/el\\_agora/9585/](http://www.elfaro.net/es/201209/el_agora/9585/)>.

MENJÍVAR Élmer L. et alii, 2013, *Lo que leyeron los que escriben en 2013*, <[http://www.elfaro.net/es/201312/el\\_agora/14256/](http://www.elfaro.net/es/201312/el_agora/14256/)>.

- MILZA Roger, 1995, *Memoria, desmemoria y dictadura. Una perspectiva desde el sistema teatral*, en AAVV, *Uruguay: cuentas pendientes. Dictadura, memorias y desmemorias*, Ediciones Trilce, Montevideo, pp. 248-260.
- MILZA Roger, 2005, *Transgresión y diversidad en la dramaturgia uruguaya de mujeres* en Melba GUARIGLIA et al., *La palabra entre nosotras*, Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo.
- PLÉITEZ VELA Tania, 2012, *Literatura. Análisis de situación de la expresión artística en El Salvador*, Fundación AccesArte, San Salvador.
- POSADA Ana, 2006, *El Salvador carece del recurso humano y dinero para lograr el despegue del teatro*, año 3, n. 12, noviembre 3, "ComUnica en línea", <<http://www.uca.edu.sv/virtual/comunica/archivo/nov032006/notas/nota11.htm>>.
- REDACCIÓN CONTRACULTURA, 2014, *Las voces del tiempo», teatro centroamericano*, "contrACultura.com", 20 de febrero, San Salvador, <<http://www.contracultura.com.sv/las-vozes-del-tiempo-teatro-centroamericano>>.
- RIBERA Ricardo, 2013, *Me ha dolido tanto el silencio*, El Faro, 19 de Noviembre, <[http://www.elfaro.net/es/201311/el\\_agora/13977/](http://www.elfaro.net/es/201311/el_agora/13977/)>
- RIBERA Ricardo, 2014, *"Butacas trémulas" de Moby Dick*, "ContraPunto. Diario digital", 23 de mayo, <<http://www.contrapunto.com.sv/columnistas/butacas-tremulas-de-moby-dick>>.
- RIVERA Sonia, 2011, *"Con el premio es que tengo un lugar": Jorgelina Cerritos*, Universidad de El Salvador, Centro de Estudios de Género, <<http://saa.ues.edu.sv/genero/index.php/entrevistas/61-con-el-premio-es-que-tengo-un-lugar-jorgelina-cerritos>>.
- SABLÓN Zoila, *Por nuevas y diferentes escrituras*, "La Jiribilla. Revista de cultura cubana", n. 619 (16 de marzo al 22 de marzo), <<http://www.lajiribilla.cu/articulo/3961/por-nuevas-y-diferentes-escrituras>>.
- SALCEDO Alejandra, , 1999, *Aquí en la sala de espera*, "elsalvador.com", 9 de julio, <<http://www.elsalvador.com/noticias/EDICIONESANTERIORES/julio9/ESPECTACULOS/espec1.html>>.
- SANCHEZ Hugo, 2012, *Jorgelina Cerritos: "Hay que posicionar la dramaturgia femenina"*, "ContraPunto. Diario digital", 27 de noviembre, <<http://www.contrapunto.com.sv/literatura/jorgelina-cerritos-hay-que-posicionar-la-dramaturgia-femenina>>.
- SANCHEZ ARNOSI Milagros, 2003, *Introducción a José SANCHIS SINISTERRA, Terror y miseria del primer franquismo*, Cátedra, Madrid, pp. 9 - 78.
- SANCHIS SINISTERRA José, 2003, *Terror y miseria del primer franquismo*, edición de Milagros SANCHEZ ARNOSI, Cátedra, Madrid.

SEDA Laurietz (ed. y comp.), 2012, *Teatro contra el olvido*, Universidad Científica del Sur, Lima.  
SERMEÑO Héctor Ismael, 2011, *La Isla de la Pólvora Negra*, Jueves, 18 de Agosto, "contrACultura.com", San Salvador, <<http://www.contracultura.com.sv/la-isla-de-la-polvora-negra>>.

SOLIS Gustavo, 2013, *Lectura autoral de Jorgelina Cerritos inaugura las actividades de TNSS*, <<http://clie.org.sv/?p=26478>>.

VELIS Carlos, 2011, *La dramaturgia en El Salvador. Un breve esbozo*, "Caratula. Revista cultural centroamericana", Octubre-noviembre, <<http://www.caratula.net/ediciones/44/critica-cvelis.php>>.

VV. AA., 2012, *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*, República de Colombia, Ministerio de Cultura, Bogotá.

VV. AA., 2013, *La Escritura de la/s Diferencia/s 2012/2013*, a cargo de Alina NARCISO y Liliam OJEDA HERNÁNDEZ, Metec Alegre Edizioni y Ediciones Alarcos, Napoli – La Habana.

#### Webgrafía

*Encuentro de Fidel Castro con 69 intelectuales de 21 países en La Habana. (Parte XXII)*, 2012, Intervención de Jorgelina CERRITOS, intelectual de El Salvador, 17/02/2012, <[https://www.youtube.com/watch?v=Y1yF44\\_IFaM](https://www.youtube.com/watch?v=Y1yF44_IFaM)>

*Encuentro Teatro y Memoria 2015*, El Salvador, <<https://www.youtube.com/watch?v=GGP6-mIXeIH8>>

<<http://jorgelinacerritos.wix.com/didascalia#!>>

<<http://www.laescrituradeladiferencia.org>>

Los 13 personajes de 2013 - *Mi teatro propone una posibilidad de esperanza: Jorgelina Cerritos*, 28/12/2013,

<<https://www.youtube.com/watch?v=VDbpA4chkWg>>

<<http://mobydickteatro.blogspot.it/>>

<<http://www.nuevoteatrofronterizo.es/programa%20Iberescena.pdf>>

<<http://tiet-tiet.blogspot.it/>>



*Vicente Gerbasi e la poesia della notte*



## *Gerbasi y el país que nos tocó*

Jacinto Fombona Iribarren

Afiliación independiente

En un poema de 1968, "Reunión de mis amigos muertos", Vicente Gerbasi construye un paraje de la memoria, de su memoria de los amigos que ya no están pero que de algún modo habitan su alma,

En mi alma se refugian mis amigos muertos,  
como en una vieja casa con dibujos en sepia.

El poema, publicado en su *Poesía de viaje* (1968), lo escribe cuando era embajador de Venezuela para Dinamarca y Noruega. El paisaje del poema evoca, e incluso se carga, de elementos de aquellas tierras y sus mares:

Los buques suenan la tristeza de sus sirenas  
en la niebla del invierno nórdico  
sostenido en un movimiento de aves acuáticas.

La oscuridad y la soledad del invierno arman la figura que traza la voz poética, su persona. Estos elementos la ensamblan y la van "convocando" hasta enmarcar su rostro en una bufanda cuyo reflejo, en una cadena de significantes de familia y nación, repite el rostro de su abuelo.

Comienzo a convocarme a lo largo de mis días  
y termino envuelto en una bufanda oscura,  
entre la lámpara y el espejo,  
entre el invierno y la soledad

que grita en la pesadumbre como una foca.  
Y mi rostro se enmarca en su penumbra de museo,  
junto al retrato de mi abuelo  
de barba blanca y chaleco con leontina.  
Su mirada se mueve lentamente  
hacia mis viajes interplanetarios.

La penumbra y la oscuridad, se unen a otros elementos del norte que continúan rellenando los espacios, o las habitaciones de su alma. En particular con una referencia a la primera mujer premio Nobel de literatura, Selma Lagerlöf.

En mi alma hay viejas sillas  
donde se sientan mis amigos muertos,  
hay cortinas rotas de belleza,  
botellas de alcohol con barcos en miniatura,  
libros de Zelma Lagerloff.

El eje del poema es precisamente ese espacio, íntimo y casi fúnebre, en que se reúnen o incluso «habitan» los amigos muertos; pues estos se esconden en la triste oscuridad sin fecha de la muerte, como en el Soneto 30 de Shakespeare:

**For precious friends hid in death's dateless night,  
And weep afresh love's long since cancell'd woe,  
And moan the expense of many a vanish'd sight.**

Los amigos del poeta se congregan,

Están allí en silencio,  
igual a los retratos profundos de nostalgia,  
Andrés Eloy Blanco, Luis Fernando Álvarez,

Julián Padrón, Jacinto Fombona Pachano,  
Ángel Miguel Queremel, Pepe Napolitano,  
Raúl Oyarzábal, Gonzalo Carnevali.  
Mi alma suena como un coro  
frente a sus abedules y gaviotas.

**A estos amigos en efigie, se les une otro, fallecido pocos años antes de escribir el poema,**

Y llega Mariano Picón Salas  
con la mirada distante  
hacia las sirenas de los buques,  
y le digo: Mariano, sentémonos a ver caer la nieve  
allá por la memoria.

**Para repetir finalmente la imagen de inamovilidad y contemplación desde el espacio habitado por los recuerdos, en lo que sería una metafísica de la presencia marcada por la representación y su irrealidad,**

Y todos juntos, como retratos,  
presidimos el silencio de la nieve.

Como en el soneto de Shakespeare, una ligera alegría se instala en la compañía del recuerdo,

But if the while I think on thee, dear friend,  
**All losses are restor'd and sorrows end.**

El poeta recuerda a sus amigos en un melancólico silencio marcado por la nieve que cae, su conocido verso «Venimos de la noche y hacia la noche vamos» impregna la manera gerbasiana de hablar y recordar desde la oscuridad, aunque tal vez en un tono menos te-

lúrico. De cierta manera, la poética de Gerbasi se ancla en estos gestos de irrealidad de la presencia para incluso, podría decir que gozoso, construir un paisaje y participar o tomar parte de una nación.

Por mi parte, nunca creí que escribiría nada sobre Vicente Gerbasi, sobre la poesía de Gerbasi, ni sobre el poeta mismo. Demasiado cercano quizás. Uno de los amigos muertos del poema es mi abuelo Fombona Pachano, poeta de la llamada generación de 1918, una generación de creadores que a decir de Eugenio Montejo «aparece vertebrada sobre la angustia y la lucidez» (MONTEJO E. 2007: 262). No llegué a conocer a mi abuelo (o no llegamos a conocernos) pues murió en 1951 y su memoria son recuerdos de segunda mano, tomados prestados de quienes en vida lo trataron. Los lazos de referencias se multiplican al recordar que otro de los amigos muertos del poema, Andrés Eloy Blanco, le dedicara un soneto donde recuerda su amistad: «Fombona el verso, el corazón pachano» al enterarse, durante su exilio en México, de su muerte en Caracas. Andrés Eloy usa la moneda de oro del siglo XIX venezolano, el pachano, para caracterizar al amigo<sup>1</sup>. Gerbasi, como dicen sus biografías, frecuentaba a Fombona Pachano en sus tertulias cuando visitaba Caracas, en los años treinta. Años después, Gerbasi fue amigo de mi casa a donde iba con frecuencia. Recuerdo que en bachillerato nos hicieron leer *Mi padre, el inmigrante* y aprendí con el poema lo que era un *leitmotiv* sin que me sorprendiese en gran medida que su autor fuese el señor aquel que venía a veces los domingos a comer y pasar horas conversando en casa. Recuerdo incluso haberlo entrevistado como parte de una tarea de castellano a

---

<sup>1</sup> El soneto completo, "A Jacinto Fombona Pachano" también enzarza las figuras de "nombre" y "nación" que discuto acá.

Divino don para el servicio humano  
humana entrega para el don divino  
fuerza y bondad, viviente alejandrino  
Jacinto puro, mi divino hermano.

Vino sin par en la perfecta mano  
vaso cabal para el perfecto vino  
de patria el ala y de linaje el trino  
Fombona el verso, el corazón, pachano.

Y ahora estás como tu vida entera  
así tan honda, así tan compañera  
y así tan natural como la muerte.

Así ha de ser tu claridad sin mancha.  
pues para merecerse y merecerte  
el tiempo es largo y Venezuela es ancha.

la que la maestra accedió incrédula, casi burlona, cuando se la propuse como proyecto. Recuerdo eso, y haberme presentado a Rómulo Betancourt, el líder fundador de Acción Democrática, sentado junto a Gonzalo Barrios en una de las verbenas del partido blanco y ahora, con el paso de la historia, el personaje que más claramente comprendió y trazó un programa de futuro para una Venezuela civil y republicana. Al escribir esto recuerdo y nombro, como lo hace Gerbasi en su poema, y al nombrar, al usar el nombre propio recupero o busco recuperar un singular, una singularidad de la que tan solo quedan algunas trazas. En mi caso, comparto con mi papá el nombre de su papá (el nombre de mi padre es el nombre de su padre), salvo por los apellidos maternos, y al ver usar ese nombre propio, mío y de los míos, singular y múltiple, con él se revuelve una madre, una serie de relaciones que enmarcan a su vez una serie de repeticiones, de historias en lo que querría pensar como el entroncamiento de lo mío en lo nuestro, de lo individual en lo social y, al contrario o como complemento, lo nuestro en lo mío. Para el poeta que recuerda a sus **amigos como efigies, como representaciones con el poder de evocar el poder del canto y conjurar o compartir la tristeza de la muerte**, el nombre propio funciona como un emblema, como un signo que habla y conjuga elementos más allá de su referente, un signo que marca lo irrepetible del tiempo pasado, de lo singular de cada uno de esos amigos, y que sin embargo gesticula con la memoria apuntando y apuntalando la autoría y su autoridad.

En este punto resulta interesante un detalle de *Mi padre, el inmigrante*, el nombre del padre, Juan Bautista, no aparece en el poema que insiste en la relación padre-poesía, precisamente, junto a la noche, el otro leitmotiv: «Padre mío, padre de mi huracán. Y de mi poesía» es una de las formas que toma este repetir. El nombre del padre tan solo aparece en la dedicatoria o explicación al comienzo y, además, castellanizado en «Juan Bautista» y no el *Giambattista* que habría que esperar del oriundo de Vibonati en Italia. No es cuestión de restar importancia a la centralidad del padre en el poema, ni siquiera sugerir que el autor tradujera el nombre (de hecho lo hizo el padre mismo), es tan solo cuestión de señalar el uso el nombre propio que no aparece sino como epígrafe, como una nota en el marco del texto. Podríamos señalar, por ejemplo, que otro gran poema a la muerte del padre en castellano sí usa el nombre del padre muerto, poniendo el énfasis en lo innecesario

de cantar «sus hechos grandes e claros» (aunque de hecho los cante):

Aquel de buenos abrigo,  
amado, por virtuoso,  
de la gente,  
el maestro don Rodrigo  
Manrique, tanto famoso  
e tan valiente;  
sus hechos grandes e claros  
non cumple que los alabe,  
pues los vieron;  
ni los quiero hazer caros,  
**pues qu'el mundo todo sabe**  
cuáles fueron.

(Jorge MANRIQUE, *Coplas*, XXV)

Por su parte, por una de esas casualidades de la numeración, en el canto XXV de *Mi padre, el inmigrante* Gerbasi traspasa la función del nombre como mecanismo de la memoria explícitamente a la Muerte:

Ella... Ella... La que nos devuelve la memoria  
doliente de la esposa, del hijo, del amigo,  
y acerca los perros a las tumbas,  
y agita mariposas en torno a nuestra frente,  
y da suaves movimientos a los retratos en los aposentos.  
Ella... Ella... La que tan ardorosamente ignoramos.

Como en toda la poesía de Gerbasi, las imágenes reaparecen y se combinan una y otra vez a lo largo de su obra. Los «retratos en los aposentos» del canto XXV remiten por ejemplo a la escena del poema con que comencé, “Reunión de mis amigos muertos”. El

universo de Gerbasí, como sugiere Iribarren Borges, posee un catálogo de imágenes que aparecen una y otra vez para fabular su realidad poética, y con ésta la de un país entero en su aprendizaje democrático. Un país que, como decía Picón Salas y lo cita Montejo, llegó tarde al siglo XX y vale añadir que está ahora también reacio a entrar al XXI.

Entre los temas de Gerbasí, Iribarren Borges señaló la cultivada tristeza, la infancia mágica, dios, las puertas, la noche, que entre otros componen una larga lista. Lo interesante en las lecturas de Gerbasí es la manera en que éstas apuntan a una búsqueda de la expresión poética como característica de la poesía venezolana y la importancia de Gerbasí como poeta capaz de entroncarse en una tradición identitaria, por tibia o deslucida que fuese y proyectarse como poeta de rango universal hasta el punto de poder decirle a Gina Saraceni *lo sono un poeta italiano*. Saraceni quiere ver en esta frase una tarjeta de identidad que Gerbasí le presentara como una «confesión» al conocerse y reconocerse en la lengua de los padres como la dadora de la voz poética. Creo que Saraceni pasa por alto (aparte de la galantería del poeta) la manera en que Gerbasí borra el italiano del nombre del padre para hablar de un mundo mágico en las montañas de Canoabo. Este mundo mágico también posee una familia mágica. La voz de la tribu crea para la zona tórrida un mundo agreste que fascina y maravilla. La poesía venezolana respondió quizás tardíamente, pero con fuerza, a la gravitación de este mundo siempre emplumado y siempre por nombrar y por explicar cuyos primeros versos están en aquellos de Andrés Bello «¡Salve, fecunda zona, / que al sol enamorado circunscribes / el vago curso y cuanto ser se anima / en cada vario clima / acariciada de tu luz, concibes!» y, quizás más directamente para Gerbasí, aquella invitación al lugar, a ver lo propio, que abre la *Silva criolla* de Francisco Lazo Martí:

Es tiempo de que vuelvas:  
es tiempo de que tornes...  
No más de insano amor en festines,  
con mirto y rosa y pálidos jazmines  
tu pecho varonil, tu pecho exornes.

El caso del grupo Tráfico en los años ochenta es paradigmático de la necesidad de ruptura que reacomoda el quehacer poético y descoloca tradiciones para asimilarlas de otro modo, para hacerlas “inmigrantes” si se quiere; para hacerlas hablar en otra lengua que se reconoce o se busca original, pero con la que hay que quebrar lazos, traducir, inventar e incluso invertir.

En *Sí, manifiesto*, los integrantes del grupo *Tráfico* declaran su intención de ruptura y rescriben los versos del padre al abrir con un «Venimos de la noche y hacia la calle vamos», una parodia que no funciona necesariamente como un ataque sino, como afirma Rafael Castillo Zapata, como «prestigioso trampolín» para pasar «de la clausura noctámbula y del ensueño mágico a la apertura solar y a la mirada despierta e indiscreta del exterior» (CASTILLO ZAPATA R. 1984: 199). Como una respuesta a aquel «No somos habitantes de la luz» de Gerbasí.

Castillo Zapata, poeta de *Tráfico*, publica en 1984 *Árbol que crece torcido*, un poema largo donde el mundo familiar y el mundo poético presentan y se proclaman como una alternativa urbana, casi viral, a la zona tórrida, al Canoabo mágico y la aldea mediterránea de *Mi padre el inmigrante*. Desde el comienzo el poeta responde, si no negando posibles ansiedades de influencias, desnaturalizándolas —pace Bloom— al hacerlas patentes:

A mí la poesía  
me viene de mi madre  
que más que nada fue costurera  
pero escribía poemas en secreto.

El leitmotiv del padre como dador de la poesía pasa a la madre, en gran medida porque la vida en la urbe que palpita en el poema produce un padre «oficinista» prácticamente ausente, que ahora se vuelve el lacaniano nombre del padre a cargo de lo simbólico, de transmitir y establecer el orden y repetir la cadena de referentes en que se asientan las pa-

lizas no exactamente *simbólicas* que recibe:

Yo te pegaba encendido con una furia exacta de madre en la correa  
hijo mío de embuste que inventaba de golpe yo y porrazo en la pared.

**La poesía nace a golpes como el filosofar a martillazos. Palizas y sermones del padre y de la madre que arman un dúo justiciero en contra del poeta que recuerda crecer torcido:**

por todita la casa en estampada  
con los palos de la rabia por detrás  
perseguido por mi madre hecha un furia una medusa -quién la viera  
transformada en un verdugo con rollos en el pelo y en la mano el cinturón.

El padre es ese «Lorenzo Parachoques de la casa» en referencia a uno de los muñequitos estadounidenses traducidos al castellano que publicaban los periódicos, también el nombre del padre en la historieta y, como el del padre de Gerbasi, traducido de su Dagwood Bumstead original en inglés. En el poema de Castillo, el padre es imagen de lo cotidiano, de la vida urbana, de la rutina nada maravillosa en patente contraste con el padre inmigrante y aún más lejano del padre de Manrique,

Y me queda mi padre  
en su hueso de escribano  
estudiando administración de noche en noche  
y enormes libros de contabilidad bajo los brazos  
mientras se arremanga los almuerzos por ahorrar  
burócrata puntual de un ministerio  
**que diariamente se desvive en su oficina**  
desde las ocho hasta las doce  
y desde las dos hasta las seis.

El padre en Gerbasi es una figura en un solo movimiento, venir, inmigrar, ver e ir hacia la muerte, esta figura la suplanta el padre figura de lo urbano en el ir y venir del quehacer diario (y nocturno) de un habitante de la ciudad. Otras imágenes hogareñas de Gerbasi también se transforman en el poema de Castillo Zapata, las navidades «con pan, miel y vino» contrastan con los diciembres «con bocanadas de White Horse» y el padre que se humaniza y

estalla cuando suena el cañonazo como un loco dando abrazos  
y hasta baila y se enternece y amanece  
que de puro bienmesabe su mirada nos envuelve con su miel  
como cuando con menos angustias en la casa  
sobre la primera página de El Mundo  
aprendimos a leer entre sus piernas.

Sin embargo, quizás la rescritura más importante que hace *Árbol que crece torcido* sea el juego con el retrato, en su caso fotografías. El poeta de *Árbol que crece torcido* ve en los retratos su futuro como memoria a la inversa. La repetición de «Este soy yo» que hace Castillo Zapata al decir ver fotografías suyas complementa el leitmotiv de Gerbasi cuando en *Mi padre, el inmigrante* repite en un yo implícito «Y de mi poesía». Los versos de Castillo Zapata van anclando los rostros de su infancia y adolescencia para proyectarlos a lo que vendrá. Por eso,

Este soy yo a los nueve años de mi vida al lado de mi hermana  
que lleva oronda su belleza a la cabeza desde niña con pollina  
junto al fulano de tal ése que yo era por entonces rafaelito

y luego en la progresión,

Este soy yo después como a los once  
en que me dio por ser lobato siempre listo en la tropa del colegio.

Los rostros son anticipo de lo que vendrá, éstos han armado su persona, su personaje e incluso dan paso al amor correspondido:

Caras que tendré después y que pondré  
este soy yo a los veintiuno  
calmo en el vidrio miope de mis lentes  
afeitado feliz inteligente  
orondo porque escribo y porque leo a nitch  
porque por eso días estoy enamorado de modo plenilunio  
y mi amor me corresponde con el mismo aliento de cerveza almibarado  
que noches de verbena de colegio entre las piernas de la cama y el amor nos  
acentúan.

Para cerrar el poema precisamente en ese movimiento para atrás, el poeta termina negando el nombre del padre, el apellido, abriendo la posibilidad de un cualquiera sin rostro,

si por eso es que salgo tan horrible en estas fotos de lo último apocado  
como si cumpliera ahora mis años hacia atrás en retroceso  
y no tuviera vida corazón por tu abandono  
ni ganas ni nombre  
ni rostro de golpe ni apellido.

Los amigos muertos del poema de Gerbasi (al contrario del padre inmigrante que aparece con su nombre traducido) no son "cualesquiera" sin rostro, al contrario sus rostros son elemento central del poema, ellos se instalan en el poema con sus nombres y apellidos, repiten la vinculación con la tribu y sus redes de amistades, el poeta quizás los reconoce como esos textos fantasmagóricos que hacen posible toda obra, ayudantes quizás, el punto de apoyo que hace posible la escritura. La poesía venezolana, por deslucida que sea, funciona como afirma Eugenio Montejo «para habitar plenamente el siglo», ésta «ha

cumplido con su palabra, una palabra que acompaña siempre la forma de nuestra **afectividad y la redefine»** (MONTEJO E. 2007: 260), por ello va esta lectura de dos poemas claves de nuestra voz tribal en un país que aún se busca en sus multiplicidades. La Venezuela que nos tocó.

### Bibliografía

- CASTILLO ZAPATA Rafael, 1984 *Árbol que crece torcido*, Ediciones Guaire, Caracas.
- , 1993, *Palabras recuperadas, La poesía venezolana de los ochenta: rescate y transformación de las palabras de la tribu. El caso "Tráfico"*, "INTI, Revista de literatura hispánica", n. 37/38, *Venezuela: literatura de fin de siglo (Primavera 1993 - Otoño 1993)*, pp. 197-205.
- GERBASI Vicente, 1968, *Poesía de viaje*, Monte Ávila Editores, Caracas.
- , 1986, *Obra poética*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- IRIBARREN BORGES Ignacio, 1972, *La poesía de Vicente Gerbasi*, Editorial Tiempo Nuevo, Caracas.
- MONTEJO Eugenio, 2007, *Poesía venezolana: valija de fin de siglo*, "INTI, Revista de literatura hispánica", n. 65/66 (Primavera 2007 - Otoño 2007), pp. 259-270.
- SARACENI Gina 2013, *Regresar a la casa del padre*, en *La Comuna de Bello, El maravilloso viaje de Vicente Gerbasi*, Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, Caracas.

## *Estudio semántico de la luz como símbolo en la poesía de Vicente Gerbasi*

Aurora Martínez Ezquerro  
Universidad de La Rioja (España)

### *I. Vicente Gerbasi: comienzos literarios*

El escritor, político y diplomático Vicente Gerbasi (Canoabo, Carabobo, 1913 - Caracas, 1992) es considerado el poeta contemporáneo venezolano más representativo de su país y uno de los más brillantes exponentes de la lírica vanguardista.

La muerte de su padre en Venezuela, el año 1928, provoca el germen del poemario *Mi padre, el inmigrante*, una de sus obras cumbre, publicada en 1945, mediante la cual se erige en importantísima voz lírica del continente. En 1937, ya de regreso a Venezuela, comienza su actividad periodística y política: trabaja como redactor en el diario *Ahora* y funda el Partido Democrático Nacional (PDN), con Rómulo Betancourt y otros líderes. Este mismo año publica su primer libro, *Vigilia del naufrago*, y crea con otros poetas el grupo literario *Viernes* (surge en 1935) de importante influencia en la cultura venezolana de esa época, que le puso en contacto con versos de Rimbaud, Baudelaire, Rilke y Hölderlin, entre otros, y comprendió que la poesía es imagen.

Para GUZMÁN P. (1994: 47) «Gerbasi, como la mayoría de los integrantes de *Viernes*, intenta hacerse de una trama analítica que le ayude a “resolver” [...] la compleja problemática del quehacer poético. Y a sabiendas de que las arenas de la poesía venezolana son movedizas, capaces de absorber distintas mareas hasta filtrarlas y dejar guardada en sí, sedimentada, la sal que mejor nos viene, abrió un horizonte de expectativas amplio, plural». El Surrealismo (BARRERA T. 2006: 90) fue una de las corrientes más significativas de este grupo, seguida sobre todo por Luis Fernando Álvarez y José Ramón Heredia. Por otro lado, Gerbasi, Venegas y Otro de Sola se inscribían en una tendencia simbolista (FERNÁNDEZ T. 1995: 192). En este contexto las revistas de vanguardia desempeñaron un papel fundamental para difundir las nuevas propuestas culturales (SCHWARTZ J. 1991: 35).

## *II. Teoría poética*

En la trayectoria de este autor se aprecian dos conceptos básicos que sustentan su teoría poética: la poesía como actividad trascendente del espíritu (entronca con la corriente del Romanticismo alemán) y el arraigo telúrico acaso comparable a otros grandes autores hispanoamericanos como, por ejemplo, Pablo Neruda.

Sus reflexiones sobre poesía se hallan contenidas en dos obras ensayísticas fundamentales: *Creación y símbolo* (1942), y *La rama del relámpago* (1953). El primero de ellos recogido en la obra de 1942 constituye un estudio sobre la poesía de Luis Fernando Álvarez (“Luis Fernando Álvarez y la muerte terrenal”) y se centra en la muerte como eje principal de su obra. En él Gerbasi rechaza la poesía de aquellos que se recrean en lo morboso de la muerte, y opone a ella el concepto de poeta como embellecedor del mundo. En palabras del propio Vicente, la muerte «en vez de elevarlo a un mundo suprasensible, lo desciende a un submundo. [...] Es una muerte neurótica, enferma, terrena, sin alas ni espacios. Es la muerte en la materia» (Ruiz R. 1997: 31). Esta concepción de la muerte se aprecia en su poesía: aunque el hombre es un ser para la muerte, no debe huirse de ella, debe aceptarse como parte de la vida que es.

Por otro lado, la integración del poeta con la naturaleza -elemento recurrente en *Mi padre, el inmigrante* (a partir de ahora, *MPI*)- provoca una conexión intensa con lo que los románticos alemanes denominaban “el alma del mundo”; el poeta sabe que no puede imitar a la naturaleza, si bien con sus palabras sentidas la sublima y proyecta en subjetividad. De esta forma, la naturaleza puede humanizarse y revelar su esencia, y su vínculo con la poesía fortalece mutuamente sus posibilidades creadoras.

Su concepto de noche está tomado del Romanticismo alemán, principalmente de Novalis y Hölderlin. En la noche se manifiestan las primeras inquisiciones interrogantes acerca de la vida, su origen y su destino, y en ella nace, consecuentemente, la angustia frente al enigma y la inmensidad del insondable Universo que nos rodea. El poeta está dotado de especial sensibilidad y lucidez, contiene en su ser ese anhelo metafísico que le permite entrar en contacto con las profundidades nocturnas, asimiladas a las profunda-

des de su alma donde se fragua su destino, el tiempo humano y trascendente. La noche supone, por tanto, un grave peligro pues en ella se hacen posibles tanto el ángel como el demonio, la serenidad como el caos, lo positivo y lo negativo. Este momento del día posee connotaciones mágicas y misteriosas, constituye el elemento donde se revelan las grandes potencias, es el umbral del trasmundo y la invitación a lo desconocido; es más, sitúa al hombre al borde del abismo, puede ser atrapado en su misterio y conducido al desorden cósmico y personal. Pero en la noche también subyace la belleza ultraterrena del sueño que nos redime, siquiera por momentos, de nuestra mortal condición, y nos eleva sobre la sórdida existencia.

### *III. Mi padre, el inmigrante*

En su libro *Poemas de la noche y de la tierra* (1943) pueden leerse dos textos que anticipan, tanto en su forma como en su contenido, su obra de 1945, y corresponden a "Crepúsculo en la aldea" y "El sueño del viejo". Se aprecian similitudes en su forma porque en ambos predomina el verso alejandrino, adecuado por su ritmo a la expresión grave y suntuosa, si bien estas dos composiciones se dividen en estrofas de cuatro versos, procedimiento que no será utilizado en la escritura de *MPI*, estructurado en largas series acordes a su valor descriptivo y reiterativo. En su contenido observamos expresiones y uso recurrente de símbolos en los que se halla de manera germinal el mundo que Gerbasi desarrollará dos años más tarde.

*MPI* se halla escrito en treinta cantos estructurados en bloques de contenidos que conforman sus grandes temas. En primer lugar y desde la estancia I a la VI, se canta al hombre y al tiempo. La segunda parte se centra en el paisaje de origen del padre, desde el recuerdo del hijo, y abarca de la estancia VII a la IX. Desde el canto X hasta el XIX, el poeta canta la viva presencia del padre en su retiro campesino como inmigrante, pleno de misterios y de una dominante fuerza telúrica. Del XX al XXVI, se centra en el hombre venezolano, es una loa a su fortaleza como vigoroso fruto de la tierra. Finalmente, del canto XXVII hasta el último (XXX) se ofrece la invocación del hijo a su progenitor en la

búsqueda de su destino en el mundo, apelando a su condición de hombre a quien aguarda la muerte y a la que está abocado, igual que su padre.

El tema capital del libro lo constituye la angustia existencial simbolizada en la noche como espacio y tiempo en el que gravita la muerte junto con un amplio espectro de símbolos (memoria, soledad, hombre, paisaje y, por supuesto, el padre del poeta). Analicemos algunos de ellos:

- **Noche o espacio cósmico:** el elemento nocturno domina la composición del poema, no solo con la denominación genérica *noche*, sino también con el mencionado vasto campo semántico que recoge el sema principal: *sombra, luto, negro, misterio, tumba, muerte, penumbra, abismo, sueño, oscuro, insomne, nada, silencio, enigma, caída de la luz, tristeza, estrellas, soledad, tiniebla, tenebroso, nocturno, pesadumbre, profundidad, astros, constelaciones, luciérnagas*, etc.

Según la tradición simbólica, la noche está relacionada con el principio pasivo, lo femenino y el inconsciente. Como las aguas, tiene un significado de fertilidad, virtualidad o simiente. Como estado previo, no es aún el día, pero lo promete y prepara, este momento de transición nos ofrece atisbos en los que se aprecia la luz, tema que desarrollaremos más adelante. Tiene el mismo sentido que el color negro y la muerte. Para nuestro poeta **la noche es también origen, y de igual manera supone el fin hacia el cual tiende el hombre, en una metáfora del eterno retorno. Así lo manifiesta en el primer y último versos del poema, estructura que corrobora el círculo mencionado: «Venimos de la noche y hacia la noche vamos».**

Se distinguen dos conceptos de *noche*, explícitos ya en el primer canto: la *noche cósmica*, metafísica, que envuelve al hombre, al mundo, y a todo el poema; y la *noche cotidiana*, la que no es noche aún. El descenso del poeta hacia la noche es el descenso a su propio espíritu. La noche universal, de la que proceden todos los hombres y a la cual están abocados, se manifiesta desde la interiorización para que el poeta acceda al exterior, y de lo personal a lo cósmico.

La muerte asume el valor de un "paso" o también de una "prueba" a través de la cual se accede a una condición distinta pero que, de todos modos, asegura una continuidad de vida en otra vida. La noche manifiesta una concepción absolutamente nihilista de la exis-

tencia: no hay salida ni esperanza de romper el círculo nocturno que envuelve y aprisiona al hombre. Este sale de la nada y hacia ella se dirige en un perpetuo retorno que repite obsesivamente el verso fundamental.

- **Angustia:** responde al sentimiento afligido del ser que se halla en íntima relación con la noche y con el tiempo. Es también su causa primera, y así se muestra en el canto I:

Atrás quedan las puertas quejándose en el viento.  
Atrás queda la angustia con espejos celestes. (I, vv. 11-12)

- **Soledad:** se aprecian dos soledades: la *soledad humana*, individual, que padece cada hombre por el dramático hecho de hallarse arrojado en el mundo; y la *soledad cósmica*, general.

Existe, asimismo, una vinculación del padre con su aldea en la soledad. Ambos comparten, en efecto, una dimensión que trasciende los límites físicos y que lo sitúa en un ámbito mítico, según podemos apreciar en los siguientes versos:

Tú venías, y el mundo estaba debajo de tus pasos,  
y debajo de tus noches, y debajo de tus soledades (VIII, vv. 18-19)

Tu aldea se acercaba a los coros del cielo,  
y sus campanas iban hacia las soledades (VII, vv. 33-34)

- **Memoria:** no se refiere únicamente a experiencias vividas, sino que se aprecia una vinculación con la conciencia universal donde el poeta se zambulle para hallar -y expresar por la palabra- elementos, emociones y sentimientos comunes al resto de los hombres. En la terminología jungiana viene a coincidir con el "inconsciente colectivo", esto es, el conjunto de experiencias globales de todas las generaciones humanas del pasado, a partir de los primeros progenitores. El símbolo, según Jung, es una imagen apta para designar lo mejor posible la naturaleza oscuramente sospechada del espíritu. El hombre reconoce su propio mito personal como existencia inscrita en un contexto histórico y cultural concre-

to; el sentido de esta experiencia no se funda ya solo en la relación entre el yo consciente y la realidad exterior, sino que encuentra su punto de referencia en el inconsciente, en el sí mismo, que, totalizando la historia, los valores y las experiencias colectivas, estimula **la consciencia del individuo para dar significado y guía a su existencia** (AGUIRRE E. 2001: 64).

- **Naturaleza**: el poeta volverá una y otra vez al paisaje que vio desde niño, no solamente en sus poemas, sino también en conversaciones y evocaciones. De esta manera es **necesario situarnos geográficamente para poder comprender las numerosas referencias que hallaremos en su poesía, tanto al entorno como a la flora y fauna venezolanas.**

Su paisaje es a la vez físico y emocional: lugar elevado a dimensión mítica donde el poeta proyecta su experiencia existencial y cuyo eco, evocado por la memoria, expone en el ejercicio literario, que trasciende el alma. Se aprecia una permanente sintonización con la tierra convertida en espacio vivencial, sentimental, que nutre su memoria y su palabra en constante retroalimentación. Su poesía se universaliza impregnada con toda la vitalidad de los seres que invitan a una constante exaltación de los sentidos.

#### *IV. Análisis léxico-semántico*

##### *IV.1. Introducción*

Gerbasi muestra en este poemario un exuberante despliegue semántico en el uso de los términos empleados; su lenguaje lírico -sustentado en la cadenciosa sonoridad del alejandrino- nos ofrece una rica gama de sensaciones recreadas en metáforas y abundantes símbolos, muchos de ellos basados en la sinestesia. Sus palabras, adecuadamente cinceladas en versos de profunda angustia existencial, recorren un amplio espectro que se circunscribe principalmente a la oscuridad, la noche, la negación, la muerte... Su creación se caracteriza, en este sentido, por el empleo exquisitamente connotativo y polisémico de **cada término y hace gala del dominio de una técnica magistral en el empleo de figuras y**

tropos.

Su poema conforma una "tensa armonía". Su metáfora produce una sinestesia, una catarata de ideas a través de símbolos, como la noche y el relámpago, o el oro y la luz. La vista deja atrás el resto de los sentidos, vence hasta el oído, si bien la profusión de lo visual no excluye poderosas presencias de otros sentidos (PRATS J. 1993: 63).

Gerbasi pertenece a la noche detenida, habita en una noche que no es opuesta al día, es la noche en la que se suspenden los sentidos, en la que se entra para iluminar espacios desconocidos, oníricos o inconscientes. Por eso la sinestesia es tan importante en su creación poética: los sentidos suspendidos comienzan a cruzarse para tratar de encontrar la respuesta, explicar el cosmos o hallar una identidad y un lugar. Su universo está repleto **de noche, pero también de tierra, relámpagos, flores, ríos, luna, crepúsculos, brillos...** Habitar la noche permite iluminar zonas profundas y desconocidas, y la palabra ilumina esa noche.

En el poema se aprecia un claro predominio del campo semántico relacionado con la noche y que va conformando esferas asociativas conceptualizadas en torno a la muerte, la angustia, la oscuridad... que aportan un clima cuajado de interpretaciones míticas con predominio de rasgos negativos. Esta atmósfera de ausencia de luz se encuentra a veces contrastada por atisbos o destellos luminosos que transmiten otras emociones y matizan sentimientos. Bien es cierto que esta luminosidad resulta en algunos momentos ambivalente puesto que ofrece semas positivos (iluminación real) y negativos (complementa y gradúa la oscuridad reinante) en diversos contextos.

El estudio del campo semántico de la luz se ha realizado a partir de un vaciado exhaustivo de los términos con ella relacionados contenidos en la obra. Hemos observado una clara dicotomía basada en los semas *presencia* de luz (positivo) y *ausencia* de luz (negativo): luz como claridad (connotaciones positivas) y luz como ausencia (connotaciones negativas). Se trata, en muchos casos, de un juego de luces y sombras que a veces el sueño provoca en ese estado de transición en el que los contornos se vuelven difusos y van perdiendo nitidez. Así, mediante una asociación de imágenes y creaciones de frecuentes símbolos, el entorno en el que habita el recuerdo, la memoria o la vivencia del padre se proyecta hacia el ámbito de lo material y de lo metafísico.

La luz natural, tan estimada en todas las culturas a lo largo de la humanidad, no está particularmente presente en esta obra (incluso en la descripción del paisaje venezolano se eclipsa en ciertos momentos tamizada por la angustia de la voz poética). No hay uso, por tanto, reiterado de términos luminosos positivos que, aparte de su valor referencial, presenten especialmente valores simbólicos. La luz diurna proviene del sol (situación que **apenas se manifiesta explícitamente**); **de noche, la luz proviene de las estrellas y, sobre todo, de la luna**. El estado intermedio, se aprecia en términos como *brillo, resplandor, reflejo...*, cargados del valor semántico propio del símbolo que representa en su contexto y que resulta esperanzador.

Este momento "indeterminado" se asocia con el sueño que, según Gerbasi, permite relacionar los elementos en la poesía, y este es el lugar de donde puede extraerse el contenido integral del hombre. Recordemos que la teoría poética basada en el fenómeno onírico procede principalmente del Romanticismo alemán y del Surrealismo.

#### *IV.2. Campo semántico de la luz: claridad-oscuridad (presencia-ausencia)*

Ofrecemos, a continuación, los términos que pertenecen al campo semántico de la luz. Observamos que hay una gradación relacionada con los estados de luminosidad: la luz como fuerza creadora, como energía cósmica; el brillo como transición o estado intermedio **puesto que atenúa la luminosidad pero la refleja (con mayor o menor energía)**; y la luz como negación o ausencia (que, por tanto, denota la noche).

a) Luz como claridad (presencia): se aprecia en los siguientes términos que responden a símbolos (CIRLOT J-E. 1991):

*Luz, iluminar, sol*: fuerza creadora, energía cósmica o irradiación.

*Luz de oro*: **oro como lo superior, la glorificación.**

*Blanco (altar)*: deidad, inocencia, totalidad, estado celeste (alcanzar a dios) o iluminación mística.

También se recogen otros términos asociados a la claridad como *oro, resplandor, reflejo y lustroso*.

La transición del día a la noche (estado onírico en muchos casos) es el retorno (la noche es muerte y se asocia con lo pasivo, femenino e inconsciente), es la aurora, la "luz sonrosada que precede a la salida del sol". Es también el símbolo del alma en su función naciente. Es el principio de la alternancia de los contrarios, de la armonía de los opuestos, la "tensa armonía".

b) Luz como oscuridad (atenuación y ausencia): se recoge en los siguientes términos o símbolos (CIRLOT J-E. 1991):

*Nieve*: caída.

*Niebla*: indeterminación u oscurecimiento.

*Estrella, sideral*: noche, ruptura o multiplicidad.

*Espejo*: cambio o sustitución.

*Brillo, brillar*: indeterminación, sueño o cambio.

*Resplandor*: **reflejo o lustroso**.

*Relámpago, trueno*: iluminación súbita que hiere las tinieblas.

*Fuego*: transformación, regeneración o creación.

*Luz, fuego*: **beneficio o destructor**.

También hay otros términos asociados a la ausencia de luz intensa como *lumbre (de oro), hoguera y llamas*.

De forma complementaria, el estudio de las estructuras antropológicas de Gilbert Durand permite estructurar las imágenes en función de los regímenes que rigen la función simbólica del ser humano tanto en lo individual como en lo colectivo (DURAND G. 1982). En nuestro caso, los regímenes diurno y nocturno se aprecian en los aspectos que se desarrollan a continuación.

El *régimen diurno, heroico o ezquizomorfo* corresponde a imágenes regidas por la

antítesis, la antinomia y el dualismo, en ellas se recoge el principio de identidad y de no contradicción. Los símbolos son de dos tipos:

*Símbolos nictomorfos* asociados a las tinieblas y la oscuridad, y se relacionan con ausencia de la luz, ceguera o imposibilidad de discernir. El agua es densa, y opaca, e invita a la muerte.

*Símbolos espectaculares: la luz, la purificación, la blancura y lo que se eleva va a la luz*, junto con el saber.

El *régimen nocturno* es una dimensión utilizada simbólicamente como indicativo en el ser humano de una tendencia al recogimiento y la intimidad. Opera en la conciencia mediante un sentido de inversión de valores que genera procedimientos de síntesis. Las tinieblas se eufemizan en noche sosegada, momento de paz y tiempo para la interiorización. La muerte se suaviza en reposo eterno, en tranquilo sueño. La tumba es cuna, espacio de un nuevo nacimiento. No existe pues ningún terror a la muerte porque el tiempo, eufemizado y anulado, deja de existir. Dentro de esta esfera se hallan tres conceptos en el poema estudiado:

- *Régimen nocturno místico de la imagen*: la estructura mística es entendida como una dimensión donde se conjugan tanto una voluntad de unión como cierto gusto por la intimidad secreta. Son lugares que invitan a la meditación y a la ensoñación, espacios sentidos y vividos como refugios.

- *Nocturno sintético o diseminatorio*: la estructura sintética permite la armonización de los contrarios, apunta a la coherencia que salvaguardan las oposiciones.

- *Esquema cíclico*: todos los fenómenos que se dan en el universo están sometidos al devenir cíclico y, por tanto, es ordenado, previsible. La ley a la cual toda naturaleza, incluida la humana, se somete es la del eterno retorno e implica que la perpetuación de la vida pasa siempre por la muerte y que a toda muerte le sigue una regeneración.

En nuestro poema el predominio del régimen nocturno se percibe, principalmente, en la sensación de espacio creado por palabras como *noche, tierra, lagos, selvas, lejanas estrellas, espejos celestes...* La *noche* es símbolo del origen y también del dramático destino del ser humano, y evoca la oscuridad temporal de las raíces ancestrales. Así se aprecia la oscuridad que el poeta, como hijo de inmigrantes italianos, trata de ahuyentar mediante

la palabra poética. Y esta noche nos sitúa en la dimensión temporal que se centra en la búsqueda del padre. Sentimos que el poeta desdobra las noches: una primera noche que apunta a la oscuridad en el tiempo y en el espacio de su origen, es decir, Italia; y una segunda noche que corresponde a la oscuridad de su destino, esto es, Venezuela. De aquí que su condición existencial actual corresponda a la hora vespertina del día y que utilice el símbolo *nube* para evocar la intangibilidad de su condición de hijo de inmigrante.

### *IV.3. Análisis del corpus*

La estructura del poema (DÍAZ SEIJAS P. 1966) se entiende con más claridad a la luz del estudio de sus símbolos. Se aprecia una organización de contenido que parte de las **reflexiones referidas al hombre y al tiempo (*hinchidos de soledad*)**, luego se centra en espacios concretos (paisaje italiano y venezolano), más adelante describe la fortaleza del **hombre venezolano, y finaliza con la invocación al padre en la incierta búsqueda de su destino, soledad o muerte (o el cielo, recuérdese la alusión bíblica a la escalera de Jacob y el mito del eterno retorno)**. La estructura es circular, no solo por la noche que abre y cierra el poema de manera explícita, sino también por la noche-muerte-soledad que se van manifestando en los diversos apartados de la obra. Por supuesto, el leitmotiv es la noche, la muerte del padre, la oscuridad a la que se vio condenado primero el padre y ahora el hijo; **este es fiel reflejo de su progenitor en un mundo de sensaciones anegadas por la pérdida familiar y el desarraigo geográfico y personal. Vayamos desgranando los símbolos que predominan en cada una de las partes mencionadas.**

#### *IV.3.1. Primera parte: hombre y tiempo (I-VI)*

El lenguaje, cargado de símbolos arrancados a la presencia de la naturaleza, connota situaciones espirituales en sintagmas como *brillo de azahares*, *suspiro leve de la fronda*, *susurrar de nardos*, *comarcas de palmeras* o *venados de luna*. La trascendencia del

**mensaje, de hondo signo metafísico, se reparte por igual en la significatividad de los elementos constitutivos del campo semántico, proyectado en conjunto hacia el núcleo contextual: hombre y tiempo.**

Los símbolos que se recogen en esta parte son, por lo general, negadores de luz. Así tenemos *nieves* (caída), *estrellas* (soledad), *espejos celestes* (cambio de estado), *brillos*, *brillo de azahares* (memoria), *brillo de agua negra* (muerte), *relámpagos* (iluminación súbita de la memoria), *estrellas* (ruptura, soledad) y *lustroso* (acompaña al *velero de la muerte*).

El primer canto arranca con estos versos en los que ya se vislumbra la soledad:

Venimos de la noche y hacia la noche vamos.  
Atrás queda envuelta en sus vapores,  
Atrás quedan los días con lagos, *nieves*, renos,  
con volcanes adustos, con selvas hechizadas  
donde moran las sombras azules del espanto.  
Atrás quedan las tumbas al pie de los cipreses,  
solos en la tristeza de lejanas *estrellas*. (I, vv. 1-8)

La *nieve* aporta luz, es espacio vivido y evocado. En este último verso se reflexiona sobre la soledad, que ofrece dos posibilidades: la *soledad humana*, individual, que padece cada hombre por el dramático hecho de hallarse arrojado en el mundo; y la *soledad cósmica*, expresada de modo magistral en el sobrecogedor verso que retrata a los hombres convocados por la noche, «solos en la tristeza de lejanas *estrellas*» (I, v. 8). Son estrellas vencidas, caídas en el alma solitaria del hombre. La estrella se asocia también a la noche, la multiplicidad y la ruptura.

El sentimiento angustioso del ser se halla en íntima relación con la noche y con el tiempo. Ya hemos señalado que uno de los motivos alrededor de los cuales se articula el poema es la angustia; también es su causa primera, y así se muestra de forma especial en el sintagma *espejos celestes* referido al cambio de estado anímico, a la actual tristeza:

Atrás quedan las puertas quejándose en el viento.  
Atrás queda la angustia con *espejos celestes*. (I, vv. 11-12)

Pero en este maremágnum de angustia, muerte y soledad se aprecian unos esperanzadores signos de luz en versos que contienen palabras como *luz, blancos, luces de oro, siderales, luminosos y resplandor*. Así en los siguientes versos asistimos a una descripción que, si bien resulta intemporal y sumida en un ambiente mítico, atisba un recuerdo **sentido positivamente, aunque se refiera *strictu sensu*** a la descripción de las montañas y a otros espacios (*luz, blancos altares*) que se hallan tras el anteriormente mencionado como negativo (angustia con *espejos celestes*):

Atrás queda la *luz* bañando las montañas,  
los parques de los niños y los *blancos altares*. (I, vv. 17-18)

**La eternidad se manifiesta como inmensidad, abstracción y ofrece connotaciones tímidamente positivas** (la atenuación viene dada por la noche que va cubriendo la luz, de nuevo, cíclicamente, si bien hay un momento luminoso). Recordemos el símbolo del oro como imagen de la luz solar. El corazón es la imagen del sol en el hombre, como el oro lo es en la tierra; **consecuentemente, el oro significa lo superior:**

Pero también la noche con ciudades dolientes,  
la noche cotidiana, la que no es noche aún<sup>1</sup>,  
sino descanso breve que tiembla en las luciérnagas  
o pasa por las almas con golpes de agonía.  
La noche que desciende de nuevo hacia la *luz*,  
**despertando las flores en valles taciturnos,**  
refrescando el regazo del agua en las montañas,  
lanzando los caballos hacia azules riberas,  
mientras la eternidad, en *luces de oro*,  
avanza silenciosa por prados *siderales*. (I, vv. 19-28)

---

<sup>1</sup> Se entiende como un momento de cloroscuro, de transición luminosa.

En el hierro oxidado hay *brillos* en que el alma  
desesperada cae,  
y piedras que han pasado por la mano del hombre,  
y arenas solitarias,  
y lamentos de agua en cauces penumbrosos. (II, vv. 12-16)

En cuanto al momento de transición oscuridad-luz o luz-oscuridad, el símbolo del relámpago se recoge en variadas ocasiones. En el canto III, se halla elevado a la dimensión poética, pues el relámpago se produce en el momento en que el día y la noche se unen, plenos de profundidades de lo eterno, es una celebración de la vida y un testimonio de gratitud por el mundo:

*Relámpago* extasiado entre dos noches,  
pez que nada entre nubes vespertinas,  
palpitación del *brillo*, memoria aprisionada,  
tembloroso nenúfar sobre la oscura nada,  
sueño frente a la sombra: eso somos. (III, vv. 1-5)

El relámpago también ofrece otras connotaciones. La tensión originada por el misterio insondable produce la chispa que ilumina la memoria en cuanto atributo propio de la existencia humana. A su vez, la memoria ilumina la existencia del poeta para transferir al ámbito lírico todo aquello que constituye su vivencia como ser humano y, de manera especial, como creador. Aquello que creemos olvidado y que se encuentra, por el contrario, latente dentro de nosotros, puede llegar a reconstituirse y manifestarse como un *relámpago*. Esta imagen aporta el sentido de iluminación súbita. Veamos algunos ejemplos:

en ese instante que se detiene *iluminando* la memoria,  
igual al *relámpago* que enciende un horizonte sagrado. (XII, vv. 17-18)

En relación con la luz, el término *sol* ofrece interesantes valores: revela la realidad

de las cosas; en sentido negativo, es lo incompatible con la realidad. Recordemos que el “arjé” o principio permanente de las cosas había sido fijado por Heráclito en el fuego, los términos relacionados con el fuego, y sol-fuego se asocian al principio (hijo del sol) y al fin del hombre. El sol es ojo divino, principio activo. Según Mircea ELÍADE (1972: 135), el sol es ambivalente: resplandeciente y negro o invisible (en su viaje nocturno por el mar). La muerte del sol implica la idea de resurrección:

El frío de las piedras corre por nuestra sangre.  
Un susurrar de nardo desciende por los valles.  
Y siempre el hombre solo, bajo el *sol* y los truenos,  
perseguido por voces y látigos y dientes. (III, vv. 14-17)

En los siguientes versos se aprecia la luz como oscuridad, acompañada por caída, tristeza, negación, si bien hay un conato de lucha noche-sueño que el sol defiende y que finalmente “derriba la tiniebla”:

Escucha: yo te llamo desde mis soledades,  
desde mis suspirantes comarcas de palmeras,  
abiertas a los signos *luminosos* del cielo.  
El viento se te enreda con nieblas *siderales*,  
y se detiene al pie de negros abedules. (III, vv. 21-25)

y cuando digo: tierra,  
y sé que estoy aquí *iluminándome*,  
amándola y oyendo su mandato, que es el existir,  
en lo que desciende en secreto hasta mi muerte:  
rumor que me sostiene y me dibuja  
en mi retrato antiguo,  
con un halcón en el hombre,  
en la sombra de tus olivares:  
marco de la conciencia,

enigma de viejos muros,  
caída de la *luz* en la tristeza,  
heno en la tarde, nubes de soledad,  
higueras de la noche en forma de esqueletos,  
mirada hacia la sombra del jaguar.

No somos habitantes de la *luz*.  
Hay lenguas de tinieblas y signos ardorosos  
danzando en torno nuestro.  
Se nos cae la mirada en anillos de luto,  
en juncales de miedo, en *estrellas de plata*.  
La frente va perdida, como ráfaga fría  
por la humedad nocturna de los espantapájaros.  
**¿Cuándo sale de ti mi oscuro andar?**  
Atrás quedan abismos en que mis ojos caen.  
El hombre es de la noche que lo sigue,  
sueño que el *sol defiende*,  
paréntesis de incierta maravilla,  
imagen que derriba la tiniebla. (IV, vv. 20-46)

Si bien implica un paréntesis estructural, hay que destacar el elemento de nostalgia, en sentido positivo, que se aprecia en la alusión a su madre. Solo en cuatro ocasiones se **evoca la figura maternal (*mi madre*)**. En los versos iniciales que ofrecemos es la primera vez y lo hace frente al retrato del padre fallecido; la madre, anciana, contempla la imagen del difunto y una ligera luz simbólica cargada de semas positivos (esperanza, iluminación **de la memoria que resulta agradable**) se refleja en su **cabello blanco**.

Aún mi madre contempla tu retrato  
y en su cabello *blanco* se hace un lejano *resplandor*. (IV, vv. 47-48)

La madre se evoca a partir de ahora en un contexto de recuerdos cargados de nostalgia

en los que ella aparece asociada a otros miembros de la familia:

Yo nací en tu casa con palabras de la Biblia,  
y allí estabas callado, con tus libros,  
junto a *mi madre* y a mis pequeños hermanos. (XXIV, vv. 16-18)

Y estoy aquí para llevarles pan,  
y andar con la ciudad por mi destino,  
correr entre relojes con mi angustia,  
y contemplar los astros, y mirarme las uñas,  
y gritar hacia adentro y hacia el mar,  
y hacia la noche, y hacia *mi madre*,  
y hacia los grandes estremecimientos del mundo. (XXV, vv. 51-57)

**En la estancia XXVIII el poeta reconstruye su origen y evoca la figura de la madre,** ligada a un paisaje lejano, en el que el padre tiene raíces vivenciales fortalecidas con el recuerdo de la muerte:

Tú, que me lanzaste sobre la tierra y hacia la nada,  
desde el círculo incendiado de tus experiencias, (XXVIII, vv. 8-15)

desde la pobreza que va huyendo por las callejuelas,  
desde las mañanas, desde aquel cielo de samaritanas,  
desde aquellos cerezos temblorosos,  
a cuya sombra *mi madre*  
esperó que yo viniese de ti  
como sencillo regalo de un pobre;  
tú, junto a ella, levantas mi sombra  
en los valles de mi propio corazón. (XXVIII, vv. 8-15)

Continuando con el juego de luz y sombra, de esperanza y angustia, también se regis-

tran los términos *lustroso* y *brillos* como elementos que apuntan hacia aspectos positivos en los que se dibujan los espacios poéticos que Gerbasi crea en los cuales él y su padre se encuentran. Se expresan mediante metáforas e imágenes sorprendentes:

El velero *lustroso* de la muerte  
pasea tu silencio por mis mares sombríos,  
entre *brillos* de un agua negra en ondas,  
donde cantan marinos de otro tiempo,  
ahogados en la noche, rendidos a las algas  
que transportan las sombras. (VI, vv. I-VI)

#### *IV.3.2. Segunda parte: paisaje italiano (VII-IX)*

Parece darse en el poema de Gerbasi, a partir de la estancia VII, lo que Mircea ELÍADE (2006: 183) ha llamado «la época beatífica de los comienzos», esto es, la evocación de un pasado que es intemporalidad. Se aprecia algo de sagrado, de religiosa actitud, frente a la vivencia del padre como fenómeno universal de la existencia humana.

El recuerdo se ha trasladado a la aldea paterna, plena de objetos y signos que se convierten en símbolos dentro de la cadena de imágenes que conforman la atmósfera general del poema. Revive un sugestivo cuadro del paisaje y de la gente que la habita. Los personajes y descripciones se hallan inmersos en una realidad poetizada: la sensación de soledad, de inmovilidad, que corresponde a la detención del tiempo en la memoria se refuerza en los siguientes versos en los que la luz del día no es color, es espacio:

Tu aldea iba sola bajo la *luz del día*,  
con nogales antiguos de sombra taciturna (VII, vv. 17-18)

Los recuerdos son inicialmente agradables, nos sumen en un lugar a veces luminoso de referencias casi míticas, en el que los espacios (*olivos plateados*) y las acciones de los

trabajadores (*chispas del herrero*) se presentan de forma poética y familiar; así se menciona la *aurora* «luz sonrosada que precede a la salida del sol», y asociada al despertar o iluminación, que también es símbolo del alma en su función naciente. También se recogen, en este campo semántico de la luminosidad, las siguientes secuencias: *luz del día*, *reflejos vespertinos*, *sol*... , que responden a sensaciones agradables y, por tanto, dignas de mención porque quedan en el recuerdo -incluso se califica el *azul* como *sereno*-. Se sigue apreciando un contraste entre luz y sombra, y en este ejemplo las *estrellas* simbolizan la soledad. Idea que se seguirá recogiendo junto a elementos negativos en el siguiente canto. Veamos los términos reseñados en su contexto:

Tu aldea en la colina redonda bajo el aire del trigo,  
frente al mar con pescadores en la *aurora*,  
levantaba torres y olivos *plateados*  
Era una pobreza alegre bajo el azul eterno,  
con los pequeños vendedores de cerezas en las plazoletas,  
movidas rumorosamente por la brisa de los castaños,  
en la penumbra con *chispas* del herrero,  
entre las canciones del carpintero,  
entre los fuertes zapatos claveteados,  
y en las callejuelas de gastadas piedras,  
donde deambulan sombras del purgatorio.  
Tu aldea iba sola bajo la *luz del día*,  
con nogales antiguos de sombra taciturna,  
a orillas del cerezo, del olmo y de la higuera.  
En sus muros de piedra las horas retenían  
sus secretos *reflejos* vespertinos,  
y al alma se acercaban las fuentes del poniente.  
Entre el *sol* y sus pechos volaban las palomas.  
Entre el ser y el otoño pasaba la tristeza.  
Tu aldea estaba sola como en la *luz* de un cuento,  
con puentes, con gitanos, y *hogueras* en las noches

de silenciosa *nieve*.  
Desde el azul sereno llamaban las *estrellas*,  
al fuego familiar, rodeado de leyendas, (VII, vv. 1-28)

Los cantos VIII y IX son una transición que preludia los cambios que van a producir en el escritor los sentimientos tanto suyos como los de su padre cuando este llega a su nuevo destino. En la estancia VIII hallamos los términos *brillos lunares*, *astros* e *islas iluminadas*, en los que se aprecia que la memoria hiere las tinieblas y refuerza el sentido de soledad que envuelve todo el poema. La dimensión cósmica de la soledad puede observarse en la descripción del espacio:

Donde los *astros* gotean sus azules licores,  
en ese espacio del misterio devorador,  
como islas *iluminadas* en nuestra soledad. (VIII, vv. 35-37)

**Después, en la confluencia del día y la noche, surge la memoria viva del padre. La vida y la muerte de su progenitor se proyectan con cierto aire sagrado en el alma del poeta:**

Y la furia levantaba ondas en la oscuridad de tu muerte,  
perseguida por *brillos lunares*,  
**como una oleaginosa superficie negra**  
con vuelos de lentas aves *relucientes*,  
ahí donde los *astros* gotean sus azules licores,  
en ese espacio del misterio devorador,  
con *islas iluminadas* en nuestra soledad. (VIII, vv. 31-37)

#### *IV.3.3. Tercera parte: paisaje venezolano (X-XIX)*

El poeta canta la viva presencia del padre en su retiro campesino de inmigrante, espacio henchido de misterios y de una fascinante fuerza telúrica. La llegada a este lugar

ignoto despierta sensaciones novedosas, si bien los sentimientos predominantes siguen siendo de amargura y tristeza. La noche constituye el eje semántico que ofrece ricas proyecciones significativas asociadas principalmente a la pesadumbre y soledad:

la noche derrama su pesadumbre y el querer estar a solas (XII, v. 10)

Desde la estancia XIII hasta el final del poema, el padre inmigrante, el nuevo hombre, que es el hijo, la naturaleza y la tierra, constituyen una unidad lírica en la que lo "humano" domina el escenario poético. Así la noche, las lluvias, el viento, el río, la selva, las colinas y un sinfín de elementos naturales que integran el universo del poema, cobran vida ante el recuerdo del padre, que es como el magma de todo el canto, sostenido en el proceso de transformación de la realidad en mito.

En relación con el campo semántico estudiado, se aprecia el contraste que supuso para el padre el paisaje italiano frente al venezolano (exuberante, lleno de luz, habitantes diferentes, rico en vegetación, de fauna diversa...). Esta impresión se aprecia en la oposición que aportan los términos empleados: *luz hierde los sentidos, cristales, espejos, fuego, calavera brilla...*, si bien una *luz angélica se fuga*, como se explicará más adelante.

La idea de muerte siempre está gravitando (*lenguas oscuras, fiebre de los labios amarillos...*) en esta tercera parte. En los siguientes versos se aprecia una clara alusión a la flor que representa la muerte (violeta o lila), se sitúa en un ámbito en el que la memoria recuerda la soledad: el inmigrante y su hijo la sienten y se sumergen en ese espacio onírico que representa el eterno retorno, la vuelta del día a la noche con predominio de las connotaciones negativas de esta:

**Y grandes flores lilas, con brillos siderales**

se abrieron en tu sueño de encendidos diamantes (X, vv. 20-21)

Esta idea se repite en la estancia XII en la que el relámpago ilumina en el momento en que noche y día se unen en la inmensidad de lo eterno; asimismo hallamos en estos últimos versos la clave de esta poética de la memoria, una memoria mítica que permite al

poeta asociar realidades distantes mediante la analogía:

Tu vida y tu muerte, tuyas para siempre,  
como es para sí el sueño que se ahoga en un pozo perdido,  
en mí se juntan y me difunden en la tierra,  
en ese instante que se detiene iluminando la memoria,  
igual al *relámpago* que enciende un horizonte sagrado,  
en el momento en el que el *día* y la noche se juntan,  
plenos de profundidades de lo eterno, (XII, vv. 14-20)

Los términos luminosos hallados *llamas, brillos (siderales), encendidos (diamantes), refulgen, (heridas por la) luz, relámpago, cristales, espejos, (calavera) brilla...*, implican negación de la luminosidad:

Y viste danzar *llamas*, las *llamas* del Tirano,  
seguido por el canto del aguaitacamino,  
que avanza, misterioso, junto al paso del hombre.  
Y dormiste entre hormigas, arañas y escorpiones.  
**Y grandes flores lilas, con brillos siderales,**  
se abrieron en tu sueño de *encendidos* diamantes. (X, vv. 24-29)

En los dos últimos versos del canto XIX se aprecia una ausencia plena de lo que era una prometedora luz angélica, que ahora desaparece en la profundidad insondable del alma:

hasta los últimos céspedes, donde una *luz angélica* se fuga  
moviendo *brillos* del paraíso en las frondas lejanas del alma (XIX, vv. 76-77)

La *llama* como destrucción, transformación o regeneración (retorno) junto con los *brillos* de la memoria conforman ese estado onírico que permite el juego de indeterminación espacial y temporal propia de la indefinición del sueño, y que refrenda el juego de luces y

sombras que recorre el poema. El *día* no es considerado en su dimensión luminosa, sino como tiempo o momento en el que se desarrolla el estado anímico que oscurece el alma **(obsérvese el verso 6 que figura más abajo) y en el que afloran soledad, angustia y tristeza:**

Siempre te encuentro, oigo tu voz,  
en mis horas más secretas, cuando *refulgen* las gemas del alma  
como heridas por la *luz* de los sentidos,  
cuando el tiempo me convoca a los acordes del *día*  
**y enciende entorno a mi ser flores silvestres;**  
cuando la noche viene impulsando colores densos por el cielo,  
como batallas del paraíso o anunciaciones sagradas; (XII, vv. 1-7)

Posee la noche un profundo sentido mítico, relaciona al hombre con la tiniebla, con el caos primigenio cuya referencia inmediata es la nada bíblica. En el canto XIII puede apreciarse de manera explícita la fusión de noche y de muerte así como la manifestación del misterio existencial. El poeta asocia la noche a la pesadumbre y a la soledad:

Ellos son los habitantes de la noche,  
cuando el silencio se difunde en las *estrellas*,  
y el animal doméstico se mueve por los corredores,  
y los pájaros nocturnos visitan la iglesia de la aldea,  
por donde pasan todos los muertos,  
donde moran santos ensangrentados. (XIII, vv. 5-10)

En la estancia XIX el poeta enumera elementos naturales que se entremezclan con las vivencias del padre, aunadas a otras experiencias ya vividas en otro espacio, en otro paisaje. Los ligeros atisbos de luz aparecen eclipsados por los complementos que los acompañan y se cargan de connotaciones negativas que aluden a la memoria y al cambio **topográfico y espiritual que supuso en la vida del padre y, por supuesto, en la del hijo:**

Te señalo con la soledad de danzas ilusorias,

de corrientes perdidas, de sutiles serpientes,  
cuando la hora tritura sus *crisales y espejos*,  
y las aves huyen del gran pozo de *fuego*,  
donde estalla la fruta, la espiga, la corteza,  
donde la calavera *brilla* sonoramente  
en su amarilla frente  
de que lamen aguas tibias,  
que llaman voces roncadas,  
ecos de las cavernas. (XIX, vv. 6-15)

Cuando junto a nosotros el río arrastra vegetales sombríos,  
como residuos de nuestros sueños luctuosos,  
en que negras barcas atraviesan *luzes*, ondas, gritos. (XIX, vv. 35-37)

Pero eras el que marchaba, el resistente,  
mundo en la nostalgia de susurrantes olivares,  
de serenas colinas con manzanos que iban hasta el atardecer,  
hasta los últimos céspedes, donde una *luz* angélica se fuga  
moviendo *brillos* del paraíso en las frondas lejanas del alma. (XIX, vv. 73-77)

#### *IV.3.4. Cuarta parte: hombre venezolano, fruto recio de la tierra (XX-XXVI)*

Se aprecia una riqueza de color y brillo en los primeros versos que solo es aparente **porque predominan las connotaciones que anulan la luz: las flores no tienen brillo propio**, es cercano pero negador porque las ranas cierran en la luz sus ojos verdes, las hormigas son símbolo de muerte:

Aquí la luz congrega las hormigas (XX, v. 38)

Y el fuego y las llamas tienen poder destructor y forman una pira que simboliza el eterno retorno:

de la Pira que América enciende noche y día (XX, v. 65)

Se aprecian conjuntos binarios, de carácter semántico, en los que la noche se relaciona con un sustantivo y va connotando circunstancias diversas. De esta relación nace, en cada caso, un campo semántico único en el que el término asociado a *noche* proyecta asimismo su compleja y diversa significatividad. A lo largo del poema se puede apreciar que hay una noche que impulsa «colores densos por el cielo» (XII), hay una «noche de los tamarindos» (XIII), hay noches que «amparan la existencia a solas» (XIII) y otras veces son «las flores de la noche» (XIV). El poeta se centra plenamente en la ausencia de día en la estancia XX, veamos los primeros versos:

Aquí la *noche* de los juncuales  
con sangrientos reflejos,  
con ondas purpurinas en penumbra  
y escamas aceradas. (XX, vv. 1-4)

Hay que señalar que se aprecia una alusión metonímica del padre (*barba blanca*) antecedida de una frase positiva («aún oigo tu voz y tu corazón y veo tu sonrisa»), se trata de un claro ejemplo de luz y resplandor en la oscuridad del espíritu que recorre el texto. Pero tras esta esperanzada descripción, los siguientes versos se hallan cargados de elementos opuestos a la luminosidad (*tenebroso espejo, lumbre, acoger nuestro fin con brillos de azucenas*) y, por tanto, con semas negativos. Veámoslo en su contexto:

En el canto lejano del turpial,  
entre las flores de cercano brillo,  
entre las ranas que semejan hojas  
y cierran en la *luz* sus ojos verdes,  
vaga un humo tenaz; y se oye que alguien dice:  
“Las sombras incendiaron el maíz”. (XX, vv. 22-27)

Aquí la *luz* congrega las hormigas,  
reclamos funerarios,  
barrancas como templos, humos lentos de tumbas. (XX, vv. 38-40)

Y fuiste interrogando en silencio los días,  
y una voz que salía del *fuego* de la tierra te dijo:  
"Destruye tus venablos contra el *sol*,  
haz que tu cuerpo sangre sobre la roca oscura  
y entrégate a las *llamas* que surgen de las huellas,  
de la pira que América enciende noche y *día*  
al pie de la visión abismal de sus héroes". (XX, vv. 60-66)

El predominio de la noche es total, si bien se aprecian algunos términos que aportan una ligera luminosidad de carácter positivo, pero son solo pinceladas en un cuadro tenebrista: *lumbre de oro* (XXI), *cal*, *estrellas* (XXIV), *iluminadas*, *reflejos* (XXV) y *espejo*, *lumbre*, *brillos*, *blancas* (XXVI):

Suave *lumbre de oro* *iluminaba* tus tardes,  
y árboles redondos iban hasta el confín,  
hacia brumas azules con *reflejos* ardientes,  
hacia el confín del toro y la nube de *fuego*. (XXI, vv. 7-10)

Mi casa pintada de *cal*, allá en mi aldea,  
escondida entre el café y el cacao.  
Otras casas había, rojas, azules, verdes, amarillas,  
en mi aldea, que entre otros árboles,  
jugaba con niños y caballos. (XXIV, vv. 8-12)

Allí estaban tus noches,  
todavía con las *estrellas* de otro mundo,

y allí tu amorosa soledad, tu vida, tus recuerdos. (XXIV, vv. 19-21)

Vas por comarcas de *iluminadas* grutas,  
de *reflejos* violetas y de truenos azules,  
sin haber interrumpido la ascensión de tu ser,  
porque la muerte nos acoge en sus leyendas  
**y en sus graves dominios de cerezos en flor.** (XXV, vv. 7-11)

Tú eres ya el habitante de los *reflejos* y los ecos,  
pero aún oigo tu voz y tu corazón y veo tu sonrisa  
y tu barba *blanca* y tu mano fuerte. (XXV, vv. 29-31)

Aquí ni la palabra ni el gesto nos sostienen,  
y los huesos encuentran su tenebroso *espejo*.  
Aquí sólo el misterio puede encender su *lumbre*  
**y acoger nuestro fin con brillos** de azucenas.  
Mirad aquí los cráneos,  
las *blancas* calaveras que se enturbian,  
las frentes bajo los días de lluvia,  
las frentes rodando,  
esperando las guitarras y la danza. (XXVI, vv. 7-15)

#### *IV.3.5. Quinta parte: invocación del hijo al padre en la búsqueda de su destino (XXVII-XXX)*

Si desolador es el poema en su conjunto, esta última parte resulta mucho más angustiosa. El poeta insiste en que el tiempo no existe, el tiempo lo hace uno, somos un instante, un *resplandor*:

El *resplandor* ha coronado mi frente,  
y la cumbre derrama sus hielos bajo el *sol*. (XXVII, vv. 4-5)

**El hijo-poeta se siente finalmente -casi a modo de conclusión tras todo lo que ha reflexionado, vivido y sufrido en primera y tercera personas- empujado a la soledad, al infinito. Si bien en la angustia que produce la soledad queda un atisbo en la luz que procede del cielo y que se pone en relación con la escalera de Jacob mencionada en la penúltima estancia.**

Mostrando, por tanto, que no hay más salidas, alude a la mencionada escala, pero así como en el sueño bíblico del Génesis representaba la casa o puerta que conducía al cielo, ahora se trata de una escalera cuyo extremo superior es una puerta incendiada (no hay posibilidad de ascenso celestial) y en medio de tan clara muerte surgen los versos más aterradores:

y aquí, junto a mi alma,  
**se abren flores azules**  
en medio al resplandor, (XXIX, vv. 8-10)

**Versos que explicitan el afán metafísico por lo infinito (la romántica *flor azul* como símbolo de lo inalcanzable, de lo imaginario). El poeta ha llegado a su final y escucha las voces de los que avanzan hacia el panteón (él mismo, puesto que su padre ya se encuentra dentro). Los atisbos de luz son ausencia de la misma. La espada que brilla y que puede combatir las fuerzas oscuras (la muerte), esto es, el acero que simboliza la evolución espiritual (no hallada, y que también representa la muerte) rompe el árbol o la vida, es decir, no hay esperanza de salvación, tal y como indica el verso que recorre todo el poema. El árbol representa la proliferación, y la espada, lo contrario; es más, nos encontramos con el manriqueño río que es vida que llega a su final o desembocadura: la muerte.**

**Y todo en la noche, “lugar-momento” que manifiesta una concepción absolutamente nihilista de la existencia. No hay salida, ninguna esperanza de romper el círculo nocturno que envuelve y aprisiona al hombre. Este sale de la nada y hacia ella se dirige en un incesante retorno que repite obsesivamente el verso fundamental, y que se aprecia en los siguientes versos:**

Resbalan las maderas, los metales,  
cayendo en las tinieblas como lenguas,  
en la sangre que hierve,  
hacia rostros oscuros,  
y aquí, junto a mi alma,  
**se abren flores azules**  
en medio al *resplandor*.  
Detrás están las *llamas* saliendo de la madera,  
detrás están los vientos de las *constelaciones*.  
Una espada, una espada, una espada que *brilla*  
derriba un árbol negro.  
Ahí va como un río el mármol por la noche  
y resuenan las voces  
de las almas que llegan al panteón nocturno. (XXIX, vv. 4-17)

No hay sorpresas, la conclusión estaba anunciada desde el comienzo: el retorno que implica el ciclo de la vida, la vida es muerte y la muerte es vida, pero ¿qué vida? El verso repetido a lo largo del poema -utilizado en el inicio y el final- preludea y concluye:

Venimos de la noche y hacia la noche vamos (XXX, v.1)

### *Conclusiones*

El presente trabajo se ha centrado en el análisis contextualizado de los términos -símbolos en muchos casos- que pertenecen al campo semántico de la luz. Se aprecia una gradación relacionada con los estados del poeta y la luminosidad: luz como fuerza creadora (*luz, iluminar, blanco, oro, lustroso...*); brillo como transición o estado intermedio puesto **que atenúa la luminosidad pero la refleja** (*brillo, resplandor, relámpago*) y luz como negación o ausencia (*nieve, niebla...*). Este estudio se ha complementado, asimismo, con

la aportación que G. Durand ofrece de las estructuras antropológicas del imaginario; en este sentido, es claro el predominio del régimen nocturno que se constata, principalmente, en las connotaciones que ofrecen palabras como *noche, tierra, lagos, selvas, lejanas estrellas, espejos celestes...* La *noche* como símbolo del origen y del dramático destino del ser humano.

Este análisis ha permitido comprobar la fuerza creadora del poeta que lucha entre la luz y la oscuridad, si bien predomina -según se ha visto- esta aunque se atisban momentos de claridad y de transición luminosa que son destellos de esperanza. El poema establece, por tanto, una relación entre luminiscencia y tiniebla que permite hallar un punto intermedio de brillo o resplandor que se traduce en el deseo de tamizar la tediosa existencia con destellos que provienen de su memoria puesto que el poema se reconstruye a partir de recuerdos, de vivencias y de su visión de los dos mundos que lo atrapan y en los que el padre asume el papel de protagonista.

Como sabemos, la luz descubre las formas, pero el poeta busca que su luz no sea tangible, quiere que sugiera en determinados momentos anímicos -pocos- en los que muestra atisbos positivos modulados en imágenes enriquecedoras y personales.

En el afán que caracteriza a Gerbasi por penetrar y a la vez descifrar el universo recóndito del hombre y sus objetos se encuentra la potencialidad creadora de su lenguaje poético. Hemos ido recorriendo el valor de los términos cargados de semas positivos en una selva habitada por la negación, y aquí es donde tiene gran fuerza la palabra del autor puesto que está plena de matices, es ricamente polisémica y permite dibujar su insondable mundo, **que aflora desde la realidad para convertirse en alegoría y mito y confundirse con la misteriosa existencia del hombre, más allá de la muerte.** La corriente existencialista, esto es, su angustia frente al destino humano, recorre el texto si bien hay momentos en los que su poesía es también una celebración de la vida y un testimonio de gratitud por el mundo **(se aprecia en la imagen con que define al hombre: «Relámpago extasiado entre dos noches», III, v. 1).**

La genialidad del escritor se aprecia, asimismo, en la maestría con que cincela este poema cuajado de **infinidad de asociaciones de imágenes que construyen y recrean todo el entorno en el que habita su recuerdo, su memoria, la vivencia de su padre, y que pro-**

yecta de forma paralela hacia el ámbito de lo material y lo espiritual. Constituye, por tanto, esta composición un canto a los sentidos tamizados por sus sentimientos. El autor se halla transido por su realidad, opera sobre ella y capta su esencia, esto es, el alma del mundo, según la expresión romántica: el paisaje refleja el estado espiritual del poeta en cada momento.

La levedad de su palabra poética deja constancia de una reflexión que sitúa al hombre frente al estremecimiento metafísico de su existencia. Su lenguaje cargado de símbolos y de connotaciones varias, crea un espacio poético en el que los predominantes semas de **negación dejan vislumbrar luz, atisbos de esperanza y reflejos de una realidad que busca aspectos positivos.**

Los rasgos vanguardistas se aprecian asimismo en las frecuentes imágenes de caída, de multiplicidad, de exploración onírica... , que ofrece de forma recurrente el poema. Pero el dominio de la oscuridad, de las fuerzas telúricas, es explícito y así el libro se abre y cierra con el mismo verso («Venimos de la noche y hacia la noche vamos») que insistentemente repite y marca el rasgo de circularidad que implican vida y muerte, día y noche, luz y **oscuridad. Juego de opuestos que apunta a un eterno retorno en el que confluyen ambos elementos** en ese “breve momento de transición”, en esos “destellos entreverados” que se han destacado en el presente estudio.

## Bibliografía

- AGUIRRE LORA María Esther, 2001, *Luz y tinieblas. Paradojas en el umbral de la modernidad*, en Blanca SOLARES (Coord.), *Los lenguajes del símbolo. Investigaciones de hermenéutica simbólica*, Anthropos, Barcelona-México, pp. 63-96.
- ANDERSON IMBERT Enrique, 1986, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 2 vols., Fondo de Cultura Económica, col. “Breviarios”, México.
- BARRERA Trinidad, 2006, *Las vanguardias hispanoamericanas*, Editorial Síntesis, Madrid.
- CIRLOT Juan-Eduardo, 1991, *Diccionario de símbolos*, Editorial Labor, Barcelona.
- COLLAZOS Óscar, 1997, *Las vanguardias en América Latina*, Editorial Península, Barcelona.
- DÍAZ SEIJAS Pedro, 1966, *La antigua y la moderna literatura venezolana*, Ediciones Armitano, Caracas.

- 1972, *Deslindes*, Ediciones Armitano, Caracas.
- 1989, *Hacia una lectura crítica de la obra de Vicente Gerbasi y de otros poetas venezolanos*, Academia Venezolana, Col. "Argos", Caracas.
- 1993, *Texto y contexto de Mi padre, el inmigrante*, "Revista Nacional de Cultura", n. 291, diciembre (<http://www.vicentegerbasi.net/otros/pds.htm>, consultado en mayo de 2014).
- DURAND Gilbert, 1982, *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arqueología general*, Ed. Taurus, Madrid.
- ELÍADE Mircea, 1972, *Tratado de historia de las religiones*, Ediciones Era, México.
- 2006 [1999], *Mito y realidad*, Kairós, Barcelona.
- FERNÁNDEZ Teodosio, MILLARES Selenia y BECERRA Eduardo, 1995, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Editorial Universitas, Madrid.
- GERBASI Vicente, 1990, *Antología poética*, Monte Ávila Latinoamericana, Caracas.
- 1996 (reimpr.), *Obra poética*, Biblioteca Ayacucho, Caracas.
- GUZMÁN Patricia, 1994, *Vicente Gerbasi, moderno. Nuestro único padre es el morir*, "Revista Iberoamericana", vol. LX, n. 166-167, pp. 47-59.
- LE CORRÉ Hervé, 2001, *Poesía hispanoamericana posmodernista (Historia, teoría, prácticas)*, Gredos, Madrid.
- MIRANDA Julio (comp.), 2001, *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XX (1907-1996)*, Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico.
- OSORIO Nelson, 1985, *La formación de la vanguardia literaria en Venezuela*, Academia Nacional de Historia, Caracas.
- 1988, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispano-americana*, Ayacucho, Caracas.
- PRATS SARIOL José, 1993, *Gerbasi: alquimia de las palabras*, "Actual", n. 24, pp. 61-70.
- RUIZ Remo, 1997, *El mundo lírico de Vicente Gerbasi* (tesis doctoral. En [biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3072101.pdf](http://biblioteca.ucm.es/tesis/19972000/H/3/H3072101.pdf), consultada en mayo de 2014).
- SCHWARTZ Jorge, 1991, *Las vanguardias latinoamericanas*, Cátedra, Madrid.
- SILVA Ludovico, 1974, *Vicente Gerbasi y la modernidad poética*, Universidad de Carabobo, Venezuela.

## *Memoria y paisaje en la poesía de Vicente Gerbasi y Jorge Isaías.*

Fernanda Elisa Bravo Herrera

CONICET- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

*El paisaje está en mí. El paisaje  
ancho y sosegado de la pampa que fue sudada  
por los míos (inmigrantes y estrelleros,  
hombres de una demencia clara, enternecida).  
Y si está el paisaje está la poesía...*

Jorge Isaías, *Llanura santafesina*

*Todas las colinas ondulaban hacia el sitio que buscabas.*

Vicente Gerbasi, *XVI*

### *Premisas*

El paisaje constituye en la poética y en la narrativa, vinculadas con la inmigración, **un espacio semántico fundamental que define tanto al sujeto como a su palabra**, en una dimensión no solamente física sino sobre todo vivencial y declinada en relación con la memoria y, por tanto, con el paso del tiempo y con el devenir. De esta forma, la inscripción del paisaje en la escritura puede leerse como la representación de un recorrido vital y poético, necesario para «decir» un desplazamiento de una tierra que se abandona y la inserción en una nueva que se recibe en «préstamo». Es, pues, el desplazamiento de la inmigración lo que conlleva a considerar al paisaje y al espacio en una dimensión múltiple y compleja, tensionada por tiempos y horizontes diversos, míticos, reales, subjetivos. El sujeto se coloca en una posición enunciativa a partir de los paisajes que, entonces,

no son solamente visualizados como horizontes externos y ajenos, sino como formas en las que la instancia del «yo» se enuncia, desplegándose en un proceso de identificación o de distanciamiento, es decir, de reconocimiento de una mismidad en esa exterioridad que conlleva a una integración por interiorización o, por el contrario, la constatación de una alteridad que, sin embargo, necesita ser integrada para poder construir la identidad del sujeto y de su palabra. El paisaje es, entonces, una configuración existencial, necesariamente en diálogo con la memoria y con la temporalidad del sujeto, incluso en su conformación colectiva y anónima, por lo que la palabra que configura y representa al paisaje y a la memoria define no solamente una experiencia lírica sino existencial de definición de la identidad y de su perspectivación. Paisaje y memoria son, por ello, como lo propone Edmond Cros, «ideologemas» (CROS E. 1997) que trazan posibles espacios biográficos tensionados que representan un desplazamiento, un desarraigo y un nuevo arraigo. Las diferentes representaciones de la memoria y del espacio traducen las formas en que el proceso de (re)construcción y de (re)definición identitarias se cumple y cómo se construye el «relato» de la inmigración. Si bien es el sujeto el que enuncia y despliega una organización y una representación de la memoria y del paisaje, ello no implica que se trate de una elaboración individual, ya que puede tratarse de una reelaboración a partir de un entramado de múltiples voces, narraciones, perspectivas. Muchas veces, incluso, es el silencio o la palabra oblicua la que se textualiza, determinando que en ese pasaje la ambigüedad o la ambivalencia conduzca a una pluralidad semántica o a una densidad estratificada de los significados.

El paisaje y la memoria en la poética de Vicente Gerbasi y de Jorge Isaías son constantes semánticas que se perfilan en ambas escrituras a partir de coincidencias y diferencias que definen la particularidad y la unicidad de cada una de estas producciones, así como los puntos en contacto en las experiencias vitales y familiares que comparten. La gesta inmigratoria italiana en Venezuela y en Argentina es representada y resignificada en las poéticas de Gerbasi y de Isaías a partir de miradas que recogen fragmentos de un recorrido y colocan en elipsis, entre paréntesis, cuestiones que aparecen como nucleares y fundacionales en otras escrituras. La particularidad de estas producciones líricas reside, consecuentemente, en la originalidad densa con la cual el desplazamiento inmigratorio,

la nostalgia, el devenir del tiempo, la muerte, la pérdida, la tierra, el trabajo, se plantean, condensados en las «definiciones» del paisaje —el espacio— y la memoria.

*Venimos de la noche y hacia la noche vamos.*

En *Mi padre, el inmigrante* (1945), Vicente Gerbasi despliega una poética estratificada a partir de constantes semánticas que se resignifican en el entrecruzamiento y en los varios cantos. La circularidad del texto que inicia y termina con el mismo verso traza no solamente el espacio de la palabra, borrando, en cierta manera, la aparente fragmentación del poemario en cantos, y confiriendo unidad al texto, de tal forma que pueda leerse como un único poema de largo respiro, sino también el espacio de la memoria y de enunciación del sujeto que recuerda a su «padre el inmigrante». Se trata, entonces, de un poema dedicado a la memoria del padre y a su condición de inmigrante, es decir, como sujeto que se ha desplazado en dos espacios y en dos horizontes socio-culturales, por lo que las percepciones de los paisajes y de los tiempos asumen una centralidad determinante y definitoria de la palabra poética e identitaria. Los paisajes son, pues, múltiples y tensionados, ya que se colocan en un «aquí» y en un «allá», en un «hoy» y en un «ayer», y depende su estructuración de la mirada que los propone, sea la del hijo o la del padre.

La noche asume un valor denso, estratificado, complejo, que no solamente alude al momento nocturno o al abismo de la muerte, con sus marcas de luto, de tinieblas, de silencio, de soledad, de sueño, sino también a la instancia primigenia de creación que antecede a la muerte y promete un nuevo día. La circularidad del texto y el verso con el que se cierra y se abre el poemario apuntan a la circularidad del tiempo, es decir, a la posibilidad del eterno retorno, enunciando con ello tanto una metáfora de la existencia, del espacio, del tiempo, cuanto una concepción poética. Se trata, entonces, no solamente de una elegía a la memoria del padre y al transcurrir del tiempo y de su memoria, sino también de un arte poética extendida en cantos que hablan del fin hacia el cual se dirige el hombre y hacia el cual tiende la palabra poética. La noche es, por esto, una instancia decisiva en cuanto asume un valor cósmico y existencial que determina la configuración de

los paisajes que se suceden y se acumulan en los cantos, como si en esa yuxtaposición y enumeración de vitalidad y de energía se esperase conjurar un declino, el luto, la pérdida, la muerte. Es, entonces, una noche que se concibe como un enigma del devenir humano, **que se impone con su misterio definiendo la palabra poética y el hombre. En cuanto se trata de un poemario dedicado a la memoria y al transcurrir del padre, la palabra del hijo dedicada a reconstruir el paso del padre constituye una forma de revertir el paso de la muerte, el fin de la noche, ya que el encadenamiento del padre y del hijo en ese devenir es una forma de garantizar un retorno, una pervivencia, en última instancia, una permanencia en esa vitalidad que se enumera y se hace propia.** Así, la noche, en toda su dimensión semántica se concibe principalmente como el «espacio», el «horizonte» vital que abarca tanto al sujeto como al «paisaje» constituido por los elementos que pueblan el mundo. **Es caos y es orden, origen y final y en el transcurrir que se encuentra en el medio es posible definir los desplazamientos, las miradas, la memoria, la poesía.** El misterio existencial que había planteado Rubén Darío en su poema «Lo fatal» —«y no saber adónde vamos / ¡ni de dónde venimos...!» (DARÍO R. 1948: 269)— encuentra una respuesta en los versos de Gerbasi, declinada en sus varias proyecciones semánticas. Si bien la noche remite a la muerte, a la pesadumbre, a la soledad, por una parte, y a la naturaleza tropical fértil y onírica, por otra parte, el incesante retorno más que negar la existencia y la vida permite augurar la posibilidad de un rescate de esa nada, ya que es de ella que se origina la vida, la poesía y es, pues, hacia ella que se regresa. El poema es, en esa circularidad, una exaltación vital que remarca la fatalidad de la muerte y del rescate. El pesimismo acoge en su nihilismo y en su posición existencialista la posibilidad, aunque sea transitoria, de intuir y de soñar que el amor, la memoria, la naturaleza desbordante, la palabra poética, la vitalidad y la energía, venzan a la muerte, y de que esa victoria sea, entonces, una afirmación de la posibilidad de existencia siempre en retorno. La transitoriedad de ese triunfo, sin embargo, concluye en una negación de la vida, en tanto «la simiente trae a la invisible e invisible muerte» (GERBASI V. 1990 [1945]: 24).

El paisaje que se ofrece en esta tensión vital y existencial se construye en contrapunto con ese devenir en el tiempo y ofreciendo claves y apoyos a ese misterio revelado. Es, entonces, el paisaje, en su multiplicidad y dinamismo, en su exaltación primigenia, el ho-

rizonte en el cual se resuelve el drama de ese transcurrir entre dos «noches». No se trata, consecuentemente, de un paisaje contemplado en su belleza y abundancia hiperbólica, en su encadenamiento de fuerzas y movimientos, en su manifestación dinámica y activa, sino de un «texto» que se interpreta y que, como el poemario, dice de un mundo y de un devenir en el mismo. El encantamiento, la contemplación, la comunión y la interpretación de los paisajes, en sus diferentes manifestaciones, conducen, no solamente a comprender al «mundo», al «espacio» vital como lugares vivenciales y de admiración, sino principalmente como «horizontes» de revelación metafísica que supera la perspectiva romántica o telúrica. Por ello no es posible concebir a la poética de Vicente Gerbasi, y en particular *Mi padre el inmigrante*, como escritura anclada en el telurismo, sino más bien en una indagación metafísica y «religiosa» de la existencia humana y, por tanto, del hecho poético. La memoria, que estructura el poema a partir de la reconstrucción de los paisajes de Venezuela y de Italia, se tensiona no solamente en ese mirar pendular entre dos espacios diferentes y opuestos que se integran en los recuerdos del padre y del hijo, sino también en ese olvido que la acecha y la delimita como si se tratase de una «noche» hacia la cual va. El transcurrir del tiempo y del olvido, representado en esas aguas que remiten, por una parte, a la concepción del eterno fluir y del retorno (im)posible de Heráclito, y, por otra parte, a las aguas míticas del río Lete, se erigen como formas ineludibles en la existencia humana, un «profundo combate» (GERBASI V. 1990 [1945]: 57). Así, el paisaje nocturno está hecho de agua de olvido, inmerso en una realidad metafísica que no deja de describir el territorio venezolano que «descubre» y «conoce» el padre en América, apenas emigrado, y que es objeto de los versos del hijo, quien asume esa tierra como propia, desde ese «aquí» que lo define como sujeto:

Aquí la noche deja los juncales  
con sangrientos reflejos,  
con ondas purpurinas en penumbra  
y escamas aceradas.  
Un profundo combate  
hiere cuerpos perdidos en la sombra.  
Es un agua de olvido, jadeante,

de limpio cielo ardiente,  
que descansa en relámpagos hundidos  
sobre babosas ramas de tembloroso limo.  
Es un agua de lentos círculos de agonía,  
con ojos en el sueño,  
**de flor amarga abierta entre las piedras.**  
Es el agua de alma solitaria,  
**del hombre que soporta confines,**  
dando a la tierra huellas, brasas del corazón,  
voces a la llanura donde un demonio canta,  
por donde avanza el día con humedad caliente,  
con altas y sonoras geometrías  
de pájaros acuáticos,  
**que figurando van rojas costas celestes.** (GERBASI V. 1990 [1945]: 57)

La noche signa, entonces, un exilio simbólico y existencial, declinado en ese desplazamiento del padre que recibe como herencia el hijo y que deviene materia poética, puesto que es el padre el generador de vida y de poesía. Por ello, el «espectro» del padre adquiere vida en este poemario, no solamente por la memoria que sostiene su historia, incluso en la descripción de los paisajes en los cuales ha vivido y que ha percibido, contemplado y admirado, y en ese espacio en el que se integró y luchó, o en esa tierra que dejó, sino también en cuanto pervive en el hijo, en una especie de retorno. De esta manera, el poeta declara su unión con el padre y su herencia en numerosos versos, definiendo tanto el legado recibido como la acción del padre y la propia, y repitiendo, como si se tratase de una oración, de una plegaria laica, un credo, una reafirmación vital, un *ritornello* de la propia mitología:

Padre mío, padre de mi huracán. Y de mi poesía. (GERBASI V. 1990 [1945]: 29)

[...]

padre mío, padre padre del trigo, padre de la pobreza.

Y de mi poesía. (Id.: 34)

Padre mío, padre de mi universal angustia.

Y de mi poesía. (Id.: 37)

Padre de mis huellas,  
padre de mi tristeza nocturna.

Y de mi poesía. (Id.: 42)

Padre de mi soledad.

Y de mi poesía. (Id.: 44)

Padre mío, padre de mis sombras.

Y de mi poesía. (Id.: 45)

Padre mío, padre de mi sangre.

Y de mi poesía. (Id.: 56)

Y estoy aquí buscando las respuestas de mi sangre,  
los signos solitarios que me hieren,  
mis huellas que me siguen en la tierra,  
mis huellas que vienen de tu vida,  
padre mío, padre de mi pesadumbre.

Y de mi poesía. (Id.: 68)

El «paisaje» es, por todo esto, el espacio vital y existencial del padre en diálogo con el del hijo. Las memorias se entrecruzan y la continuidad se resuelve en la conciencia de transcurrir, tanto la palabra poética como la vida, en esas dos noches. La inexorabilidad del tiempo y de la muerte declina las percepciones del legado y del paisaje y la memoria se propone como sostén de ese transcurrir y de la palabra. La «nocturnidad» del hombre y, consecuentemente, del arte, conforman el enigma de la existencia humana y de la poética, es decir, la clave de la transitoriedad y de la fugacidad del vivir y la inexorabilidad

del morir y del silencio. Si el hombre y la poesía están destinados a la muerte, el espacio y los paisajes se proponen como «escenarios» teatrales de ese drama y como objetos del arte, puesto que la poesía, como actividad trascendente, busca revertir ese destino. El tiempo fugitivo y su transcurrir implacable, que arrasa la existencia humana en ese *fluir*, parecieran conjurarse con la acumulación de descripciones del paisaje y de la naturaleza, especialmente si es posible conectarla con la interacción y la presencia del hombre y si acompaña los estados anímicos del sujeto, según una concepción romántica de la naturaleza. De esta manera, en el poemario se suceden reflexiones generales sobre el tiempo y sobre el hombre y descripciones del paisaje italiano, la tierra de origen del padre, de la naturaleza venezolana, para concluir en las invocaciones del hijo al padre, dando continuidad a una herencia como posible solución a la búsqueda del enigma de la existencia. La aldea del padre se evoca como parte de una mitología personal, signada por el trabajo, el control del hombre, el orden, la medida equilibrada, la pobreza digna, el espacio bucólico, la armonía familiar y comunitaria, la conexión con otros centros urbanos, la religiosidad que remite a la instancia bíblica de un Paraíso Perdido y de un Moisés que desciende la colina con los mandamientos, que signan un legado. De esta manera, en el Canto VII, la aldea del padre se describe en su dinamismo y control, «bajo la luz del día» (ID.: 33), con el sol, y de noche iluminada, pues «desde el azul sereno llamaban las estrellas» (ID.: 34). El espacio bucólico de la aldea construye una mitología luminosa, que acompaña la interiorización de un paisaje idealizado en el desplazamiento de la inmigración y reconfigurado en la memoria y en el relato «inalterable» que se trasmite al hijo:

Tu aldea en la colina redonda bajo el aire del trigo,  
frente al mar con pescadores en la aurora,  
levantaba torres y olivos plateados.  
Bajaban por el césped los almendros de la primavera,  
el labrador como un profeta joven  
y la pequeña pastora con su rostro en medio de un pañuelo.  
Y subía la mujer del mar con una fresca cesta de sardinas.  
Era una pobreza alegre bajo el azul eterno,  
con los pequeños vendedores de cerezas en las plazoletas,

con las doncellas en torno a las fuentes  
movidas rumorosamente por la brisa de los castaños,  
en la penumbra con chispas del herrero,  
entre las canciones del carpintero,  
entre los fuertes zapatos claveteados,  
y en las callejuelas de gastadas piedras  
donde deambulan sombras del purgatorio. (ID.: 33)

Ese espacio constituye una forma de nostalgia no solamente para el padre sino también para el hijo, tal como lo enuncia en el Canto IX: «Dejaste en mi existencia la nostalgia del mundo» (ID.: 38). De tal forma, las vivencias y percepciones del hijo se moldean de acuerdo a la memoria transmitida del padre de ese paisaje perdido, pero conservado en los recuerdos y en la poesía. Es, pues, la nostalgia del padre la que deviene poesía en el hijo, herencia que hace que el retorno se mantenga por sobre la muerte del padre y la **inexorabilidad del fluir del tiempo**:

Por ti, que caminabas con tus ropas pesadas,  
entre los esqueletos vegetales del frío,  
yo vago por la orilla de un lago taciturno,  
oyendo una campana de antiguos molineros. (ID.: 38)

Están en ti mis orígenes,  
mis dioses, mis resinas, mis sueños.  
En tu vida de ayer y en tu muerte de hoy,  
en el grave silencio que te guarda,  
**en un bosque de flores de elevados tallos,**  
en la penumbra de la música y las luciérnagas.

[...]

**Tú eres ya el habitante de los reflejos y los ecos,**  
pero aún oigo tu voy y tu corazón y veo tu sonrisa  
y tu barba blanca y tu mano fuerte.

[...]

Y estoy para llevarles pan,  
y andar por la ciudad con mi destino,  
correr entre relojes con mi angustia,  
y contemplar los astros, y mirarme las uñas,  
y gritar hacia adentro y hacia el mar,  
y hacia la noche, y hacia mi madre,  
y hacia los grandes estremecimientos del mundo.  
Y estoy aquí buscando las respuestas de mi sangre,  
los signos solitarios que me hieren,  
mis huellas que me siguen en la tierra,  
mis huellas que vienen de tu vida,  
padre mío, padre de mi pesadumbre. (ID.: 66-68)

Las descripciones del paisaje venezolano, en cambio, resaltan su fuerza salvaje y los elementos mágicos que la componen, entre ellos, por ejemplo, los fuegos fatuos que se encienden señalando la presencia del alma condenada del Tirano Aguirre, es decir, del conquistador Lope de Aguirre, presente también en otro texto de Gerbasi, *Tirano de sombra y fuego (Poema basado en la leyenda del Tirano Aguirre)* del 1955. La naturaleza desbordante contrasta con el equilibrio medido de la tierra de origen, y el paisaje cobra protagonismo en su dinamismo y en su fuerza que contrasta el trabajo del hombre. **El exotismo es, pues, el rasgo que con mayor claridad define este espacio, marcando, a su vez, la posesión que enuncia el poeta, dándola en «préstamo» al padre.** Herencia de la tierra venezolana que otorga el hijo al padre, revirtiendo una circularidad de legados y de deudas, igualmente signada por el destino porque «todas las colinas ondulaban hacia el sitio que buscabas» (ID.: 49):

Sí, la noche sostenida en las grandes hojas espesas,  
en las lianas que bajan hasta las aguas negras,  
como lentas serpientes encantadas por los brujos,  
en los brillos que huyen como soplos azules,  
**dando un temblor fugaz a las ocultas flores,**

te dio el secreto antiguo de mi ardorosa tierra. (Id.: 47)

Esta posesión de la tierra, que se entrega al padre inmigrante, implica una **situación del sujeto, una reafirmación de una identidad no solamente a partir de esa relación con el espacio, sino también con la memoria que ello conlleva. Así la configuración del sujeto y de la palabra poética se construye en la dialéctica entre el espacio y la memoria, en sus múltiples manifestaciones y representaciones:**

Aquí en la tierra estoy, aquí en la tierra,  
y en tu muerte, disperso en mis sentidos.  
[...]  
Y todo avanza en mí y todo cae, y todo es un rumor,  
un acercarse y amar, y un sufrir por lo amado,  
y un llevarlo todo al sueño  
y hacer de la tierra un sueño. (Id.: 28-29)

### *En otra ciudad, dentro de años.*

En *Crónica gringa*, Jorge Isaías (re)construye una memoria colectiva y personal de su pueblo y de su infancia, rescatando del olvido personajes humildes que han formado parte del «paisaje» humano y han acompañado, de algún modo, la vivencia en el pueblo y el transcurrir por el tiempo de la infancia. Se trata, entonces, de un canto elegíaco, en el que se entrecruzan los tonos elegíacos y bucólicos con los tangos y la poesía de Mario R. Vecchioli, Carlos Carlino, Lermo Balbi, José Pedroni, Felipe Aldana, otros poetas de la «pampa gringa» santafesina, y de Cesare Pavese. El poemario, que se divide en tres partes que acompañan el gesto poético de reconstrucción de una memoria a través de la palabra poética: «Homenajes», «Estampas» y «Bucólicas», se propone, tal como lo declara el mismo autor en «La historia de un libro», «ser una metáfora de todos los pueblos de la **llanura santafesina que los entendidos llamaron ‘pampa gringa’**» (ISAÍAS J. 2000 [1976]: 13). *Crónica gringa* es, como el título lo enuncia, la historia de la gente humilde, los co-

lonos que han habitado el pueblo y los campos alrededor del pueblo durante la infancia del autor. Es un texto, en cierta medida, autobiográfico, que se propone, desde la poesía armar una historia «desde abajo». Crónica elegíaca, entonces, pero también épica en tanto recoge una heroicidad hecha de valores «pequeños» que se asumen como formas de arraigo en la nueva tierra, gestos fundacionales que remiten al espacio mítico del *Génesis*. La condición «demiúrgica» de los colonos inicia en el poema «Los fundadores», que da el valor identitarios y existencial de la gesta. Los nombres que sucesivamente se citan en los poemas recogen historias, anécdotas, paisajes, tiempos perdidos y se presentan como convocatorias de «espectros» que se ha decidido no olvidar. En vez de llamar a las musas, se apela a la presencia de hombres «comunes», que se salvan del anonimato en tanto se los recuerda en su integridad. Sus atributos físicos y la descripción de algunos de sus rasgos pueden ser fragmentarios e incluso delimitados a una parte, pero es en esa atención a los detalles caracterizantes que se configura la presentación de la totalidad. Los diversos fragmentos permiten reconstruir el espacio del pueblo y proponer conjeturas alrededor de su configuración. La sucesión de nombres registra, también, las diferentes voces y los recuerdos que los modulan. Algunos de los colonos adquieren dimensiones míticas y, por ejemplo, en el caso de los colonos fundadores, pareciera superar su humanidad y singularidad, alcanzando una metamorfosis en la que se deifican al ampliar sus límites.

La escritura se propone en este poemario como una vía necesaria para combatir el olvido y como un obligado y querido homenaje a la memoria y a la herencia. Se trata, por lo tanto, de un poema en el que se celebra la gesta inmigratoria en la «pampa gringa», el origen de la propia existencia y de la historia, una forma de fijar un espacio, un paisaje que ha cambiado y que corre el peligro de desaparecer completamente. Como en *Mi padre el inmigrante*, aquí también Isaías propone una poética, ya que en el «narrar» la historia de su pueblo y recordar la infancia delinea una concepción metapoética, es decir, que expone una conceptualización de la escritura poética. Ya desde el inicio declara:

Así poblaron esta pampa virgen con la sangre  
de la Europa cansada. Sólo la paz, Sólo el trabajo  
honrado y el pan de sus hijos eran el norte ansiado.

Acá vinieron mis mayores y parieron hijos  
díscolos y tristes, que sin embargo emigraron.

**Por eso ahora canto desafiando el olvido**

y al óxido que todo lo corroe y los trastoca.

Me he propuesto ser la voz y la memoria

de los míos, porque a mí me ha sido dado el canto

**—como a otros el fuego, el poder, los diluvios—**

y la numerosa planicie poblada de pájaros. (ISAÍAS J. 2000 [1976]: 20)

**El paisaje y la memoria, la gente y su trabajo definen la voz poética y el sujeto, esto es, la identidad se construye en la dialéctica, en el movimiento pendular entre estas diferentes «realidades» tangibles e intangibles. En ese espacio la presencia continua y permanente de la muerte se evidencia no sólo en las historias o en el olvido, sino en los homenajes que se suceden a los varios «espectros». Esto también define al sujeto y a su voz poética, determinando que la palabra poética sea el relato del trabajo colectivo e individual en una comunidad. La centralidad del trabajo de los mayores se evidencia en cuanto se construye un pueblo en la «nada», en el «vacío» de la llanura y el paisaje se define en función del trabajo, de los cuerpos de los colonos. La escritura es, consecuentemente, una forma de pagar una deuda, una manera de «expiación» ante una falta, el olvido inminente, el exilio, el abandono del pueblo. Cobran centralidad en esta «arte poética» los objetos cotidianos y simples, especialmente aquellos vinculados con la vida de todos los días y con el trabajo, especialmente en los campos, evidenciando con ello que lo cotidiano encierra una poeticidad y proponiendo, sobre todo, una lírica de lo cotidiano y de los objetos más simples y humildes. La separación y el «destierro», entendido como alejamiento del pueblo, al trasladarse a la ciudad, son el punto de escisión de ese paisaje y de ese horizonte y el momento en el cual lo perdido se rescata con la palabra poética. Se trata, pues, de una palabra de ausencia y de distancia que reconstruye un espacio perdido, sostenido por una memoria fragmentaria y fragmentada. Los recuerdos —y los poemas— se vinculan necesariamente con los paisajes y con los hombres que lo modificaron con su trabajo y con su diario transitar. Es, por ello, la crónica de los colonos en su habitar un espacio, y los poemas son como pequeñas ruinas que se van presentando. De tal modo, podría pensarse**

a la escritura como a un trabajo «arqueológico» y de psicoanálisis, ya que se retrotrae al pasado, excavando. El tiempo se presenta como una incógnita, aun cuando se presenta en la sucesión de las estaciones, visibles en los cambios que se presentan en la naturaleza. La inexorabilidad del transcurrir del tiempo y del olvido se conjura con la palabra poética **que adquiere así una dimensión religiosa. No se trata de una reconfiguración mítica del espacio y del tiempo, a partir de idealizaciones, porque aquí se presenta la desnuda realidad privada de mitificaciones y sublimaciones, sino más bien de una forma de persistencia en la memoria, una resistencia contra la muerte en la lírica. Este hacer se inscribe en un horizonte inefable que, sin embargo, permite definir al sujeto y al poema:**

No me pregunten por qué yo los recuerdo tanto.  
No me pregunten cosas que mi memoria cuida.  
Bien sé que desde entonces han girado vientos  
y grandes hojas sembraron los atardeceres  
de multitud de crepúsculos y otoños,  
y sé que sucesivos años alegres y también sus cicatrices  
que me callo, han asediado las costumbres.  
Pero ellos están en mí.  
Corrijo: ellos están en la carnadura  
más tierna de mis versos.  
Allí donde un agradecido recuerdo tardío  
los nombra para siempre. (Ib.: 28)

La poesía, el «canto», recoge la memoria colectiva, la herencia del dolor familiar y comunitario ante la muerte, dando voz al silencio y al llanto frente al desamparo de la vida. De esta manera, el último territorio de la muerte es el de la vida por medio de la poesía y **la memoria. El espacio autobiográfico se configura a través de los ausentes que formaron parte de la comunidad y del propio transcurrir.** Así, el hablar de los muertos no se presenta como un homenaje luctuoso, macabro, sino como una forma de celebrar la vida, una manera de posesión afectuosa que da continuidad a un legado, más allá de la vida y de la muerte y aun en la distancia. Es decir, implica el reconocimiento de una estirpe y una

forma de plantarse en el mundo. En el poemario van sucediéndose, en los varios homenajes, descripciones de trabajos y de personajes, tiempos y paisajes, nostalgias, pobreza y miserias, soledades y silencios, momentos compartidos y leyendas, pequeños gestos y **objetos humildes, pobres, desgastados, las estaciones y los trabajos en el campo, la flora y la fauna**, las muertes, los relatos corales e individuales, incompletos pero genuinos. De esta manera, por ejemplo, en «Requiem por Tita Alé», re-propone una historia que es, casi, una leyenda, y no habiendo sido testigo, la reconstruye a partir de los relatos y las memorias ajenas:

Yo no la vi, y si la vi,  
no la recuerdo,  
y armo este recuerdo  
sobre el recuerdo de los otros,  
pero la quise siempre  
porque tal vez fue la muerta  
más inocente y linda de mi pueblo  
y ustedes saben qué blandos  
son a veces los solitarios  
corazones que tienen los poetas. (Id.: 81)

En «La tierra inabarcable» —que convoca *La terra impareggiabile* de Salvatore Quasimodo (1995 [1958]: 198)—, arte poética y declaración de una memoria, Isaías delinea al paisaje, al pueblo, a la memoria y a la infancia como objetos y sujetos de la lírica. Lo familiar y el pasado «regresan», por lo que el hacer poesía es, fundamentalmente, trabajo de la memoria, rescate del olvido, una forma de convocar con la palabra, nombrando los rostros y los nombres perdidos y olvidados. Al olvido se le opone, pues, la poesía y el **paisaje que, sin embargo, pueden también modificarse, perderse, desconocerse, volverse extraño**, como en el poema «Del pueblo». Así, si en «La tierra inabarcable», «es la memoria la que está pariendo / —infatigable— la albricia perdida de mis años, / los rostros que amé y ya son el olvido» (ISAÍAS J. 2000 [1976]: 124), en «Del pueblo», el extrañamiento se realiza en ese desplazamiento no sólo del sujeto sino también del paisaje, en su

dimensión física y afectiva. La escritura se vuelve necesaria, pero también inútil ante esos cambios que revelan una pérdida total, una forma de «muerte»:

No podré  
encontrar mi infancia  
entre el asfalto  
y los arbolitos  
raquíticos  
que pretenden reemplazar  
a tanto plátano añoso.  
Sin embargo  
camino obcecadamente  
esas calles  
que no conocen mi pie.

[...]

No es lo mismo  
mirar el caserío  
con casi medio siglo  
en la cabeza,  
que pasear descalzo  
por esas calles  
polvorientas  
en el comienzo de todo.

[...]

Pienso en ese nido  
que destruyó la tormenta  
en aquél que erró  
el camino

y se perdió para siempre.  
Pienso que pese a todo  
Deberé seguir escribiendo  
Para nada  
Para nadie. (Id.: 126-127)

### *Mínimas conclusiones, a manera de cierre provisorio.*

Las poesías de Vicente Gerbasi y de Jorge Isaías construyen un espacio rico de sugerencias y de representaciones que permiten trazar propuestas meta-poéticas e indagaciones **existenciales novedosas, en cuanto es la instancia inmigratoria la que define al sujeto de la enunciación y se aproxima a los paisajes como sujetos y horizontes vinculados con el desplazamiento, es decir, como instancias decisivas en la configuración identitaria. Se trata de poesías que, junto a las producciones de José Pedroni, Mario Vecchioli, Ermo Balbi, Gigliola Zecchin, Roberto Raschella, entre otros, conforman un corpus lírico vinculado con la inmigración y con la conformación de «historias desde abajo», cuyo estudio e interpretación ofrece una lectura alternativa del relato inmigratorio. El paisaje se presenta como interiorización y exteriorización de procesos histórico-sociales e individuales-afectivos, que en la lírica se estratifican por las metáforas, la condensación del discurso lírico y la polivalencia de los términos. Las diferencias entre la poesía de Gerbasi, amplia y telúrica, y la de Isaías, despojada y fijada en detalles mínimos, permiten completar un mapa de la complejidad de dicho proceso y de las posibles y múltiples representaciones líricas y «narrativas».**

### Bibliografía

DARÍO Rubén, 1948, *Obras completas*, Ediciones Anaconda, Buenos Aires.

GERBASI Vicente, 1990 [1945], *Mi padre el inmigrante*, Monte Avila Editores, Caracas [edic. orig. Ediciones SUMA, Caracas].

GERBASI Vicente, 1955, *Tirano de sombra y fuego. (Poema basado en la leyenda del Tirano Aguirre)*, Tipografía

La Nación, Caracas.

ISAÍAS Jorge, 2000 [1976], *Crónica gringa*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe [edic. orig. La familia, Rosario].

ISAÍAS Jorge, 2013, *Tiempos de amigos*, Editorial Fundación Ross, Rosario.

PEDRONI José, 2008, *Antología poética*, Homo Sapiens Ediciones, Rosario.

QUASIMODO Salvatore, 1995 [1958], *La terra impareggiabile*, en *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano.

RASCHELLA Roberto, 2011, *La casa encontrada. Poesía reunida, 1979-2010*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

VECCHIOLI Mario 1987, *Antología poética*, Municipalidad de Rafaela, Rafaela.

ZECCHIN Gigliola, 2000, *Paese*, Ediciones de La Flor, Buenos Aires.

ZECCHIN Gigliola, 2008, *in movimiento*, Paradiso, Buenos Aires.

*Altre notti, altre scritture*



## *Al borde de la noche se levantan: Glosas de aproximación a Salvo el crepúsculo, de Julio Cortázar*

Manuel Fuentes Vázquez  
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

I

El colofón de la primera edición de *Salvo el crepúsculo* de Julio Cortázar advierte: «Esta obra se terminó de imprimir en mayo de 1984» (CORTÁZAR J. 1984). El 12 de febrero de ese mismo año, esto es, casi tres meses antes, moría en París el escritor argentino, dos años después del fallecimiento de su esposa Carol Dunlop quien, a la manera de Francesca de Rimini, vive en el libro en otro libro –«Carol que lee un libro de Virginia Woolf en el sillón de enfrente» (CORTÁZAR J. 1996: 36). **Difícil es pues, como afirma la contracubierta de alguna edición posterior (CORTÁZAR J. 1996), que este libro fuera «el último libro publicado en vida por Cortázar».** La discordancia temporal entre la afirmación del paratexto y la muerte del escritor bien pudo ser, si no un error, una estrategia de mercadotecnia para publicitar el producto entre los devotos lectores cortazarianos. Al parecer, Cortázar entregó el manuscrito la víspera de su muerte y el libro vio la luz en edición no controlada por el autor (YURKIEVICH S. 2005: 1327), aunque Rafael Pérez Gay, el actual gerente de la editorial Nueva Imagen, recordara años después aquel momento: «Antes de que se fuera [Cortázar] me apresuré a darle noticia de las erratas que la prisa y mi impericia dejaron pasar en la flamante edición [...] Cortázar respondió: –Un recién nacido sin lunares sería inhumano– dijo con aquella voz ronca de erres profundas, como un eco del más allá» (PÉREZ GAY R. 2013). Numerosos indicios del proceso de construcción del libro pueden rastrearse en la correspondencia del escritor argentino<sup>1</sup>; así, en una carta

<sup>1</sup> La reciente publicación del libro *Cortázar de la A a la Z/Un álbum biográfico* (CORTÁZAR J. 2014: 255) recoge fragmentos de las cartas del escritor remitidas a Guillermo Schavelzon (18 de abril de 1982, 12 de mayo de 1982 y 10 de agosto de 1982) en las que aún no

fecha en París el 26 de diciembre de 1981 y dirigida a Ana María Barrenechea, afirma el poeta, tras reponerse de una hemorragia gástrica: «Por mi parte –a la vejez viruela– preparo un libro donde reuní montones de poemas inéditos y éditos, que se van alternando con pedazos de prosa (no explicativa, por supuesto, pero sí paralela). Me divierto mucho porque les tengo cariño a esos pameos y meopas de todos los tiempos y humores de mi vida, y me alegro de que se publiquen» (CORTÁZAR J. 2002: 1756). Inherente a la escritura vitalista de Cortázar, la diversión y el juego, aun enfermo, organizan ese libro crepuscular. Advierte Yurkievich, en la estela del escritor argentino: «*Salvo el crepúsculo* es un libro armado divertidamente poco antes de que Cortázar fallezca, que contiene la selección final de todos los poemas validados por su autor. Los otros son arrojados al viento para que rescatemos los que podamos»<sup>2</sup> (YURKIEVICH S. 2005: 1328) y que ya, previamente, en una nota aclaratoria, Daniel Mesa había precisado (MESA D. 1999: 41, *infra*). Pero quizás quepa añadir también, como el propio Cortázar afirmó, que el juego es igualmente capaz de expresar lo trágico y la verdad –en ese *maelström*, imagen tan querida por el argentino, y reiterada en diversas ocasiones a lo largo del libro<sup>3</sup>– al arrimo de Johannes Huizinga y su *Homo ludens*, porque:

¿Por qué en literatura –a semejanza servil de los criterios de la vida corriente- se tiende a creer que la sinceridad sólo se da en la descarga dramática o lírica, y que lo lúdico comporta casi siempre artificio o disimulo? Macedonio, Alfred Jarry, Raymond Roussel, Erik Satie, John Cage, ¿escribieron o compusieron con menor sinceridad que Roberto Arlt o Beethoven? (CORTÁZAR J. 1996: 127)

Más osada, sin embargo, es la afirmación del anónimo escribiente en la contracubierta de la edición de 1996 a la que me vengo refiriendo, cuando asegura: «es una memorable antología personal de poemas del gran escritor argentino». Julio Cortázar declaró de su libro en su libro: «Me apenaría que a pesar de todas las libertades que me tomo, esto tomara un aire de antología. Nunca quise mariposas clavadas en un cartón; [...] No aceptar

---

había decidido el título del libro. «Me falta el título [afirma Cortázar], aunque saltará como un conejo, en cualquier relectura». O bien: «Palabras para el juego creo que puede ser el título para mi libro de poemas».

<sup>2</sup> Esos poemas arrojados al viento fueron recogidos, exhaustivamente editados y anotados por Daniel Mesa Gancedo en el Volumen IV (*Poesía y poética*), páginas 99-312.

<sup>3</sup> Recuérdese la traducción cortazariana del cuento de E. A. Poe, “Un descenso al Maelström” de 1956, en POE E. A. 1975: 138-157.

otro orden que el de las afinidades, otra cronología que la del corazón, otro horario que el de los encuentros a deshora, los verdaderos» (CORTÁZAR J. 1996: 62). O bien, en otro lugar: «Recelo de lo autobiográfico, de lo antológico: dos de las cabezas del perro infernal ladrando a orillas de esta máquina que va poniendo en limpio tanta cosa suelta [...]. Me arrimo despacio a este jodido libro» (CORTÁZAR J. 1996: 65).

## II

*Salvo el crepúsculo*, sabido es, toma el título de un haikú de Basho –*Este camino/nadie ya lo recorre/salvo el crepúsculo*– (BASHO M. 1970: 47), que Octavio Paz citó en el ensayo “La poesía de Matsuo Basho”, estudio introductorio a la traducción que el escritor mexicano, junto a Eikichi Hayashiya, publicó en abril de 1957 en la UNAM del libro *Sendas de Oku*. Libro que pasó inadvertido en aquel momento hasta que Carlos Barral lo reeditó en 1970 añadiéndole el estudio “La tradición del haikú”, fechado en Cambridge el 22 de marzo de 1970, para ser corregido, ampliado y finalmente incorporado a la miscelánea *Los signos en rotación y otros ensayos*, de 1971.

Sin embargo, otro *orden de afinidad*, otro *orden del corazón*, ata la versión de Octavio Paz al haikú de Basho –en la traducción de Paz<sup>4</sup>– a *Salvo el crepúsculo* como libro de crisis. Al revisar y estudiar las distintas traducciones al francés y al inglés del libro del escritor japonés, Paz afirma:

*Oku* quiere decir *fondo* o *interior*; en este caso designa la distante región del norte, en el fondo del Japón [...] El título evoca no sólo la excursión a los confines del país, por caminos difíciles y poco frecuentados, sino también una peregrinación espiritual (BASHO M. 1970: 14).

4 La elección de la versión de Paz, frente a otras traducciones inglesas o francesas desestimadas por el escritor mexicano, y frente a otras españolas anteriores o posteriores acentúa, según Daniel Mesa, la intensidad poética del haikú al «situar el foco semántico sobre el camino» en lugar de sobre el hombre (MESA D. 2002: 53). Y así es, puesto que no se escapa la inmediata ecuación translaticia entre camino-libro y vida, de ecos clásicos, fundamentada en la peregrinación y el emblema del *homo viator*. Tal es así que, mediado el libro, se incorpora la sección “Comprobaciones en el camino”, bellísima página de complicidad con el lector-caminante que se cierra con estas palabras: «y ese entusiasmo que solamente Onitsura fue capaz de resumir en un haikú que tan estúpido parecerá a los estúpidos: ¡Flores de cerezo, más y más hoy! ¡Las aves tienen dos patas! ¡Oh, y los caballos cuatro! (En el margen: “Ornitsura, 1660-1738./Traduzco de la versión/inglesa de Harold G./Henderson”» (CORTÁZAR J. 1996: 100-101).

Más allá de la alusión a Basho, el crepúsculo fundamenta el libro de Cortázar como **imagen que presagia el final y funde comunicándolas tanto la plenitud del día y su racional vigilia –la novela– como la plenitud de la noche y el irracional mundo de los sueños del alma –la poesía.**

Así, en los quince poemas para Cris<sup>5</sup>, en los que acaso pueda advertirse algún recuerdo de “*Delphine et Hippolite*” de Baudelaire, y que configuran una suerte de *canzoniere* autónomo dividido en tres secciones, pero incorporado al fluir inmóvil de la vida en el libro, y que la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi reprodujo en la cómplice biografía que publicó del novelista argentino (PERI ROSSI C. 2001), afirma Cortázar en un verso: «**Todo se cumple en un reflejo de crepúsculo**» (CORTÁZAR J. 1996: 91); mientras que dos versos transcritos en alemán procedentes del poema de G. Trakl “Revelación y aniquilamiento” –«Anochecer que abre las heridas» (cito por la traducción de Aldo Pelegrini) – anticipan **ya el final del libro, sobre el que se volverá más adelante, cuando el símbolo alcance su último resplandor cerrándolo, y al tiempo devolviéndolo a su origen.**

Sería difícil encontrar a otro escritor que de una forma deliberada enfrentase sistemáticamente las posiciones entre la *intentio auctoris* y la *intentio lectoris*, según Umberto Eco. **Atender a la forma superficial y a la sacralización del significante en esta obra** equivaldría a arrojar el libro al despeñadero de la *postvanguardia* y quedar absorto ante la aparente disposición visual del mismo. En este sentido, la primera edición llevó al paroxismo tal artificio al **establecer un nuevo diálogo entre los textos y las imágenes que tratan, ya de forma arbitraria, ya con una peregrina ingenuidad, de interpretar la permanente comunicación y relación de la escritura cortazariana con ella misma. Valga como ejemplo el texto ‘autónomo’ “La noche de Lala”, integrado en *Salvo el crepúsculo* (CORTÁZAR J. 1996: 191-195), pero que no encontró su lugar en *Libro de Manuel* (1977) y ahora ingresa en aquél para agregarle al vértigo de lo fugaz y heterogéneo la metáfora imposible de lo eterno y homogéneo: iluminándose ambos y dotándolos de un nuevo sentido al construir sobre la presencia del uno la ausencia del otro: una escritura finalmente inaprehensible.**

<sup>5</sup> Incluidos en la sección “Ars Amandi”, los poemas se distribuyen en tres apartados consecutivos numerados en arábigos: “Cinco poemas para Cris”, “Otros cinco poemas para Cris” y “Cinco últimos poemas para Cris” (CORTÁZAR J. 1996: 91-98).

La diagramación del *extra-fondo* de aquella primera edición perturbaba, destruía y olvidaba el *fondo* y la peregrinación espiritual que anima el libro; puesto que, finalmente, la concepción poética de Cortázar se resuelve desde una aparente y paradójica perspectiva clásica –«No sigo el camino de los antiguos: busco lo que ellos buscaron»– afirmará en una nueva sentencia de Matsuo Basho que Cortázar trasladará a su obra (CORTÁZAR 1996: 213).

Las trece secciones sin numerar que, a manera de índice, invitan al lector al orden quedan en la estrategia del juego cortazariano sometidas a la tensión de una lectura contraria a la lógica de la permutación en una rayuela. Un segundo orden superficial por evidente –*Altazor*, a quien se cita en el fondo de otro fondo en el poema “Espejo roto” – preside el proceso de composición de *Salvo el crepúsculo*: la alternancia de la prosa y el poema, cuyas categorías estancas se disuelven para significar apenas nada. Visualmente, la prosa tendría la función del cañamazo en el que insertar o bordar el poema. Esa *construcción de lectura* vendría reforzada por el espejismo de la alteración tipográfica: mientras la prosa se ofrece en negrita y el poema en letra redonda, pareciera que la función de la primera fuese la de tejer el discurso al que se van incorporando los poemas rescatados del olvido. Infructuosa sería una doble lectura que escindiera en dos niveles analíticos ese proceso.

“Background”, primera sección en negrita, tras la primera a modo de prólogo, literalmente “Tierra de atrás”, como afirma Cortázar, esboza no sólo la intención del autor al iniciar el camino:

Todo vino siempre de la noche, background inescapable, madre de mis criaturas  
diurnas

(CORTÁZAR J. 1996: 18)

sino que retrocede o avanza un paso al devolvernos al primer poema del libro “Billet doux”:

Tendré que contestarte, dulcísima penumbra, y decirte: Buenos Aires, cuatro de noviembre de mil novecientos cincuenta. Así es el tiempo, la muesca de la luna presa en los almanaques, cuatro de (CORTÁZAR J. 2005: 99).

Las secciones en negrita fundan el acto romántico de la escritura *diarística* –esa manifestación tan poco argentina («Estoy escuchando las *Variaciones Reales* de Orlando Gibbons» (CORTÁZAR J. 1996: 31)– y arman un aparente entramado del proceso de composición, al tiempo que configuran una poética<sup>6</sup>, una metapoética<sup>7</sup> y una contrapoética –«Un amigo me dice: “Todo plan de alternar poemas con prosas es suicida”» (recuérdese que esa alternancia es el eje central de *Sendas de Oku*)–, una crítica política<sup>8</sup>, una crítica de la poesía<sup>9</sup>, una poesía de la crítica<sup>10</sup>, una crítica de la crítica de la poesía<sup>11</sup>, una crítica al crítico profesor de crítica poética y de poesía<sup>12</sup>, una teoría de la traducción<sup>13</sup> y juegos levemente irónicos con los maestros, entre los que destaca el ejercicio “Fauna y flora del Río”, cuyos versos iniciales

Este río sale del cielo y se acomoda para durar,  
estira las sábanas hasta el pescuezo y duerme

6 «En cambio el poema *comunica el poema*, y no quiere ni puede comunicar otra cosa. Su razón de nacer y de ser lo vuelve interiorización de una interioridad» (CORTÁZAR J. 1996: 37). Esa interiorización se metaforiza en la música escuchada mediante audífonos –«Escucho desde los audífonos la grabación de un cuarteto de Bartok»–, como en la interrogación del primero de los *Sonetos a Orfeo*, de Rainer María Rilke: *O Orpheus singt! O Hoher Baum im Ohr*, que Cortázar traduce «Orfeo canta. ¡Oh, alto árbol en el oído» para **intuir por qué las fieras acuden al canto; da shufst du ihnen Tempel im Gehör /y les alzaste un templo en el oído**. En 1984, año de la muerte de Julio Cortázar, Carlos Barral vuelve a publicar su traducción (1954) de los *Sonetos a Orfeo*. El hoy muy recordado escritor barcelonés traduce esos versos: «¡Orfeo canta! ¡Árbol esbelto en el oído! y tú les creaste un templo en el oído» (RILKE R M. 1984: 39).

7 «No es que ahora busque especialmente lo concreto, digamos como los poetas de la escuela de Nueva York, pero creo que lo concreto me busca a mí, y que casi siempre me encuentra» (CORTÁZAR J. 1996: 117). “Ley del poema” (210): «Amargo precio del poema/las nueve sílabas del verso;/una de más o una de menos/lo alzan al aire o lo condenan».

8 «Desembarqué en un Buenos Aires del que volvería a salir dos años después, incapaz de soportar desengaños consecutivos que iban desde los sentimientos hasta un estilo de vida que las calles del nuevo Buenos Aires peronista me negaban» (CORTÁZAR J. 1996: 329).

9 «Mi única crítica posible es la elección que voy haciendo; estos pameos son mis amores, mis bebidas, mis tabacos; sé que los critico como se critica lo que se ama, es decir, muy mal, pero en cambio los acaricio y los voy juntando aquí para esas horas en que algo llama desde el pasado, busca volver, resbala en el tiempo, devuelve o reclama» (CORTÁZAR J. 1996: 252). Por otra parte, Cortázar recuerda un tiempo: «Nuestra autocompasión estaba demasiado presente en la poesía bonaerense de ese tiempo plagado de elegías, que en el fondo eran tangos con diploma de alta cultura [...] nuestras frustraciones locales que se travestían con la involuntaria ayuda de los dios o cardín importados por las modas poéticas del momento (el año Lorca, el semestre Hölderlin)[...] se contentaban con sustituir raíces por injertos, el habla nacional por pastiches anglo/franco/españoles. Por supuesto yo también había caído en la trampa» (CORTÁZAR J. 1996: 337).

10 «Por ahí un papelito que solamente dice: //Siempre fuiste mi espejo,/quiero decir que para verme tenía que mirarte» (CORTÁZAR J. 1996: 142).

11 «Una tradición que dura acaso por inercia o por miedo hace que pocos poetas comenten su propia obra, aterrados acaso después de lo que pasó con San Juan de la Cruz, o lo hacen sin entrar en la raigambre, como si eso fuera coto de caza de los críticos» (CORTÁZAR J. 1996: 252).

12 «Los profesores obstinados hacen gestos de rata,/vomitan Gorgias, patesis, anfictionías y Duns Scoto, /concilios, cánones, jeringas, skaldas, trébedes, /qué descansada vida, los derechos del hombre, Ossian, /Raimundo Lulio, Pico, Farinata, Mio Cid, el peine / para que Melisendra peine sus cabellos» (“A un dios desconocido”, CORTÁZAR J. 1996: 29-30).

13 El poema “Save it, pretty mama”, que se inicia con los versos: «Sálvalo, mamita, /sálvame tantas noches de naufragio, salva tu blusa azul (era en enero, en Roma) /sálvalo todo, o salva lo que puedas. [...]» lleva como escolio el siguiente comentario, fragmentando las palabras y en disposición vertical: «Por supuesto la traducción de *to save* no es correcta, aunque perfectamente justa como suele suceder en las buenas traducciones» (CORTÁZAR J. 1996: 113-114).

delante de nosotros que vamos y venimos.  
El río de la plata es esto que de día  
nos empapa de viento gelatina, y es  
la renuncia al levante, porque el mundo  
acaba con los farolitos de la costanera. [...]

(CORTÁZAR J. 1996: 321)

transparentan la falsilla de uno de los emblemas argentinos:

**¿Y fue por este río de sueñera y de barro  
que las proas vinieron a fundarme la patria?**  
Irían a los tumbos los barquitos pintados  
entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa, supondremos que el río  
era azulejo entonces como oriundo del cielo [...]

(BORGES J. L. 1989: 81)

**Y si Cortázar afirma: «Más acá no discutas, lee estas cosas/preferentemente en el café,  
cielito de barajas,/refugiado del fuera»,** acaso Borges conteste: «Un almacén rosado como  
revés de naipe/brilló y en la trastienda conversaron un truco».

Pero también escribirá el novelista: «rondado por los sueños, por la baba del río», en  
homenaje explícito a las babas de Oliverio Girondo.

**Y al fin, el libro también será una autocrítica poética vista no tanto desde la dureza  
del hombre ya próximo a la muerte, sino desde la ternura y la emoción que rescatan los  
juveniles artefactos líricos.**

### III

La brillante capacidad versificadora para el soneto, ese «agazapado incubo de la lengua castellana», según Cortázar –definición que oculta y revela en el juego la esencia misma de la forma, puesto que “agazapado” puede valer por ‘escondido’, procede de *gazapo*, ese conejo joven que al tiempo salta de una definición a otra para ser también ‘mentira’ o ‘embuste’ y a su vez ‘yerro que por inadvertencia deja escapar quien escribe o habla’. Mientras que “incubo” se decía «del diablo que, según la opinión vulgar, con apariencia de varón, tenía comercio carnal con una mujer». Y qué si no eso es exactamente la precisa definición cortazariana del invento sículo-toscano que trata, finalmente, de conseguir disfrazado, equivocado, escondido o de manera hipócrita, a través de la mirada que nutre el corazón, el amor de una mujer desde el principio del tiempo, desde al menos Giacomo da Lentini (ca. 1250), a través de la forma que expresa el deseo:

Amor é uno desio che ven da core  
per abbondanza di gran piacimento;  
e li occhi in prima generan l'amore  
e lo core li dà nutrimento.

(RUSCHIONI A. 1985: 49)

La pertinaz querencia por el soneto –«¿Sonetos en este tiempo de tormenta?» se pregunta– lo llevan desde copiar un soneto petrarquista de los años cuarenta procedente de un papel amarillo y que José Miguel Oviedo, ya personaje en la ficción, dictaminará: «Tus poemas son conmovedoramente malos», hasta diseminar en el libro una treintena de ellos: textos que «fueron escribiéndose para diversos *moods* y momentos», según el *dictum* de Borges que Cortázar reitera en su libro. Esos ejercicios de estilo –Raymond Queneau en otro fondo del fondo– transitan por la argentina parodia festiva de los juegos verbales tan queridos por el escritor. Un *pastiche*, que poco tiene que ver con el supuesto *neococoliche* de imposible maridaje con el latín macarrónico del *Sueño de Polifilo*<sup>14</sup> (*Hypnerotomachia Poliphili*)

14 En la traducción al español: Francesco COLONNA, *Sueño de Polifilo (Hypnerotomachia Poliphili)*, edición y traducción de Pilar PRADRA, Barcelona El Acantilado, 1999.

*machia Poliphili*), se incrusta en el libro: tres sonetos de los que Cortázar afirma:

En resumen, lo único verdadero es el soneto como forma, y el resto puro camelo, por lo cual me pareció útil poner acentos a la española para facilitar una lectura en voz alta, que aconsejo tan falsa como el resto, es decir, apasionada y vehemente.  
(CORTÁZAR J. 1996: 104)

Sin embargo, una lectura lúdica, ya sin un *tablero de dirección* cartesiano (estamos en los dominios de un mandala, no de una rayuela) envía al lector de texto a texto, del *no sense* del *Jabberwocky*, a la manera de Lewis Carroll, a la búsqueda de otro lugar donde quedarse provisionalmente. Valga el siguiente ejemplo:

*Eleonora*

Eleonora, la sfuma sopra il letto  
Sorge come il sorriso fra le schiume  
**Quando la singhia inopia del tuo fiume**  
Diventa mora, scende, o poi va stretto.

**¿Perché la notte invade tanto il petto**  
dove colombe rosse vanno al lume  
mentre il tuo seno tremma, oh Ulalume  
**un'altra volta sú dal fazzoletto?**

(CORTÁZAR J. 1996: 108)

Pero el soneto contiene dos referencias bien conocidas: la dedicatoria a Eleonora, que envía a uno de los cuentos más famosos de Edgar Allan Poe traducido por Cortázar (POE E. A. 1975 [1956]: 275-281), de una perfecta arquitectura poética y con el que mantiene líneas de relación claras y difusas; y la no menos diáfana alusión a uno de los poemas mayores del escritor norteamericano, igualmente traducido por el argentino, "Ulalume": ese viaje hasta llegar a la tumba de la amada y frente a la que en un diálogo con Psique, el *yo* pregunta para obtener la respuesta prevista: «"¿Qué hay escrito, dulce hermana, /en

la puerta de esta legendaria tumba?” / Ella contestó: “Ulalume, Ulalume./¡Es el sepulcro de tu perdida Ulalume!» (POE E. A. 1976: 163). Mas la parodia no se agota en la relación del texto con sus referentes internos y externos, sino que se lleva a una última posibilidad: **trasladar, saltar de la ausencia del sentido que lo configura al sentido de la ausencia que acaso lo completa**; puesto que el soneto “Encantación” ilumina una posible versión del sin sentido. Rezan los dos primeros cuartetos:

No más que por la sombra y el perfume  
que son tu nombre, por el desencanto  
no más de toda cosa en ti, por tanto  
que cinerariamente te resume,

volvería como Usher o Ulalume  
vuelven por los espejos del espanto  
a proponer el turbio trueque, el canto  
que encarnara el horror que nos consume.

(CORTÁZAR J. 1996: 232)

Los sonetos al “*itálico modo*” (no a la manera del severo español Marqués de Santillana, a quien se dirige la meiosis por sus XLII sonetos *fechos al itálico modo*) dialogan en los recados a Lope de Vega, Garcilaso o Argensola –*ni es cielo ni es azul*–, se detienen en un abstracto neoplatonismo convencional hasta estallar ocasionalmente en la carnal **fiebre erótica vallejana**.

#### IV

Romántico, decidida e intensamente romántico –«El sentimiento de la poesía es la infancia», afirma–, el poema será un acto de *revivencia* o reviviscencia de esa *background* configurada por una topología fugitiva en cambio inaprensible; una cronología del ahora y una tipología, que es la manera de mirar el texto redefiniéndolo (CORTÁZAR J. 1996:

268). De esa forma, una metátesis infantil en un poema –*vedera* por *vereda*– dibuja en el lomo de la calle una rayuela en el pasado. Se proyecta desde la nostalgia y se reconstruye en una glosa marginal que busca su esencia en la música de un tango, cuando aquella *vedera* de la infancia se ha convertido ya en una *trottoir* parisina (CORTÁZAR J. 1996: 72). Escolios y glosas escritos al margen y en los márgenes de las páginas –arriba, abajo, en el centro– **tratan, acaso inútilmente, de fijar no tanto la significación, sino el nuevo sentido** que en aquel instante fugaz adquirieron y que, fatalmente, vienen a ser mariposas clavadas en un cartón, si no se proyecta la lectura desde esa doble hipóstasis entre la *intentio auctoris* y la *intentio lectoris*. Ya que –escribe Cortázar–: «De ninguna manera busco un orden que privilegie una lectura lineal. Pero se trata de que el lector lo encuentre, si tiene **ganans de jugar**», y en un escorzo Mallarmé afirmará: «**El primer golpe de dados ha sido el mío y soy el lector inicial de una secuencia dentro de tantas otras posibles [...] Todo lector que entra en el poema tal como lo verá aquí lo está poseyendo por primera vez**» (CORTÁZAR J. 1996: 129).

Las secciones en negrita se deshacen fortuitamente en su aparente unidad estratégica –**alguna línea sorprende al lector en letra redonda: ¿náufraga errata que sobrevive desde la primera edición o deliberada manipulación?: quién lo sabe**– y actúan como transición entre dos poemas alejados en el tiempo sin fechar y en los que el léxico –el «único carbono 14», según Cortázar, capaz de datar el texto– será el testigo mudo de esta «operación aleatoria».

La prosa se revuelve contra el academicismo impuesto e impostado y trueca el valor establecido al alterar en profundidad la inicial disposición, pues la irrupción de Calac y Polanco la metamorfosean, la trascienden y la elevan hasta la dimensión teatral como *mimesis* de la vida. La primera aparición de Polanco y Calac convierten a este «libro extraño que es, en el fondo, *Salvo el crepúsculo*»<sup>15</sup> en un espacio teatral, un escenario donde se representará el drama y la comedia de una vida entera ante los ojos del lector, ante la mirada del espectador: un proscenio en el que Cortázar, Polanco y Calac dialogarán, **discutirán y representarán el acto final de la literatura y de la vida:**

<sup>15</sup> En el exhaustivo proceso de interpretación de la obra, afirma el crítico: «no son más [*Rayuela* y *Salvo el crepúsculo*] que la “versión” cortazariana del *Album de vers et de prose* de Mallarmé, único acercamiento posible al “*Livre*” total que proyectaba» (MESA GANCEDO D. 1999: 82).

Y aunque Calac y Polanco me digan lo contrario cada vez que pueden, nada de eso si estuviera atado por la seriedad bibliográfica, aquí la poesía y la prosa. [...]

-Vos –me dice Calac que anda rondando como siempre cuando huele a cinta de máquina– se diría que te pasaste la vida en Nairobi. –Pensar que le pagaban un sueldo increíble como revisor de la Unesco –dice Polanco que ya se apoderó de mis cigarrillos–, y que el tipo no hizo más que rascar la lira durante dos meses. [...]

Calac sigue rondando mi mesa y da la impresión de divertirse bastante. Jamás aprobará lo que hago, precisamente porque es mi mejor *alter ego*, pero su relativo silencio es una suerte de aceptación de todo esto que inquieta a mi yo más metódico, por ejemplo que en vez de sistematizar desarrollo simplemente el piolín de esta madeja de papeles acumulados a lo largo de cuatro décadas, cuatro. [...] Nos estamos divirtiendo de veras, Calac y yo, mientras Polanco rabia en su rincón y murmura cosas como técnicas estocásticas inadmisibles [...]

Mientras la gata Flanelle, «que también brinca cada tanto a mi mesa para explorar lápices, pipas y manuscritos. Todo aquí es tan libre, tan posible, tan gato».

Ese [el poema] también es de Nairobi –dice Polanco con un rictus cadavérico. [...]»<sup>16</sup>

Y fue en *62 modelo para armar*, de 1968, cuando Polanco y Calac entran en escena para dar sentido a esta obra crepuscular de 1984, puesto que «Claro que no basta –afirmará ese narrador llamado Julio Cortázar– finalmente hay que pensar y entonces el análisis, la distinción entre lo que forma parte de ese instante fuera del tiempo y lo que las asociaciones le incorporan para atraerlo, para hacerlo más tuyo, ponerlo más de este lado. Y lo peor será cuando trates de contarlo a otros, porque siempre llega un momento en que hay que contarlo a un amigo, digamos a Polanco o a Calac» (CORTÁZAR J. 1968: 12).

Polanco y Calac en *Salvo el crepúsculo* serán los encargados de discriminar «lo que

---

<sup>16</sup> Por la edición citada, los fragmentos transcritos arriba figuran en las páginas 62, 70, 111-112 y 115.

forma verdaderamente parte de ese instante fuera del tiempo» y lo que «las asociaciones le incorporan para hacerlo más tuyo»: desechar, eliminar textos, fotografías, cambiar tiempos, recuperar olvidos para volver a olvidarlos. *Salvo el crepúsculo* atrae centenares de asociaciones que lo hicieron más suyo, pero retendrá en sí ese «instante fuera del tiempo», que no es otro, sino la Argentina, Buenos Aires, Bánfield.

Quizás una de las páginas más hermosas de la literatura americana ocurre en un crepúsculo –aquel “Anochecer que abre las heridas”, de Trakl–: «Por el camino, que fingía un arroyo de tierra, caballo y jinete repecharon la loma, difundidos en el cardal. Un momento la silueta doble se perfiló nítida sobre el cielo, sesgado por un verdoso rayo de atardecer [...] El anochecer vencía lento, seguro, como quien no está turbado por un resultado dudoso. Unas nubes hacían largas estrías de luz. [...] Me fui, como quien se desangra» (GÜIRALDES R. 1995: 313-315).

Y aquel camino, como éste, ya nadie lo recorre, salvo el crepúsculo. Tres meses después de morir, la obra final de Julio Cortázar se cierra con el poema “El encubridor”, pero realmente concluye un paso atrás con estas palabras:

Me fui, como quien se desangra. Así termina *Don Segundo Sombra*, así termina la cólera para dejarme sucio y lavado a la vez, frente a otros cielos. Desde luego, como Orfeo, tantas veces habría de mirar hacia atrás y pagar el precio. Lo sigo pagando hoy; sigo y seguiré mirándote, Eurídice Argentina. (CORTÁZAR J. 1996: 345)

Mirar hacia atrás, *background*, literalmente ‘tierra de atrás’. La lógica de una rayuela, acaso quedó transformada en el frágil dibujo fugaz de un mandala.

## Bibliografía

- BASHO Matsuo, 1970, *Sendas de Oku*, edición y traducción de Octavio PAZ y Eikich HAYASHIYA, Barral Editores, Barcelona.
- BORGES Jorge Luis, 1989, *Obras completas*, vol. 1 (1923-1946), Emecé Editores, Barcelona.
- CORTÁZAR Julio, 1968, *62 modelo para armar*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- , 1984, *Salvo el crepúsculo*, Editorial Nueva Imagen, México/Caracas/Buenos Aires.

- , 1996, *Salvo el crepúsculo*, Alfaguara, Buenos Aires.
- , 2005, *Salvo el crepúsculo*, en *Poesía y poética, Obras completas*, vol. VI, edición de Saúl YURKIEVICH /Con la colaboración de Gladis ANCHIERI/Prólogo de Rosalba CAMPRA/Compilación y notas de los poemas dispersos de Daniel MESA GANCEDO, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona.
- , 2014, *Cortázar de la A a la Z*, edición de Aurora BERNARDEZ y Carles ÁLVAREZ GARRIGA, Alfaguara, Buenos Aires.
- , 2002, *Cartas 1969-1983*, vol. 3, edición de Aurora BERNARDEZ, Alfaguara, Buenos Aires.
- GÚIRALDES Ricardo 1995, *Don Segundo Sombra*, edición de Sara PARKINSON DE SAZ, Cátedra, Madrid.
- MESA GANCEDO Daniel, 1999, *La apertura órfica (Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar)*, Peter Lang, Bern.
- , 2002, *Las huellas del crepúsculo: Notas para seguir la pista a la poesía de Julio Cortázar*, en *Otra flor amarilla. Homenaje a Julio Cortázar*, Biblioteca Cortázar, UNAM/Universidad de Guadalajara, FCE, México, pp. 53-65.
- PÉREZ GAY Rafael, 2013, *Las dos Rayuela*, "Nexos", 1 abril, <http://www.nexos.com.mx/>
- PERI ROSSI Cristina, 2001, *Julio Cortázar*, Omega, Barcelona.
- POE Edgar Allan, 1975, *Cuentos/1*, traducción de Julio CORTÁZAR, Alianza Editorial, Madrid.
- , 1976, *Poesía completa*, edición bilingüe, traducción de Arturo SÁNCHEZ, Ediciones 29/Libros Río Nuevo, Barcelona.
- RILKE Rainer Maria, 1984, *Sonetos a Orfeo*, traducción de Carlos BARRAL, Lumen, Barcelona.
- RUSCHIONI Ada, 1985, *Il sonetto italiano (Morfologia, profilo storico, antologia)*, Volume I: 1200-1250, Celuc Libri, Milano.
- YURKIEVICH Saúl, 2005, *Antecedentes de esta edición*, en *Poesía y poética, Obras completas*, vol. VI, edición de Saúl YURKIEVICH /Con la colaboración de Gladis ANCHIERI/Prólogo de Rosalba CAMPRA/Compilación y notas de los poemas dispersos de Daniel MESA GANCEDO, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, pp. 1325-1331.

## *De la noche a la palabra en la poesía de Alejandra Pizarnik*

Mara Donat  
Circolo Amerindiano

Alejandra Pizarnik se forma en el contexto literario argentino de los años 50, todavía fuertemente marcado por las ideas del Surrealismo, en la estética artística y en la forma de vivir. El anhelo es una fusión completa entre vida y literatura, cuerpo y poesía, eros y palabra. De manera que toda la poética de Pizarnik se caracteriza por la compresencia de opuestos que aun sin lograr unión construyen un texto poético rico en ambivalencias y polisemias. La noche es el tema y el campo semántico que nos interesa analizar en este aporte, para analizar el nacimiento simbólico de la palabra poética, hacia la levedad y la luz. Desde la tradición romántica y simbolista este proceso culmina en el Surrealismo<sup>1</sup>. Las ideas teóricas y la experiencia expresiva de Octavio Paz nos permiten enmarcar este estudio en una poética de reconciliación de la palabra con el Ser, en una acepción de poesía originaria que recupera un lenguaje concebido como otredad y nacimiento, luz y levedad<sup>2</sup>. Se trata de los postulados que Paz comparte con el Surrealismo, aunque elaborados y formulados de manera personal, lo que caracteriza también la escritura de Pizarnik.

La poeta argentina vivía con angustia el límite de la palabra poética para alcanzar el Absoluto en donde todas las dicotomías se resuelven en una unidad originaria, pre-simbólica e inclusive pre-lingüística. El Surrealismo no está presente por una rigurosa aplicación de los principios estéticos, sino más bien mediante un desarrollo personal de los contenidos temáticos que el movimiento artístico suponía. De hecho no tenemos escritura automática, a lo mejor una continua asociación de imágenes, también oníricas, y una yuxtaposición de contrarios, junto con un expresionismo verbal que se concreta en la representación material de las palabras, privilegiando las combinaciones fónicas y

---

<sup>1</sup> Véase los dos Manifiestos de André Breton (2001).

<sup>2</sup> Este marco teórico se basa en las obras teóricas de Octavio Paz sobre la poesía, sobre todo *El arco y la lira* (1994) y *El mono gramático* (1998).

fonemáticas en la formulación del sentido, sobre todo en las obras publicadas en los años sesenta, poesía y prosa. A menudo la poeta crea un fascinante texto onírico que remite a leyendas y mitos, junto con escombros de su memoria personal. Los temas que comparte con la estética surrealista son sobre todo la noche, los sueños, el erotismo<sup>3</sup>. La noche es **la metáfora principal en configurar un imaginario mágico que devuelve la palabra poética** a su fuerza primordial, libre de los cánones literarios y lingüísticos establecidos en la lengua española en uso. También es el lugar simbólico desde donde se formula la palabra, desde la sombra, desde el silencio.

En los *diarios* ya aparece el tema de la noche relacionado con una peculiar fascinación hacia la muerte, vuelta simulacro del ser y de la palabra en el texto poético. Así, la noche en sentido simbólico y semántico contiene toda proliferación de los estados psíquicos y estéticos de exaltación, lo que la poeta anhelaba para alcanzar la palabra pura. La angustia es un dolor existencial que desgastaba su sensibilidad desde la adolescencia hasta la edad adulta, al punto de llegar a exaltar la posibilidad del suicidio como medio de transgresión y trascendencia. A lo largo de los diarios nos percatamos de que ya en la vida cotidiana la noche era la parte del día preferido por Pizarnik, quien vivía en constante estado de insomnio y vigilia. El gusto por la noche es el mismo de la sombra, la oscuridad, los sueños. La poeta intenta abolir el tiempo cronológico y cotidiano, para conquistarse un espacio-tiempo propio, hecho de escritura. Con palabras muy líricas la poeta expresa su cercanía a lo nocturno como una manera de ser:

La noche. Es ella, detrás de los cristales. La infancia muerta esboza un saludo. La Madre Universal. Ella gime detrás de mi sangre. Disolverme en el humo de mi cigarrillo. (Si por lo menos fuera puta –dijo la muchacha.) Pienso en el mar. En sus olas fosforescentes. En mi miedo la noche aquella cuando los caballos silbaban en la alameda y dentro de mí un ser crecía hasta hacerme reventar de existencia. Y yo me dejaba seducir por las aguas. Las aguas rodeaban mi cuerpo desnudo. Y era una noche carente de luna, enferma de nubes. Y fue una noche de banderas que aleteaban para festejar a la muchacha enamorada del mar. Y yo era inocente. Y el mundo fue

---

<sup>3</sup> Sobre el Surrealismo en la formación y obra de Pizarnik ha escrito un aporte interesante Carolina Depretis (2005: 67-110) después de Francisco Lasarte (1983: 867-877). Se focalizan sobre el tema también Josefá Fuentes Gómez (2006: 153-162) y Jason Wilson (MARTINOSHI E. – POSSO K. 2007: 77-90) Véase mi aporte en la tesis de Maestría (DONAT M. 2006: 60-102).

en mi sangre.

**Pero ¿qué?** (PIZARNIK A. 2003: 115)

Pizarnik se entrega totalmente a la noche como dimensión trascendental de vigilia y ensoñación para construirse su propio mundo en oposición al verdadero, como una campana de vidrio dentro de la cual ampararse todo el tiempo y refundar el universo por medio de la poesía. Actitud que acerca a la poeta al Surrealismo, aunque, otra vez, no se trata aquí de una escuela, sino de una manera de ser que se encuentra espontáneamente con una manera de hacer arte en su tiempo contemporáneo<sup>4</sup>. También la locura, tan aludida por el Surrealismo, es invocada por la autora como una dimensión de trascendencia y de absoluto: «He pensado en la locura. He llorado rogando al cielo que me permita enloquecer. No salir nunca de los ensueños. Ésta es mi imagen del paraíso. Por lo demás, no escribo casi nada» (ID.: 138). Y efectivamente la poeta admite su rechazo de la realidad apertamente en muchas ocasiones, como cuando escribe:

Mis fantasmas desaparecidos, callado el diálogo con las sombras, ya no importa querer ser otra.

Alguien que enloquece cuando se despuebla su soledad. Lo que hacía antes: hablar con criaturas imaginarias, desconocer absolutamente su situación real, alguien que vivía en una enajenación atroz, que no se daba cuenta de nada, ese alguien enloquece cuando calla el coro de sombras animadas, cuando ninguna voz le habla su propia inconsciencia. (ID.: 193)

Más adelante insiste:

Otra mañana perdida en dar tributo a la infancia que no tuve. Obligarme a amar sombras como si al no haber sombras se cortara inexplicablemente mi leve conexión con la susodicha realidad.

Propiedad tan mía de anonadar esto que miro y esto que leo y esto que todo: lo viviente se atemoriza ante mi mirada de sonámbula y se vuelve inerte, rígido. (ID.:

---

<sup>4</sup> Véase la entrevista con Marta Moia sobre el concepto de “innato surrealismo” en la poeta (PIZARNIK A. 2001: 311-315).

210-211)

Pero también la noche y el sueño representan para la poeta el lugar de la alienación **por excelencia, donde recobrar silencio y fijeza muy cerca de la muerte, cumplida luego** por el supuesto suicidio. A nivel textual la muerte se presenta como lugar originario para volver a la unidad perdida en la disolución: «Imposibilidad de sustraerme al poder del sueño. Nada me atrae más que la cama, que anegarme en un lugar sin nombres y sin separaciones» (ID.: 470). Dentro de un tiempo personalizado, encerrada en un cuarto solo, la poeta desafía con su silencio vuelto escritura a la fenomenología del mundo y rescata su verdadera esencia a costa de la muerte, pero mientras tanto se teje su mundo efectivo de palabra, solamente en la ensoñación: «La única poesía que puedo concretar es la expresión de mi suceder anímico (sucesión que responde a un tiempo carente de pasado, de presente y de futuro) o la descripción de mis fantasías –descripción fantástica, onírica, infantil y mística, pero que en mí funciona como razón, entendimiento y pensamiento–» (ID.: 123). Estas palabras expresan con claridad y conciencia esa sensibilidad de “innato surrealismo” que Pizarnik sentía. Todo esto se vuelve escritura poética, tanto tema y motivo como lenguaje.

Así se desarrolla la temática de la noche como poética de la palabra, desde la tradición romántica, simbolista y surrealista, pero con un aporte personal. De hecho, la noche **configura un imaginario en los poemarios y construye el sentido, expandiendo los elementos** que constituyen todo su campo semántico, como la oscuridad, la sombra, e incluye por contigüidad metafórica el vacío, la muerte. Para Breton la noche metaforiza lo profundo, **lo misterioso, lo ignoto y el inconsciente, a su vez representado específicamente por el sueño. La noche es también la dimensión del goce, del rito y del sacrificio que llevan a la** experiencia de la otredad, a la trascendencia. El yo poético se desdobra, e incluso se multiplica, para alcanzar la luz de la totalidad a partir de la oscuridad, lo maravilloso a partir de la opacidad de lo real<sup>5</sup>. Procedemos a destacar cómo la noche, categoría metafórica dentro de un campo semántico elegido, es el lugar en donde se gesta la palabra poética, así la oscuridad se convierte en luz y el silencio en voz del canto. Es un movimiento circular

---

5 Ha profundizado sobre los tópicos de la estética surrealista María Rosa Palazón (1986: 102-113). Sobre la noche ha escrito especialmente Anna Soncini (1985: 145-150); consultar la bibliografía general sobre Pizarnik recopilada por Patricia Venti (2008).

que hace volver todo al mismo núcleo semántico, la noche, que se transforma en el día, así la oscuridad se hace luz en una poética del “deslumbramiento” inaugurada por Octavio Paz (1998) y compartida por diferentes autores/as en la tradición hispanoamericana del siglo XX.

Pizarnik asume completamente la misión taumatúrgica de la poesía y le da su voz propia. **En cuanto tema privilegiado de la configuración metafórica, la noche es el envoltorio** que la recoge y mantiene, aunque de manera ambigua, porque también la devora y anula en su oscuridad: es vocación y maldición a la vez, entrega y rechazo. Casi un alveolo maternal que realmente gesta la palabra que crea el poema, como se demostrará más adelante.

Ya en los primeros poemarios la noche es una presencia inminente, casi obsesiva y **es determinante en configurar el sentido poético. Aletea el misterio junto con un miedo** mezclado al placer de la transformación del ser y de la noche en acto poético, proceso oculto pero patente, siempre más destacado con el progresar de la expresión poética en el tiempo.

Así en *La tierra más ajena* (1955) se preanuncia el papel generador de la palabra por parte de la noche en el título que lleva el mismo nombre, “Noche” (PIZARNIK A. 2000: 20), como un programa de poética, puesto que hay

creación sincera en surco capilar  
la noche desanuda su bagaje  
de blancos y negros  
tirar detener su devenir

donde ya aparece el claroscuro cual matiz creador de la poesía. La sombra será ya desde este principio la isotopía que de igual manera nombra a este lugar simbólico de la oscuridad primordial, seguida por términos contiguos como niebla y humo, por el color negro y el color gris, motivos que recurren toda la obra poética, aquí preanunciada o fundamentada. **Particularmente eficaz el poema “Irme en un barco negro”** (ID.: 37) en este proceso inicial de mera configuración de un lugar simbólico y emotivo:

las sombras escudan al humo veloz que  
danza en la trama de  
este festival silencioso  
[...]  
entre las sombras el humo la danza  
entre las sombras lo negro y yo

donde la danza, metáfora del movimiento dinámico propio de la ontología surrealista, nos remite a los danzantes vestidos de oscuro que sondan el misterio por medio de la palabra al principio del *Amor fou* de André Breton (2000: 17), siendo el amor otro tema privilegiado de la poética de Pizarnik.

En *La última inocencia* (1956) también la noche es una presencia trasladada, principal interlocutor u objeto de la voz poética, metaforizada por el mismo nombre o por la **sombra y las cenizas, en estrecho lazo con la muerte. Ya empieza un proceso de personificación que se desarrollará a lo largo de la obra completa, hasta crear figuras fantasmagóricas** pertenecientes a la noche. El sueño es metáfora o metonimia de este sentido del misterio y de lo oculto, siempre primordial y gestador. Pero también la noche es un muro opaco que no permite la apertura a la comunicación ni cotidiana ni poética, ya desde aquí en el poema "Noche" (PIZARNIK A. 2000: 57).

Es en *Las aventuras perdidas* (1958) cuando la noche se viste de oscuridad impenetrable, remite a la ceniza y la muerte, caída y pérdida dentro del ser en búsqueda de la propia identidad, de la esencia angélica<sup>6</sup>. Es la pertenencia a esta dimensión aterradora y oscura lo que permite alcanzar la luz, pero aquí la noche es el lugar del desamparo y **de malos presagios, de finitud y límite, de muerte última; el yo poético deambula por las sombras vuelto ceniza, como un ángel realmente caído al infierno, al reino de los muertos sin resurrección.** Será precisamente de esta poesía el papel de traerlos a la vida otra vez. De momento el yo poético sufre la ausencia y la pérdida de la armonía original y celestial, como una profunda nostalgia arcana; por lo mismo todo es muerte, incluso «las palabras se suicidan» en "Hija del viento" (ID.: 77) y prevalecen el dolor y la soledad, un sentido

---

<sup>6</sup> Pizarnik remite a Rilke en muchas páginas de los diarios y alude a su poética en los versos, así como cita a Trakl.

de impotencia o de límite, como en "La jaula" (Ib.: 73):

Yo lloro debajo de mi nombre.  
Yo agito pañuelos en la noche  
y barcos sedientos de realidad  
bailan conmigo.  
Yo oculto clavos  
Para escarnecer a mis sueños enfermos.

Afuera hay sol.  
Yo me visto de cenizas.

Se han considerado brevemente estos poemarios como precursores del discurso poético maduro de Pizarnik, donde estos mismos matices nocturnos se agudizan y profundizan. Aunque la noche se presente como límite y finitud, en el campo semántico de la oscuridad y la muerte siempre se cumple un movimiento de lo bajo a lo alto, del silencio a la palabra.

En *Árbol de Diana* (1962) la vitalidad de la creación parte de esta oscuridad, del lugar profundo terrenal donde el árbol simbólico hunde las raíces que llevan a emitir verdes hojas. Así el lenguaje en un proceso de búsqueda del yo que también empieza del lado oscuro y desconocido del ser. El nombre existe solamente en un más allá, en la trascendencia a partir de la noche como experiencia vidente y ancestral, por lo cual la palabra se da en la transparencia después de aceptar la oscuridad original: la luz nace de la sombra otra vez. La metáfora nocturna aparece ahora de manera menos inmediata, representada con menos insistencia por la palabra que la nombra, en cambio sustituida por los elementos que la caracterizan, como la sombra y la niebla. Así los motivos construyen el tema que configura el proceso de la creación. El yo poético pertenece a la noche en cuanto durmiente o sonámbula, en un tiempo suspenso, fuera de la cronología diaria. En el poema 12 (Ib.: 114) la poeta escribe:

no más las dulces metamorfosis de una niña de seda

sonámbula ahora en la cornisa de niebla

y en el poema 14 (Id.: 116):

alguien en mí dormido  
me come y me bebe

así como en el poema 17 (Id.: 119), en forma de prosa lírica insiste: «Días en que una palabra lejana se apodera de mí. Voy por esos días sonámbula y transparente». La noche es una dimensión de vigía, la durmiente tiene un espíritu crepuscular y nocturno en la perenne espera de la transformación, por lo cual siempre está semidespierta, no pertenece completamente ni al día ni a la noche, sino que se queda en el umbral, para cumplir sus artes mágicas en el lenguaje poético. Es un proceso dinámico y ambivalente que no admite una colocación precisa en el espacio y el tiempo. La noche es el espejo que en lo oscuro revela la identidad del yo poético entregado a la muerte simbólica para renacer luego en la palabra, como una especie de fénix que resurge de las cenizas; en el poema 22 leemos (Id.: 124):

en la noche

un espejo para la pequeña muerta

un espejo de ceniza

y en el poema 25 (Id.: 127), en relación de intermedialidad con la pintura de Goya (por el epígrafe que lo sugiere directamente, aunque sin una relación precisa a una obra en particular):

un agujero en la noche  
súbitamente invadido por un ángel.

Las palabras se cristalizan solo por pertenecer a este umbral espacio-temporal entre día y noche, metaforizado por la niebla cuando «había un sonido de manos enamoradas de la niebla» (ID.: 131), siendo la experiencia poética un sortilegio que demanda la completa **entrega del sujeto poético identificado y fusionado con la noche, cuerpo y alma**. El proceso es expresado por el poema 32 (ID.: 134):

Zona de plagas donde la dormida come  
Lentamente  
su corazón de medianoche.

**La noche no es un fenómeno externo y cronológico, sino que identifica totalmente al yo poético y se hace cuerpo y acto, una manera de ser y existir que involucra a la poeta en la totalidad, absolutamente comprometida hasta perderse a sí misma, como en el poema 38 (ID.: 140):**

Este canto arrepentido, vigía detrás de mis poemas:

Este canto me desmiente, me amordaza.

En *Otros poemas (1959)* destaca la **personificación de la noche, verdadera identificación del yo poético en un proceso especular abstracto y por medio de un arte ocultista y mágico-ritual que poco a poco va configurándose (ID.: 144):**

La noche bebió vino  
Y bailó desnuda entre los huesos de la niebla.

Este proceso se desarrolla y llega a culminación en los poemas sucesivos. A partir de *Los trabajos y la noche* toda la experiencia taumatúrgica y lingüística iniciada en **los primeros poemas se hace verdadero oficio y se intensifica, recobrando una fuerte homogeneidad en los textos poéticos, donde siempre es posible reconocer una huella y una caracterización en el marco surrealista**. En particular, sigue la investigación sobre el

sí mismo poético por medio del viaje, que implica ahora al cuerpo y se vuelve inclusive una fuga, una partida en sentido metafórico. El yo poético sigue y aviva su transformación de la niña sonámbula hacia la viajera, la maga o sacerdotisa. La noche se convierte en el lugar simbólico del hechizo, a través del fuego y de la ya declarada ofrenda de la **poeta, en cuerpo y alma. El poema es entonces origen y fin de tales transformaciones** mágicas, ocultas, que hacen de él una misma ceremonia. La palabra es un don y la noche, junto con el silencio, se hace morada, lugar de la memoria recobrada e integrada al ser, más allá de la separación y la imposibilidad. La noche que se vuelve palabra y poema, se convierte en pura espera, en sintonía con la sensibilidad de Breton, quien percibía el lenguaje poético como un proceso sin acabar, en continua búsqueda y espera, siendo esta misma gozo y plenitud en el proceso de metamorfosis taumatúrgica continua. Para que tal proceso liberador se lleve a cabo es necesario irse, en sentido simbólico, dejar todo lo viejo atrás para emprender el camino iniciático del lenguaje y del ser, siempre con la entrega del yo, ambos ontológico y poético, a la noche. En "Duración" (ID.: 164) la poeta escribe: «De aquí partió en la negra noche», donde el epíteto crea un pleonasma para enfatizar la oscuridad necesaria del lugar representado. Durante esta partida la poeta tiene que permanecer dormida; en "Tu voz" (ID.: 165) ella es «rehén» de la voz alocutora, esa **«tu dulce voz» indefinida que representa la otredad, y se vuelve «pájaro asido a su fuga»**; mientras tanto se hace también reloj biológico que la detiene en el sueño, «reloj que late conmigo / para que nunca despierte». Tal percepción relativa del tiempo, contra la cronología establecida, es, por cierto, de matriz surrealista, junto con la imagen persistente de **la vigía. Solamente en esta dimensión puede afirmarse el deseo en la forma excelsa del amor**, gran aspiración surrealista: «en la otra orilla de la noche / el amor es posible» (ID.: 166), **y solo entonces el lenguaje se afirma en la apertura, en el poema "Pasos perdidos"** (ID.: 67), que ya desde el título establece una relación intertextual con la obra de Breton (2003), *Los pasos perdidos*.

Antes fue una luz  
En mi lenguaje nacido  
A pocos pasos del amor.

Noche abierta. Noche presencia.

El claroscuro, destacado por el oxímoron a nivel estilístico, es la luz que surge de la oscuridad, lo que experimentó Breton, y ya se trata aquí de una poética establecida. Alejandra Pizarnik lo logra a costa de cuerpo y alma, ofrecidos al proceso alquímico que refunda la realidad en el poema y recrea al lenguaje, como se lee en “Los trabajos y la noche” (ID.: 171). El conjuro es no perder la noche, no acabar en el día, cuando la poeta implora en “El corazón de lo que existe” (ID.: 186):

no me entregues,  
tristísima medianoche,  
al impuro mediodía blanco.

El precio es siempre el hechizo, la inmolación para la transformación: «Y he bebido licores furiosos / para transmutar los rostros / en un ángel, en vasos vacíos» (ID.: 191). En *La extracción de la piedra de la locura* (1968) se profundiza la temática. La noche se convierte en sueño, así la mirada se convierte en visión por medio de la creación de imágenes oníricas, acumuladas y distribuidas por la repetición diseminada. La noche y la muerte son expresadas por la prosopopeya, siguen el sortilegio y las transformaciones del yo junto con la poesía, gracias ahora al onirismo y el erotismo de evidente sensibilidad surrealista. La poesía se hace fantasmagórica en la voz de la viajera hechizada, convertida en verdadera sacerdotisa que se entrega al amor primordial e ideal, aunque sea utópico. **Delirio y locura se acentúan en este proceso, medios afinados y ya completamente asumidos para la purificación en acto, recordemos, proceso preconizado por el Surrealismo.** El sujeto poético se vuelve “Cantora nocturna” (ID.: 213), siempre entregada a la noche «canta imbuida de muerte al sol de su ebriedad», donde la muerte, que recorre semánticamente toda la obra poética, es metáfora derivada de la noche para significar la oscuridad primordial, límite, pero también lugar de nacimiento; muerte simbólica del ser separado a favor del nuevo ser, como se entiende en los versos de “Vértigos o contemplación de

algo que termina" (Id.: 214):

Esta lila se deshoja.  
Desde sí misma cae  
y oculta su antigua sombra.  
He de morir de cosas así.

**La muerte, como la sangre, es la forma simbólicamente privilegiada del sacrificio que purifica la poeta y su voz, para que la noche se encienda y se haga estrella en el poema en "Linterna sorda" (Id.: 215), donde la sinestesia del título ya anuncia la necesidad de la alquimia del ser y del verbo, posible, de nuevo, solamente en la noche:**

Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche.

Esta noche está poblada siempre de nuevos seres fantasmagóricos que representan la multiplicación iniciática del yo poético, lo que dará lugar a la transformación del lenguaje a través de la ampliación de la percepción; en "Nuit du coeur" es evidente (Id.: 218):

Cada noche, en la duración de un grito, viene una sombra nueva. A solas danza la misteriosa autónoma. Comparto su miedo de animal muy joven en la primera noche de las cacerías.

**De manera parecida, en el poema eficazmente titulado "Desfundación" (Id.: 221), que significa la ruptura con el orden constituido en el lenguaje fundado, Pizarnik escribe:**

Alguien quiso abrir la puerta. Duelen sus manos aferradas a su prisión de huesos de mal agujero.  
Toda la noche ha forcejeado con su nueva sombra. [...]  
La infancia implora desde mis noches de cripta.

Estas presencias fantasmagóricas que habitan la noche en la muerte cumplen la función de romper la normal percepción de las cosas e implican un nuevo lenguaje por lo menos en la poesía. Efectivamente la poeta es un medio, una medium, rehén de fuerzas ancestrales inconscientes que la dominan a pesar suyo, como lamenta en "Figuras y silencios" (ID.: 222) con las palabras «Me quieren anochecer, me van a morir. / Ayúdame a no pedir ayuda». Ya totalmente parte de la noche, la niña se convierte en loba en un verdadero proceso de metamorfosis nocturna y lunar simbolizado en el texto, en las manos de **unas damas imaginarias y fantasmagóricas que personifican las voces plurales de la poeta hechizada e inclusive convertida en poema**. De modo especial, el poema "Sortilegio" (ID.: 224), que cierra la primera parte, sintetiza densamente toda esta temática y su poética, en particular en las palabras «las grandes, las trágicas damas de rojo han matado al que se va río abajo y yo me quedo como rehén en perpetua posesión». El lenguaje se ha vuelto **asociativo y onírico, fluyente en la generación de imágenes metafóricas autorreferentes, aunque remitidas siempre a la significación coherente y controlada del yo poético. No escritura automática, pero ciertamente surrealista por la fluidez de asociaciones acumulativas y casuales, aunque dentro de la coherencia**. Sigue la vigía y se percibe la otredad, **siempre a través de la noche y el sacrificio en la forma positiva y espontánea de la ofrenda**, como se ve en "Caminos al espejo", en donde «La noche tiene la forma de un grito de lobo» (ID.: 242). El rostro de la viajera se convierte en la máscara de la sacerdotisa ya **iniciada. El sacrificio iniciático se ha cumplido y empieza el verdadero ritual del poema** en un lenguaje liberado dentro de la locura aceptada como estado de revolución<sup>7</sup>. La noche adquiere voz poética, la sacerdotisa pone en movimiento sus objetos mágicos y nacen puras visiones de origen onírico, paisajes interiores e irreales que suplantán la realidad objetiva externa, o mejor, aquí se conjugan las dos dimensiones. Todo el campo semántico del sueño es parte de la categoría semántica privilegiada, o sea la noche. Es ejemplar una parte del mismo poema en prosa, "Extracción de la piedra de la locura" (ID.: 247). De la noche la sacerdotisa ha pasado al sueño más allá del umbral. Ya casi alcanza el éxtasis

---

<sup>7</sup> Remito a mi estudio de tesis doctoral que profundiza en el carácter mágico ritual de la expresión poética de Pizarnik (DONAT M., 2010), elaborado también en un artículo en una revista (DONAT M., 2011) Aquí es necesario retomar y repetir algunos principios de la creación relacionados con la experiencia iniciática a nivel ontológico mediante la palabra poética en Pizarnik porque son fundamentales en su poética y nos permiten analizar el proceso del nacimiento de la palabra desde la oscuridad hacia la luz en este enfoque en el tema de la noche.

anhelado, y sí lo logra, pero en el plano de la suprarrealidad, aunque frustrado todavía y siempre por la realidad. Tal límite se percibe en la obra *El infierno musical* (1971), cuando la angustia por la separación y la imposibilidad del nombre llegan al extremo. Con todo, justo dentro de la fragmentación del yo poético, que a su vez se hace fragmentación lingüística, la palabra y el poema se cristalizan y reafirman.

Más allá de todo proceso mágico-ritual simbolizado en el texto poético, lo que interesa rescatar aquí es el movimiento circular desde la noche hacia la luz de la palabra, que a su vez se hace silencio y regresa entonces al principio, a la oscuridad inicial<sup>8</sup>. Siempre se produce un claroscuro, aquí más contrastivo, donde los elementos luminosos todavía refuerzan la semantización de lo oscuro como condición de conocimiento y transformación del ser. Este proceso pasa por la experiencia corporal de la palabra en los poemas "El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos" (ID.: 254) de *Extracción de la piedra de locura* y "El deseo de la palabra" (ID.: 269) "La palabra del deseo" (ID.: 271) de *El infierno musical*. En estos poemas la oscuridad de la noche converge con el lugar simbólico y cósmico del cuerpo maternal que emite la palabra poética como cuerpo. No nos detenemos en la corporalidad, aspecto ya detalladamente analizado en otro aporte específico (DONAT M. 2010). Aquí destacamos el pasaje de la sombra a la luz, de la noche a la madrugada de la palabra poética concebida como proceso de gestación, después de la transformación mágica y ritual del sujeto poético que la pronuncia.

Ya *Arbol de Diana* es el libro que anuncia el nacimiento del ser poético y de la palabra como partenogénesis y androginia. La apertura es el movimiento que remite al nacimiento de la palabra poética metaforizada por la flor de acuerdo con el canon establecido. La levedad es metaforizada por la figura de un ángel como en la poesía de Rilke. El viento configura un imaginario de trascendencia que abarca todo un cosmos luminoso. El alba es la parte del día que contrasta la noche. Todo nace y despierta. La "niña de seda" en el poema 12 ya deja de ser sonámbula en «su despertar de mano respirando / de flor que se abre al viento» (ID.: 114). El sujeto poético se traspone en la tercera persona del singular en el juego identitario especular –«ella es su espejo incendiado»– que engendra las pala-

---

<sup>8</sup> Es en este proceso que la poética del "traslumbamiento" de Octavio Paz se puede reconocer como principio de creación compartido por Pizarnik. Hay que recordar la estrecha amistad entre los dos poetas en París. Paz promovió la voz poética de Pizarnik, escribió el prólogo a la obra *Arbol de Diana*. Paz analiza la obra con un acercamiento mítico que destaca la relación entre las ojos luminescentes del árbol y la palabra poética.

bras como una «fornicación de nombres creciendo solos en la noche pálida» en el poema 17 (ID.: 119). La palabra es ángel y piedra al mismo tiempo, conjugando lo alto y lo bajo del eje del mundo y del cosmos, la noche y el día, la tierra y el cielo, la oscuridad y la luz. Ya se presenta la “piedra preciosa” que surge del trastorno absoluto de la “piedra de la locura”. Los escombros psíquicos y lingüísticos se recomponen en la palabra incrustada en la página en blanco. Ya en el poema 9 leemos: «Estos huesos brillando en la noche / estas palabras como piedras preciosas» (ID.: 111). En *Los trabajos y las noches* también escuchamos la voz misteriosa que surge de la «negra noche» en las presencias misteriosas que recobran la forma de «un rostro» que «llama / engarzado en lo oscuro / piedra preciosa» en “Duración” (ID.: 164). En su luz mineral la palabra escrita cae en el silencio, en la oscuridad originaria, pero también el silencio está investido por la luminosidad de la voz poética, porque surge la nueva palabra. En “Verde paraíso” (ID.: 175) la poeta escribe:

extraña que fui  
cuando vecina de lejanas luces  
atesoraba palabras muy puras  
para crear nuevos silencios.

El lenguaje se da en la luminosidad como devenir continuo, esa piedra preciosa que se deshace en sustancia leve, polvo y viento. La luz regresa a la sombra, la voz al silencio como se ve en “En un lugar para huirse” (ID.: ):

Espacio. Gran espera.  
Nadie viene. Esta sombra.

Darle lo que todos:  
**significaciones sombrías,**  
no asombradas.

Espacio. Silencio ardiente.  
**¿Qué se dan entre sí las sombras?**

Si bien los poemas de *Extracción de la piedra de locura* se configuran casi por completo en la sombra por el misterio oculto de las transformaciones mágicas, de la misma manera la palabra poética se presenta en el claroscuro, en la oscilación entre luz y oscuridad, en la circularidad que devuelve el día a la noche. Se percibe este proceso en “Camino del espejo”, cuando en el fragmento XI la poeta escribe: «Al negro sol del silencio las palabras se doraban» (ID.: 242); en el fragmento VII: «Algo caía en el silencio. Mi última palabra fue *yo* pero me refería al alba luminosa» (ID.: 243); en el fragmento VIII: «Flores amarillas constelan un círculo de tierra azul. El agua tiembla llena de viento» (ID.: 244); hasta alcanzar el “deslumbramiento” en el fragmento XIX (ID.: 244):

Deslumbramiento del día, pájaros amarillos en la mañana. Una mano desata tinieblas, una mano arrastra la cabellera de una ahogada que no cesa de pasar por el espejo. Volver a la memoria del cuerpo, he de volver a mis huesos en duelo, he de comprender lo que dice mi voz.

Se cumple por completo la poética compartida con los principios de Octavio Paz sobre la poesía y el lenguaje en *El arco y la lira*, especialmente logrados en el poema *Blanco* (1998)<sup>9</sup>. **La poesía es flor que brota de la noche como cuenca maternal, de manera que la oscuridad se convierte en luz, para que luego la palabra acalle su voz en el regreso al silencio.** Recordemos de nuevo que Paz escribió el prólogo a *Arbol de Diana*, destacando los elementos míticos que llevan a la producción de la palabra como destello primordial. Eso logra Alejandra Pizarnik en su conjunción de los contrarios hacia la poesía de lo Absoluto. No obstante el límite de la palabra, el silencio como imposibilidad del decir poético, en contraste, en un juego constante e inevitable de ambivalencia, se convierte en nueva posibilidad, embestido por la luz. Incluso el *Infierno musical*, más allá de la

---

<sup>9</sup> Paz coloca la poesía y el lenguaje poético en un más allá, en “la otra orilla” que Pizarnik cita en su obra. La palabra nace de la tierra y surge como flor que se abre y eleva. Es la poética del poemario *Blanco* y remite también a las teorías sintetizadas por Paz en varias obras. Cito unas consideraciones salientes sobre el lenguaje: «El hombre se vierte en el ritmo, cifra de su temporalidad; el ritmo, a su vez, se declara en la imagen; y la imagen vuelve al hombre apenas unos labios repiten el poema. Por obra del ritmo, repetición creadora, la imagen –haz de sentidos rebeldes a la explicación– se abre a la participación. La recitación poética es una fiesta: una comunión. [...] La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia delante. El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos» (PAZ O, 1994: 131 y 144).

profunda angustia creadora, dentro del canto logra proponer esta palabra deslumbrante, centelleante. El silencio tiene el poder de transformar en "Signos" (ID.: 276): «De pronto el templo es un circo y la luz un tambor», así como en "Lazo mortal" (ID.: 279) «la oscuridad se puso a brillar. Era la luz reencontrada, doblemente apagada pero de algún modo más viva que mil soles». El cuerpo mismo ahora pertenece a la luz porque ya la palabra se ha hecho corporal, reconciliada con el canto y el silencio que le precede y la prosigue: «El ritmo de los cuerpos cavaba un espacio de luz dentro de la luz». En tanto que en "Endechas" (ID.: 288) el lenguaje estalla en las isotopías del campo semántico de la luz: «El lenguaje silencioso engendra fuego. El silencio se propaga, el silencio es fuego», y también «el silencio a rojo rueda como un sol». Su esencia luminosa colinda con su oscuridad, en una armoniosa conjunción de contrarios que es el fundamento de toda la poética de Pizarnik<sup>10</sup>. Dentro del contraste, en la imposibilidad dolorosa del lenguaje, la palabra se impone en su esencia de silencio, regresando a la oscuridad, a la noche como categoría semántica y metafórica de todo alveolo primordial que engendra la vida, la palabra. El silencio es la noche a la cual regresamos en la poesía de Pizarnik: «y el signo de su estar crea el corazón de la noche». Por eso no es un silencio opaco, unívoco. Es la voz callada de ese "infierno musical" que se desprende no obstante la pérdida y el terror. Pizarnik no quiso ir «nada más que hasta el fondo» y dese su adentro («Ya no soy nada más que un adentro») funda su "jardín de las delicias" simbólico y puede escribir en "Los de lo oculto" (ID.: 284): «La luz del lenguaje me cubre como una música». Todo ha sido posible por asumir la noche cual hechizo, tentación y anhelo de toda escritura «desde la otra orilla». La sinestesia es el recurso estilístico que permite esta experiencia poética total a nivel semántico, junto con una concepción material del lenguaje, cual elemento que constituye, funda al ser poético. Así había escrito Pizarnik en "L'obscurité des eaux": «Toda lo noche espero que el lenguaje logre configurarme» (ID.: 285) . Y toda disonancia se cristaliza en la "Piedra fundamental" (ID.: 264), donde noche y silencio se conjugan en una misma poética del nacimiento de la palabra, ese "Deslumbramiento" propuesto por Paz en *Blanco*. Pizarnik escribe: «En el silencio mismo (no en el mismo silencio) tragar

---

<sup>10</sup> Sigue una grande comunión de intentos con los postulados teóricos de Octavio Paz, sobre todo en este caso con las obras *Conjunciones y disyunciones* (1974), *Corriente alterna* (1972). También es evidente el lazo con el Surrealismo y más en general con las estéticas de las vanguardias, estudiadas por Paz. Véase aporte de Verani (1990) y Schwartz (2002).

noche, una noche inmensa en el sigilo de los pasos perdidos»; con la voz multiplicada Pizarnik acaba estando en un jardín, categoría metafórica que conjuga la niñez y la poesía originaria, oral y mágica: «Hay un jardín»<sup>11</sup>.

**Del regreso a la noche surge la palabra poética renovada, a su vez flor que se ilumina desde la sombra del silencio. De silencio a silencio, de la noche a la noche, en una tensión inacabada. Una espera constante.**

### Bibliografía

- BRETÓN André, 2000, *El amor loco*, vers. española y prólogo de Juan MALPARTIDA, Alianza Editorial, Madrid.
- 2001, *Manifiestos del surrealismo*, trad., prolog. y notas de Aldo PELLEGRINI, 2a ed., Editorial Argonauta, Buenos Aires.
- 2003, *Los pasos perdidos*, Alianza Editorial, Madrid.
- DEPRETIS Carolina, 2005, *Aporética de la muerte: estudio crítico sobre Alejandra Pizarnik*, Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- DONAT Mara, 2006, *Alejandra Pizarnik. Una voz femenina en la época de las Vanguardias*, Tesis de Maestría, UNAM, México.
- 2010, *Una poética del cuerpo en Blanca Varela y Alejandra Pizarnik*, Tesis de doctorado, UNAM, México.
- 2012, *El ritual del cuerpo y la palabra en la obra poética de Alejandra Pizarnik*, "Quaderni di Thule. Rivista italiana di studi americanistici", n. XI, Circolo Amerindiano, Perugia, pp. 775-788.
- FUENTES GÓMEZ Josefa, 2000, *Emily Dickinson y Alejandra Pizarnik, en el lugar de los cuerpos poéticos*, en J. C. GONZALES BOIXO (Ed.), *Actas del Congreso Internacional Literatura de las Américas, 1898-1998*, vol I, León, pp. 153-162.
- GOLDBERG Florinda F., 1994, *Alejandra Pizarnik: "Este espacio que somos"*, Ediciones Hispamérica, Gaithersburg.
- LASARTE FRANCISCO, 1983, *Más allá del surrealismo: la poesía de Alejandra Pizarnik*, "Revista Iberoamericana", vol. XLIX, n. 125, pp. 867-877.
- PALAZÓN María Rosa, 1986, *Reflexiones sobre estética a partir de André Breton*, U.N.A.M., Mé-

---

<sup>11</sup> Se trata de otra conunción de contrarios, como noche y día, oscuridad y luz, silencio y voz. Sobre niñez, bosque y jardín véase especialmente el aporte de Goldberg (1994)

xico.

PAZ Octavio, 1974, *Conjunciones y disyunciones*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México.

— 1972, *Corriente alterna*, Siglo XXI Editores, México.

— 1994, *La casa de la presencia*, Fondo de Cultura Económica, México.

— 1998, *El mono gramático*, Galaxia Gutenberg, Barcelona.

PIZARNIK Alejandra, 2000, *Poesía completa*, Lumen, Barcelona.

— 2003, *Diarios*, Lumen, Barcelona.

RILKE Rainer María, 2004, *Elegías de Duino*, Ed. y trad. de Jenaro TALENS, UNAM, México.

SONCINI Anna, 1985, *Alejandra Pizarnik: el tiempo de la noche y la experiencia poética*, "Barcarola", n. 19, pp. 145-150.

SCHWARTZ Jorge, 2002, *Las vanguardias latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica, México.

VENTI Patricia, 2008, *Bibliografía completa de Alejandra Pizarnik*, Del Centro Editores, Madrid.

VERANI Hugo, 1990, *Las vanguardias literarias en hispanoamérica: (manifiestos, proclamas y otros escritos)*, Fondo de Cultura Económica, México.

WILSON Jason, 2007, *Alejandra Pizarnik, Surrealism and reading*, en MAKINTOSH F. – POSSO K. (curadores), *Árbol de Alejandra Pizarnik reassessed*, Tamesis, Woodbridge, pp. 77-90.

YURKIEVICH Saúl, 1997, *Suma crítica*, Fondo de Cultura Económica, México.



## *Mercedes Pinto, Fiat Lux*

Antonella Russo  
Università degli Studi di Salerno

Mercedes Pinto vive en el viento de la tempestad  
con el corazón frente al aire,  
con la frente y las manos al aire.  
Enérgicamente sola  
urgentemente viva  
Segura de aciertos e innovaciones,  
terrible y amable en su trágica  
vestidura de luz y llamas.

*Pablo Neruda*

Hablar de Mercedes Pinto (1886-1973) es para mí, antes que nada, reconstruir una serie de coincidencias y relaciones. Deshilvanar unos hilos, relatar un descubrimiento. La escritora, canaria de origen pero americana de adopción, se erguía como una sombra **detrás de mis estudios. Reconstruyendo la trayectoria biográfica de una de las autoras** que a menudo publicaba en la revista que estaba vaciando, *Horizonte*, me di cuenta de que detrás de esa escritora había una sombra, una «sombra familiar»<sup>1</sup>. Fue así como empecé a acercarme a Memé, como la llamaban sus queridos, y a su producción literaria.

Pasa con algunos escritores que entre sus mejores obras se encuentren ellos mismos, sus aventuras y andanzas, las desventuras a veces. Mercedes Pinto es una de estos. No es casual que una investigadora canaria, la misma que ha sacado a la luz su obra novelística y periodística, haya titulado la biografía de Memé *Yo soy la novela. Vida y obra de Mercedes Pinto*, retomando una frase que la misma escritora solía repetir (LLARENA A. 2003). De hecho, Mercedes Pinto tuvo, antes que nada, una vida inquieta, densa de suce-

---

<sup>1</sup> Es el título de un estudio dedicado precisamente a Mercedes Pinto (ARMAS MARCELO J.J. 2009).

sos y actividad intelectual. Antes que su escritura, su propia vida, como intentaré explicar, fue llena de luces y sombras, de largas noches dolorosas y de amaneceres esperanzosos. Nacida en La Laguna, el 12 de octubre de 1883, en una familia culta<sup>2</sup>, empezó pronto a hacerse un hueco en el mundo cultural canario. En 1909 se casó con el teniente Juan de Foronda, en el que pronto descubrió los síntomas de una grave enfermedad mental, la paranoia, circunstancia que marcó el rumbo de su vida y de su escritura. La convivencia con el esposo violento, con sus celos constantes, alucinaciones y crisis virulentas, se concluyó con el internado de este en un centro psiquiátrico de Madrid. En 1920, la escritora, con sus tres hijos, también se fue a la capital y, en los cuatro años que allí se quedó, entró en contacto con varios círculos literarios, siendo muy apreciada por Gómez de la Serna y Carmen de Burgos. Su primera colección de poemas, *Brisas del Teide*, salió en 1924, con prólogo de Cristóbal de Castro<sup>3</sup>, pero anteriormente a esa fecha los textos circulaban sueltos (PINTO M. 1923: 16) y la escritora leyó sus poemas en público, siendo retratada como «distinguida y culta escritora canaria», «conocida y meritísima literata y delicada poetisa» (ANÓNIMO 1922: 3).

En 1923, participó en un Mitin Sanitario en la Universidad Central de Madrid, a la presencia el príncipe de Baviera, pronunciando una conferencia titulada *El divorcio como medida higiénica*, un texto en el que es evidente la conexión entre biografía y literatura (ANÓNIMO 1923: 6). A pesar de las evidencias de la enfermedad mental de su marido, Mercedes Pinto no tenía posibilidad de separarse legalmente de él. En la conferencia de Madrid la escritora se atrevió a hacer de su tragedia personal una lucha de progreso y derecho, abordando en una disertación pública la cuestión femenina y apoyando el «divorcio depurado», «el divorcio por higiene», en casos serios y comprobados, cuando, por ejemplo, el esposo padeciese enfermedades mentales (PINTO M. 2009a: 48). Alicia Llerena define este compromiso hacia los derechos de la mujer como «feminismo humanista», una forma de hablar de asuntos sociales de interés general partiendo de sí misma, de su biografía (PINTO M. 2009a: 18). En esto Mercedes Pinto establecía una relación empática

---

<sup>2</sup> Era hija de Francisco María Pinto de la Rosa, uno de los primeros críticos literarios y ensayistas isleños del siglo XIX, muerto prematuramente en 1885. Bajo el título *Obras*, fue publicado en 1888 un libro que reunía un buen número de trabajos del autor, prologado por Benito Pérez Galdós. Existe una reedición (PINTO DE LA ROSA F. 2009).

<sup>3</sup> Aparece oportunamente reseñada en *Libros y autores*, "La Acción", 15 de abril de 1924, p. 4 y *Poetisas tinerfeñas. Brisas del Teide*, "Gaceta de Tenerife", 8 de abril de 1924, p. 1.

inmediata con el público. No era psicóloga, ni pedagoga, ni socióloga, ni estudiosa en el sentido más estricto del término, sino más bien, como la percibía la prensa de la época, «una verdadera sacerdotisa de la justicia, de la libertad y del amor humano» que «va sembrando a su paso, como reguero de luz la semilla de la emancipación de la mujer, del tutelaje de los hombres y de las leyes draconianas -resabio de ciertos tiempos- que todavía imperan como una ironía en nuestra civilización y cultura social» (PINTO M. 2009a: 24). Las polémicas despertadas por la conferencia de la Universidad Central y la actitud combativa mantenida por la escritora la obligaron a exiliarse poco después, junto al que iba a ser su segundo marido, el toledano Rubén Rojo. Era el año 1924. Escrita en España pero publicada en el primer país del exilio, Uruguay, salió en 1926 su primera obra en prosa, *Él*. En 1929, en Barcelona se estrenó el drama *El Silencio* (ANÓNIMO 1929: 1). Más tarde, en Montevideo se puso en escena la obra de teatro *Un señor... cualquiera* (1930) y vio la luz la colección de poemas *Canto de muchos puertos* (1931). La escritora se hizo progresivamente un hueco en el mundo cultural y literario uruguayo. Publicó masivamente en prensa, empezando por *El Mundo Uruguayo*, trabajó como oradora del Gobierno, dando conferencias dirigidas al pueblo, y se involucró en la creación y gestión de una importante institución cultural, la Casa del Estudiante (CORTÉS S. 1927: 1-2). Con la Compañía de Arte Moderno Mercedes Pinto viajó a Paraguay, Argentina y Bolivia. En 1932 se trasladó a Chile, donde permaneció tres años. Allí publicó otra novela, *Ella* (1934). De gira por distintos países de Hispanoamérica, pronunció conferencias, asistió a mitines invitada por asociaciones y círculos, despertó dondequiera el entusiasmo de público y crítica (OLMEDO I. 2006: 987-993). Educación de los jóvenes, cuestión femenina, igualdad social eran los temas más frecuentes, «recibiendo aplausos y ovaciones merecidas por su fecunda labor liberatoria, principalmente femenina» (ANÓNIMO 1936: 1). Acompañada por sus hijos, se trasladó a Cuba, donde permaneció siete años y, en 1943, a México<sup>4</sup>. Volvió de viaje a España en 1953. En 1968 salió en la península su poemario *Más alto que el águila*. Sus colaboraciones en prensa siguieron, impetuosas, hasta los 90 años<sup>5</sup>. Próxima a la muerte, recuerda su nieta, todavía llevaba el pelo teñido de rubio, como una de esas actrices de Hollywood a las que siempre se pareció. A su hija que se había establecido en Madrid

4 No es casual que una de sus hijas se haya convertido luego en México en una actriz famosa, con el nombre de Pituka de Foronda.

5 La investigadora canaria Alicia Llarena ha rescatado una parte interesante de su obra periodística dispersa (PINTO M. 2001).

y también era escritora, le seguía sorprendiendo esa extravagancia, esa forma de vestir llamativa, esa sugestión que causaba en los demás (Russo A. 2012). Es difícil establecer de dónde venía esa cultura apasionada que tanto impactaba al público. De su propia biografía, de su curiosidad, y de sus lecturas que, sin embargo nunca fueron disciplinadas y siempre se confundían con sus emociones. A veces, daba forma en su propia mente a libros nunca escritos, que venían de recuerdos combinados a lecturas y sugerencias, como recuerda su nieta (Russo A. 2012).

Si la vida entera de Mercedes Pinto es materia novelable, *Él* es la obra en la que esta vida ha acabado efectivamente novelada. Injustamente olvidada durante años, como su autora, la novela relata la vida matrimonial de una mujer y de su esposo, sufriendo él una paranoia grave que hace peligrar la vida de ella. Las primeras páginas presentan ya a los dos personajes principales enfrentados: "El" (escrito siempre en mayúscula, entre comillas y sin acento), y la narradora, víctima de los problemas mentales de este, de sus celos **y de sus continuos abusos físicos y psicológicos. El texto no está dividido en capítulos numerados sino en fragmentos, que llegan a un total de 110, relatados en primera persona por una narradora homodiegética.** Interesante es el aparato paratextual que acompaña la obra. Un «Ofrecimiento» y una «Aclaración» de la autora, un «Prólogo» del jurista Jaime Torrubiano Ripoll, un «Ante-libro» por Santín Carlos Rossi, profesor de Psiquiatría de Montevideo, se sitúan antes de la novela. Después, se hallan un «Epílogo» por el **Doctor Julio Camino Galicia y una «Opinión final» por el médico y escritor Valero Martín. Son juicios de personas ilustres, científicos y expertos de derecho, que respaldan la novela y parecen blindar las críticas que su publicación pueda conllevar.** De esta manera, Mercedes Pinto no oculta su historia en la ficción, al revés intenta acreditarla como testimonio. Sin embargo, el esquema de las correspondencias entre autor, narrador y personaje es complejo, ya que el personaje femenino que relata la historia, igual que el masculino, no tiene nombre y, aunque por sus vivencias se pueda identificar con la autora, la naturaleza ficcional del texto, anunciado en la cubierta como «novela», no permite hablar de autobiografía, según la definición de Lejeune (1975). Por otro lado, es evidente que el texto ha pasado por una fase de literaturización. Ya en su famosa conferencia de 1923, la escritora citaba ejemplos de casos de enfermedad, locura amorosa y manías persecutorias que la li-

teratura había producido: *Les Avariés* (1901), obra teatral de Eugène Brieux, que defendía la necesidad por parte de la esposa de conocer el estado de salud de su marido (en ese caso **enfermo de sífilis**); *Espectros* (1881), de Ibsen, que reflejaba los claroscuros de la moralidad de la época en tema de matrimonio y sexualidad; *Juan Gabriel Borkman* (1896), de Ibsen, donde un banquero acusado de fraude vive encerrado en casa; *El médico loco*, de Leónidas Andréyev, traducida al español y publicada en 1919; *Irresponsables. Historias trágicas al margen de la locura y del delito* (1921), donde del autor, Pedro Mata, da forma novelesca al material clínico reunido por su abuelo, Pedro Mata y Eomet.

Una «Invitación al dolor» y una «Plegaria a la luz» abren y cierran respectivamente el relato, marcando el comienzo y el final de un camino íntimo que lleva de las «negruras de la noche, cuadros mil de violencia y de furor» (PINTO M. 1989: 21) de las primeras páginas al «Fiat lux» de las últimas (ID.: 171); recorrido además subrayado por las ilustraciones que acompañan el texto, firmadas por Fernández y González [figs. 1-2-3 y 4]. Con razón, el jurisperito Valero Martín define *Él* «libro tan lleno de desesperación y de clamor de un tan violento y alucinante claroscuro pictórico de interés, henchido de un tremendo palpitar dramático» (VALERO MARTÍN A. 1989: 183). No sorprende, por ende, que al descubrir y llevar al cine la novela, en 1953, el director aragonés Luis Buñuel decidiera subrayar en su reescritura intermedial precisamente ese aspecto, que es a la vez cromático y simbólico, con abundancia de silencios y sombras (CUMMINGS G. 2004: 75-93)<sup>6</sup>.

El campo semántico de la luz se introduce ya en el paratexto, cuando la autora describe las vicisitudes que llevaron a la publicación del libro en el exilio uruguayo:

Mi libro estaba ya preparado para salir a la calle gritando todo su dolor y toda su inquietud. Pero «un viento de tragedia», como el de la hermosa poesía de la escritora uruguaya Luisa Luisi, lo arrancó de la casa Pueyo, donde se estaba editando, y lo arrancó también de Madrid, y de España... ¡y de Europa! Al llegar a Montevideo, mi anhelo por sacar a los caminos de la Vida la sombra de *Él*, continuaba, y entonces **pensé con temor si tendría cabida su figura en este país donde las leyes mejoran la situación de la mujer y la protegen más; en si tendría ambiente mi libro y hallaría eco en esta sociedad... [...] y dando término a mis indecisiones, descubro por fin hoy,**

<sup>6</sup> La directora chilena Valeria Sarmiento ha adaptado otra novela de Pinto, *Ella*.

**en este ambiente americano de luz y libertad, la amarilla figura de *Él*, que viene toda envuelta en un manto rojo (PINTO M. 1989: 7).**

La dialéctica luz /sombra, día /noche es constante a lo largo de la obra, oposición objetiva y a la vez simbólica. La noche es el espacio y el tiempo en el que actúa de forma más feroz y a la vez sutil el marido. Durante el día, en cambio, Foronda se muestra, sobre todo **delante de los demás, recto, agudo, capaz de triunfar en sus negocios. Es arduo confiar en la joven mujer, acudir a socorrerla, si la paranoia de su marido se revela solamente cuando los dos están a solas y sin testigos.** «Otra noche –pensé– de celos y de martirios» escribe la joven narradora, recién casada, en su viaje de novios, cuando él insiste en dirigir sus manías hacia un viejo inglés tuberculoso, temiendo que pudiese seducir a su mujer. «De esta noche no pasa que lo mate», grita enloquecido (Ib.: 27-28). Víctima de alucinaciones continuas, el protagonista masculino acusa a la mujer de ser responsable de sus trastornos y acoge con frialdad el nacimiento de su primer hijo, asociando este también a sus obsesiones nocturnas:

—Tiene los ojos verdes —me dijo— ¡Qué desgracia!

—¿Por qué? —le pregunté.

—Todas las noches sueño con un fantasma que me sigue mirándome con los ojos verdes. Desde que te conocí sueño con él, y tengo miedo de que una noche al ir a matarlo te haga daño a ti...

¡Voy a tener que matarlo!

—Pues si es un sueño —le repliqué alterada— no tienes por qué hacerme a mí mal, que soy un ser real.

En voz baja continuó:

—Tu eres la influencia de mi sueño, y... ¡no sabes lo que me haces sufrir! Sé que terminaré haciendo algo trágico, para librarme de la terrible visión de tus ojos siguiéndome de día, y los del fantasma abiertos sobre mí, en la oscuridad de la noche (Ib.: 38).

Las amenazas nocturnas se hacen cada vez más concretas: "El" llega a apuntarle con un

revólver a su esposa (ID.: 80), a ser descubierto por el hijo de apenas cuatro años mientras la golpea (ID.: 86), a atarla a la cama mientras duerme (ID.: 99). Con el paso del tiempo, «su carácter tétrico habíase oscurecido aún más. Se encolerizaba rugiente por cualquier motivo, que agrandaba su sordo furor, y durante la noche sus manos alzabanse [sic] para golpearme en la oscuridad» (ID.: 80). La escenas de violencia se alternan a momentos de depresión y abatimiento, cuando el protagonista masculino busca refugio en su mujer y le pide disculpas (ID.: 85 y 95). Súbitamente llegan nuevas crisis, que la narradora asocia abiertamente a la aparición de las sombras: «Comprendía yo que se avecinaba una crisis, que algo espantoso iba a ocurrir, y veía sin cesar cómo aumentaban las espesas tinieblas en torno mío, habiendo momentos en que me parecía iba a quedarme para siempre encerrada en ellas» (ID.: 98). «Y “El” callaba, callaba, callaba como la imagen negra y pesada de la cerrada puerta de mi libertad y mi destino» (ID.: 105). «Aquella noche su delirio le hacía creer que la muerte lo cercaba ya, a mí misma me veía como un fantasma [...] Y sus gritos resonaban lúgubres en el silencio de la noche», añade más adelante (ID.: 132).

Acosado por enemigos imaginarios, “El” intenta matarse y es internado momentáneamente en una clínica. Ella le asiste pero hasta allí el hombre tiene celos desmesurados e **injustificados**:

Una noche se levantó de la cama, sigiloso, envuelto en unas sábanas, para ver si desde el rinconcito de la antecámara, donde yo lo velaba sentada en una silla, se veía el jardín... Se subió, a pesar de su herida, por unos muebles hasta un ventanillo y desde allí lo escrutó todo.

—Yo sé —me dijo— que te ves con el médico a solas. Lo tengo que averiguar y si es cierto te mato! ¡Con qué escrupolosidad vigilaba todos mis movimientos! ¡Con qué detalle interrogaba a todos los enfermeros! ¡con qué rabia me decía por las mañanas:

—¿No te sientes nada? ¡Tienes muy buen color! (ID.: 122).

Tras ser ingresado en una Casa de Salud —«¡Pues yo iría con “El” al Sanatorio en busca de la luz!»— relata ella, el diagnóstico empieza a definirse: «paranoia, con su corte de despotismo, altanerías, manías de grandeza» (ID.: 147). La reacción de la esposa confirma

su visión liberadora de la ciencia y del intelecto frente al oscurantismo y a la ignorancia: «¡Yo me encontré de pie ante aquel doctor como el ser cuya extraña e incomprensible lengua encontrase al fin quien la entendiese, y me pareció que el medico alienista llevaba en mano aquella luz...!»). La fe en la medicina, en la razón que no genera monstruos sino que los mata, es una constante en la novela de Mercedes Pinto y en sus discursos públicos. **Continuamente a lo largo del relato, la voz femenina pide luz a la ciencia: «¿Pero dónde estaba la ciencia, madre de la luz? Dónde encontrar los hombres salvadores que les gritaran con estentórea voz a los médicos de los frascos de sanguijuelas [...] ¡Aquí hay un enfermo y una víctima!» (ID.: 38).** Con insistencia, en su conferencia en el Mitin Sanitario de Madrid, la escritora había pedido medidas apropiadas para intervenir en favor de las mujeres acosadas por sus maridos. Miguel Primo de Rivera decidió que esa actitud no era adecuada. España era católica y hablar de divorcio resultaba ofensivo (PINTO M. 2009a: 32). **Fue el principio del fin. El fin de las sombras, el principio de la luz. La huida hacia la luz** pasó por Uruguay, Chile, Cuba, México. Desde los primeros días del exilio no le faltaron recursos. Pero voces celestiales la avisaron «queremos otro pan más fuerte que salga de tu mente, para que coman de él nuestros espíritus, y queden nuestras vidas sin las **sombras con que pueda envolverlas la asechanza inocente de la mano de garfios acerados que nos persigue**» (PINTO M. 1989: 169). De este afán nació *Él*, relato de un caso clínico por parte de la esposa de un enfermo, que corre inicialmente el riesgo de abandonarse al sufrimiento, pero que al final se purifica y deja encerradas las sombras en el manuscrito de una novela: «Escribimos las líneas estas de verdad tan grande como el poder de Dios y el muy grande también de las tinieblas y aquí las dejaremos encerradas en este cofrecillo, al pie del rosal blanco que está junto a la fuente» (ID.: 169). Es en parte la redención que viene después de la noche oscura de la tradición occidental, según la «mística del nero» (MAGRIS C. 2012: 45) que va desde Gregorio de Nisa a Santa Teresa de Ávila y a San Juan de la Cruz, en parte la intuición de Goethe del color que nace de la lucha continua entre la luz y la oscuridad, contrariamente a lo que decía Newton. Y es, sobre todo, la salvación que viene de la ciencia, la del goyesco *Si amanece nos vamos* (LEYRA A.M. 2006: 194). Si al comienzo de la novela había una «Invitación al dolor», sigue y cierra el texto, como un éxplicit, una sugerente «Plegaria a la luz»:

¡Bendita y alabada sea la luz, madre y señora de todo lo creado!

Ella nos libre con sus rayos de oro de la sombra que se extiende en el mundo como reptil y que quiere subir por las vidas, ahogándolas.

**Vengan en buena hora, si necesario fuera, sacrificios de mi carne, dolores de mis miembros, roturas de mis huesos; pero que la luz ilumine mi dolor y no haya sombra alguna que ocultar pudiera un retorcimiento de mi cuerpo en cruz...**

Ven a mí luz, protectora de la ciencia, salvadora del caminante que bordea los abismos, amparo del pobre a quien hace sombra la humeante antorcha del poderoso, y derrámate toda tú por los rincones más escondidos de mi vida y de las vidas de todos los que amo, y mata, deshaz, pulveriza la sombra ruin, la sombra malvada, la sombra **pérfidamente cruel que se enlaza en las gargantas para ahogar...**

Rezad todos conmigo, vosotros los que os veis atacados por la sombra maldita y gritemos unidos con valor y fe:

Fiat lux!

Amén Amén (PINTO M. 1989: 170-171)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

## Bibliografía

ANÓNIMO, 1936, *Mercedes Pinto y la prensa*, "La Prensa", 5 de febrero, p. 1.

— 1924a, *Libros y autores*, "La Acción", 15 de abril, p. 4

— 1924b, *Poetisas tinerfeñas. Brisas del Teide*, "Gaceta de Tenerife", 8 de abril, p. 1.

— 1923, *Mitin de propaganda sanitaria*, "El Sol", 24 de noviembre, p. 6.

— 1922, *Academias y sociedades*, "La Acción", 6 de mayo, p. 3.

ARMAS MARCELO Juan José, 2009, *Mercedes Pinto, una sombra familiar*, Tauro, Santa Cruz de Tenerife.

CORTÉS Santiago, 1927, *De una paisana. Interview con Mercedes Pinto*, "La Prensa", 8 de noviembre, pp. 1-2.

CUMMINGS Gerardo, 2004, *Él: de Mercedes Pinto a Luis Buñuel*, "Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica", Vol. 30, nº 1, pp. 75-93.

DE PAZ SÁNCHEZ Manuel, 1980, *Crónica y semblanza wangüemertiana de Mercedes Pinto: una feminista canaria en Cuba (1935-1936)*, "Boletín Millares Carlo", n. 2, pp. 457-474.

LEJEUNE Philippe, 1975, *Le pacte autobiographique*, Seuil, Paris.

LEYRA Ana María, 2006, *De Cervantes a Dalí: escritura, imagen y paranoia*, Fundamentos, Madrid.

LLARENA Alicia, 2003, *Yo soy la novela. Vida y obra de Mercedes Pinto*, Ediciones del Gobierno de Gran Canaria-Instituto Canario de la Mujer, Las Palmas de Gran Canaria.

MAGRIS Claudio, 2012, *Il nero assoluto, fantasma dell'anima*, "La Repubblica", 30 de marzo, pp. 44-45.

OLMEDO Ilenia, 2006, *Mercedes Pinto en la prensa hispanoamericana*, en Manuel AZNAR SOLER (ed.), *Escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Renacimiento, Sevilla, pp. 987-993.

PINTO Mercedes, 2009a, *El divorcio como medida higiénica*, ed. de Alicia LLARENA, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

— 2009b, *Él*, ed. de Alicia LLARENA, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

— 2009c, *Geografía sentimental*, ed. de Alicia LLARENA, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife.

— 2001, *Ventanas de colores*, ed. de Alicia LLARENA, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.

— 1989, *Él: novela*, edición facsimilar, Viceconsejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Canarias.

— 1924, *Brisas del Teide*, Pueyo, Madrid.

— 1923, *Brumas*, "La Esfera", 8 de marzo, p. 16.

PINTO DE LA ROSA FRANCISCO MARÍA, 2005, *Obras*, Santa Cruz de Tenerife, Ediciones Idea.

RUSSO ANTONELLA, 2012, Entrevista a Ana María PALOS DE FORONDA, Muxía, 10 de agosto.

VALERO MARTÍN ALBERTO, 1989, *Opinión Final*, en Mercedes PINTO, *Él: novela*, edición facsimilar, Viceconsejería de Cultura y Deporte del Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, pp. 183-186.



## *Il viaggio intertestuale di Elsa Drucaroff nella notte della trata de blancas*

Mara Imbrogno

Università La Sapienza di Roma – Università degli Studi di Cassino

### *Dalla notte di Karzilev alla notte di Buenos Aires*

Il verso che apre e chiude il componimento del poeta venezuelano Vicente Gerbasi *Mi padre, el inmigrante* (1945), «Venimos de la noche, hacia la noche vamos», potrebbe descrivere una molteplicità di situazioni legate alle popolazioni latinoamericane e a quelle che in passato hanno dovuto lasciare il Vecchio Continente per il Nuovo: si pensi al viaggio verso l'ignoto degli emigranti europei in fuga dalla miseria, agli anni bui delle dittature nel *Cono Sur*, o alle nuove disperate fughe degli abitanti del Centro America verso gli Stati Uniti. E la metafora della notte - o della doppia notte - che il verso propone, intesa nella sua accezione più negativa, appare perfetta per rappresentare la *trata de blancas*, il traffico di donne europee che, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, venivano portate in America Latina per lavorare come prostitute. Le dimensioni del fenomeno furono impressionanti perché in città come Buenos Aires, investite da un'ondata migratoria che era composta soprattutto da uomini, i postriboli si moltiplicarono nel giro di pochi anni in modo incontrollabile<sup>1</sup>.

Le vicende delle prostitute venute dall'Europa hanno ispirato le opere di molti scrittori argentini, soprattutto negli anni '20 e '30, quando gruppi di intellettuali come quelli di Florida e Boedo cercavano nuovi spazi letterari nei sobborghi e nelle zone più malfamate della capitale<sup>2</sup>. Agli inizi del XXI secolo, forse anche a causa delle nuove tratte di

<sup>1</sup> Ernesto Goldar, dopo aver segnalato che con l'arrivo tra il 1853 e il 1930 di 6.000.000 di stranieri, in maggioranza uomini in età da lavoro, si creò in Argentina un dislivello di oltre 500.000 unità tra la popolazione maschile e quella femminile, minoritaria, spiega che questi uomini «Buscaron la solución de sus deseos naturales y proliferó el prostíbulo –el permitido y el clandestino. El compadrito se hace cafiolo, se importan prostitutas de Europa, se organiza el mercado de burdeles. Como correspondía a una época eufórica, el capital invierte en lenocinios y regimenta batallones de prostitutas que ocupan las casas del deseo, que ofrecen lo que prohibían las cifras desbarajustadas de la reciprocidad sexual» (GOLDAR E. 1971: 11).

<sup>2</sup> In altre sedi mi sono occupata delle modalità con cui gli scrittori argentini di quegli anni hanno utilizzato la *mujer de la vida* come figura mediatrice per accedere agli scenari marginali della capitale (IMBROGNO M. 2014), e delle vicissitudini letterarie delle prostitute di origini italiane a Buenos Aires (IMBROGNO M. 2011).

persone che si stanno sviluppando in Argentina<sup>3</sup>, c'è stato un ritorno di interesse verso questa tematica: lo testimonia il moltiplicarsi di testi narrativi e teatrali - come *La polaca* di Myrtha Schalom o *Las polacas* di Patricia Suárez, entrambi del 2003 - che dopo quasi un secolo tornano ad occuparsi della *trata de blancas* e delle *polacas*, le prostitute ebreo-provenienti dalla Polonia. A questo filone appartiene il romanzo storico *El infierno prometido: una prostituta de la Zwi Migdal*, pubblicato nel 2006 da Elsa Drucaroff.

Il romanzo di Drucaroff, studiosa e scrittrice di origini ebraiche, parla proprio di un viaggio da una notte all'altra. La narrazione segue infatti la storia di Dina, una giovane ebrea che nel suo villaggio natale, Kazrilev, deve sopportare non solo la notte della miseria, ma anche quella dell'antisemitismo dei suoi concittadini polacchi. E che, irrimediabilmente disonorata dopo essere stata stuprata da un compagno di scuola, viene data in sposa ad un uomo che finge di essere un imprenditore e di avere un'avviata attività commerciale in Argentina, ma che in realtà è un *tratante de blancas* intenzionato a portare Dina a Buenos Aires per farla lavorare nel suo nuovo postribolo.

La notte che Dina troverà nella capitale argentina non è però quella dell'ignoto, che tanti immigrati prima di lei hanno affrontato partendo per cercare fortuna all'estero. Infatti, attraverso i discorsi dei suoi personaggi, la scrittrice segnala al lettore che all'inizio del secolo scorso molti europei associavano il nome di Buenos Aires alla prostituzione (DRUCAROFF E. 2006: 16), e che dunque già prima di arrivare in Argentina la ragazza aveva intuito quale sarebbe stato il proprio destino. Lo confermano le sconsolate riflessioni della protagonista sulla nave che la trasporta verso la sua nuova vita:

Fue unos minutos después, ya por suerte sola entre las sábanas frías y suaves de su cama cucheta, cuando Dina comprendió con claridad para qué la había comprado Hersch Grosfeld, para qué la llevaban a Buenos Aires, la conocida ciudad de perdición. [...] Como toda la judería europea, conocía ese aterrador, excitante, oscuro relato terrorífico del que ahora era ni más ni menos que la protagonista [...]: un judío malvado llegaba y engañaba a una chica buena, le decía que iba a casarse con ella pero la llevaba a perderse a Buenos Aires<sup>4</sup> (DRUCAROFF E. 2006: 43).

---

<sup>3</sup> Il caso di María de los Ángeles "Marita" Verón - rapita nel 2002 da Tucumán e fatta sparire nella selva dei postriboli locali - ha richiamato l'attenzione dei media su nuove forme di traffico e sfruttamento che, come in passato, affliggono diversi paesi latinoamericani.

<sup>4</sup> Inoltre, dopo aver fatto convergere le fantasie della Dina bambina su questa «ciudad horrible», e le certezze che la Dina adulta sta

In questo modo Drucaroff cerca di smentire, almeno in parte, il diffuso mito de *las inocentes* secondo il quale tutte le donne che partivano dall'Europa e approdavano nei postriboli d'oltreoceano venivano portate in America Latina con l'inganno (DRUCAROFF E. – FREIRA S. 2006).

La notte che Dina trova ad aspettarla dopo venti giorni di viaggio è dunque quella della Buenos Aires del vizio, il lato oscuro della capitale che i suoi stessi cittadini preferiscono non vedere, in cui le donne sono svendute ed i potenti stringono oscure alleanze con i ruffiani - che in quegli anni vengono chiamati proprio *los tenebrosos*. *El infierno prometido* mostra insomma una Buenos Aires buia, e questo buio per Dina è accentuato dal fatto che le imposte delle finestre nel suo postribolo sono sempre sigillate, condannandola ad un'oscurità perenne in cui la ragazza perde facilmente la cognizione del tempo.

Nel romanzo c'è però anche una terza notte, quella di un avventuroso viaggio in Patagonia che porta Dina alla libertà in compagnia di un anarchico italiano che si innamora di lei e la aiuta a fuggire per iniziare una nuova vita negli Stati Uniti.

### *La rete intertestuale di El infierno prometido*

Il testo di Drucaroff intreccia le vicende personali di Dina - il cui nome non è presente nel titolo e che potrebbe essere una qualunque tra le giovani prostitute che incontriamo nel romanzo - con quelle dell'Argentina del primo Novecento. Ed offre un quadro piuttosto ampio anche della vita "diurna" nella sua capitale, che mostra la convivenza tra comunità nazionali diverse, l'attecchire delle idee anarchiche che gli immigrati portavano dall'Europa, la formazione di nuovi gruppi di scrittori che gravitavano intorno a riviste e periodici. Ma l'aspetto più interessante di *El infierno prometido* è probabilmente la rete di rimandi intertestuali che l'autrice costruisce all'interno della narrazione.

Il primo richiamo intertestuale del romanzo, presente nel suo stesso titolo, è quello al testo biblico e al mito della terra promessa (rappresentata agli occhi di molti dalle Americhe), che nella versione di Drucaroff si trasforma però nell'"inferno promesso". Con

---

iniziando ad acquisire sulla capitale argentina, la voce narrante rivela che «lo otro que descubrió con claridad, junto con la razón por la que Hersch Grosfeld la llevaba a Buenos Aires, fue que ella había sabido desde el comienzo quién era ese hombre y qué quería, y que lo habían sabido también sus padres, [...] resueltos a tranquilizarse porque él había aceptado casarse en la sinagoga de Kazrilev, a tener los ojos cerrados mientras saltaban al abismo» (DRUCAROFF E. 2006: 44).

tale ribaltamento *El infierno prometido* si inserisce nella tradizione testuale che nel secolo scorso - da *Nacha Regules* (1919) di Manuel Gálvez, a *Memorial de los infiernos: Ruth Mary, prostituta* (1972) di Julio Ardiles Gray, passando per *Tanka Charowa* (1936) di Lorenzo Stanchina, altro testo incentrato sulle vicissitudini di una prostituta ebrea di origine polacca descriveva il mondo della prostituzione come un inferno.

Ma la scrittrice riprende anche l'identificazione della prostituta con il demonio, presente in alcuni romanzi, e soprattutto nella mentalità popolare dell'epoca. Un'identificazione che diventava ancora più forte quando la figura della *mujer de la vida* si sovrapponeva a quella dello straniero. Nel suo studio sul tango Gustavo Varela offre un'immagine significativa del pensiero prevalente in quegli anni:

El cuerpo moral de la Nación está amenazado por el cuerpo del inmigrante, y la sexualidad, revestida de un carácter económico, es una peste extranjera que es necesario condenar para evitar sus efectos nocivos sobre los ideales argentinos. El libertinaje sexual enferma, corroe los cimientos de la familia. Hasta los hombres bien pueden caer tentados por el demonio que, con acento polaco, francés o italiano, se viste con medias de red y anda por las calles en enaguas. (VARELA G. 2005: 37)

Infatti il giudice Tolosa, un cliente che Dina vede come l'Angelo della giustizia, perché torturandola la punisce per i suoi peccati - ma che non riesce a stare lontano dal postribolo in cui la prostituta lavora <sup>5</sup>, la presenta come demonio che si cela sotto le spoglie di una minorenni, e perfino come il serpente tentatore che ha causato la cacciata dell'uomo dal Paradiso Terrestre (DRUCAROFF E. 2006: 232; 311).

Dopo questa parentesi infernale, nel finale del romanzo ritorna il mito della terra promessa, che però viene ribaltato ancora una volta: perché, sebbene Dina affermi di sentire l'Argentina come la sua terra, sostiene che «nadie se la había prometido», ma che l'aveva conquistata proprio ribellandosi all'atteggiamento passivo tipico di ogni attesa messiani-

---

<sup>5</sup> I pensieri che scatenano in Dina il primo incontro nel bordello con il giudice, e gli inauditi maltrattamenti che subisce senza che nessuno intervenga per aiutarla, spiegano al contempo il ruolo che la ragazza attribuisce a Tolosa e il senso del titolo del romanzo: «Fue así, llorando de dolor, cuando entendió que nada de eso era accidente, horror o mala suerte, sino estricta justicia. El viaje que había hecho no unía Kazrilev con Buenos Aires, como ella había creído [...] sino el duro suelo del bosque donde la habían violado con esta cama donde reinaba el hombre que administraba justicia. Había llegado por fin a la tierra prometida: el infierno. Lo que se merecía» (DRUCAROFF E. 2006: 120).

ca e diventando artefice del proprio destino. Nell'intervista rilasciata alla rivista "Página 12", Elsa Drucaroff spiega le ragioni di questa sua "revisione" del mito:

La Patagonia es el lugar del mito, la imaginación y la utopía de un mundo mejor, y quería trabajar literariamente la posibilidad de nuestro desierto como un lugar de invención y de liberación. También hay una cierta alusión al mito de la tierra prometida, una rehechura del mito sionista de la tierra prometida, sólo que yo no soy sionista y para mí la tierra prometida no es un lugar de la tierra que está garantizado por la Biblia, sino que es aquella tierra que vos hacés tuya, volviéndote un sujeto dueño de tu destino. (DRUCAROFF E. – FREIRA S. 2006)

C'è poi un'intertestualità che si sviluppa nell'ambito paratestuale del romanzo e riguarda le citazioni in epigrafe, che introducono ogni capitolo citando testi di epoche e generi diversi. Si tratta per lo più di testi dedicati alla storia della prostituzione a Buenos Aires, che sono serviti a Elsa Drucaroff per documentarsi sull'argomento: si va dal reportage *Le chemin de Buenos Aires* (1927) del giornalista francese Albert Londres, che descrive il via vai dei ruffiani marsigliesi tra l'Europa e Buenos Aires, a *El sexo peligroso La prostitución legal en Buenos Aires, 1875-1955* (1994) della studiosa nordamericana Donna Guy, che analizza lo scenario postribolare di Buenos Aires fino agli anni '50. Tra questi ci sono anche *Trilogía de las trata de blancas. Rufianes-Policia-Municipalidad* (1933) di Julio Alsogaray - commissario attivamente impegnato, all'epoca dei fatti, nella lotta alla *trata de blancas* - e *La organización negra: la increíble historia de la Zwi Migdal* (1982) di Gerardo Bra che hanno aiutato Drucaroff a ricostruire la storia della *Zwi Migdal*, l'organizzazione ebraica citata nel titolo del romanzo, che rappresentava una delle più potenti associazioni di ruffiani attive in quegli anni.

Questi testi citati in epigrafe svolgono per lo più una funzione anticipatoria, svelando al lettore il contenuto del capitolo (e il destino della protagonista), e in qualche occasione aggiungono preziose informazioni storiche a quelle presenti nella narrazione. A volte però sono parafrasati o ripresi dai personaggi del romanzo con una finalità differente. È il caso del passaggio della *Somma Teologica* di San Tommaso d'Aquino, che recita: «I postriboli sono per la città quello che la cloaca è per il palazzo. Eliminate la cloaca in un palazzo e

questo si trasformerà in un canale infetto». Questo passaggio non solo apre il capitolo 8 di *El infierno prometido* ma viene anche ripreso nell'ultimo capitolo dal giudice Tolosa, che lo cita per affermare che l'esistenza delle prostitute è un male necessario e che servirsi di loro non è peccato: «No es pecado, amigo, Santo Tomás y San Agustín lo dicen: todo palacio necesita una cloaca para no contaminarse» (DRUCAROFF E. 2006: 291)<sup>6</sup>. La doppia citazione serve all'autrice per sottolineare come la religione cattolica sia la più tollerante nei confronti della prostituzione<sup>7</sup>, ed al contempo a rispondere indirettamente alle accuse di chi sostiene che in passato la comunità ebraica di Buenos Aires abbia preferito chiudere un occhio sulla *trata de blancas*. In realtà, l'associazione di mutuo soccorso *Varsovia* - che nel 1929 fu costretta a cambiare il suo nome in *Zwi Migdal* a causa delle proteste dell'ambasciata polacca a Buenos Aires - venne fondata proprio perché i rabbini non permettevano che i ruffiani fossero sepolti nei loro cimiteri e fu fortemente avversata dagli ebrei residenti in Argentina (FEIERSTEIN R. 2006: 290-301): la più temibile avversaria della *Zwi Migdal* era, non a caso, la *Asociación judía para la protección de niñas y mujeres*.

### *Da Los siete locos a el Loco*

Almeno quattro dei testi utilizzati da Drucaroff per introdurre i capitoli del suo romanzo sono di Roberto Arlt, e qui si apre il terzo fronte di intertestualità di *El infierno prometido*.

A pagina 100 del libro appare infatti un giornalista che viene presentato come *el Loco* Godofredo: Godofredo è il secondo nome di Arlt, mentre il soprannome *el Loco* è, come si vedrà più avanti, un chiaro rimando al suo romanzo *Los siete locos*. Altre allusioni allo scrittore emergono nel passaggio in cui *el Loco* afferma di avere un cognome impronunciabile, «supuestamente prusiano» (non dice però quale sia), o quando, per non svelare la sua identità di giornalista durante la fuga di Dina in Patagonia, il giornalista si presenta

<sup>6</sup> Il giudice aveva espresso lo stesso concetto, più estesamente, anche nel cap. 9: «Estas cloacas sociales necesarias, que ustedes administran y llaman sus pupilas, también tienen un lugar y una misión [...]. Toda casa necesita retrete y el retrete recibe la inmundicia sin protestar, su misión es innoble pero indispensable... Y el retrete no huye ni disimula que es un retrete. Pues bien, en nuestra ciudad de Buenos Aires, donde el alud de extranjeros ha traído tantos más hombres que mujeres, los retretes son más necesarios que nunca» (DRUCAROFF E. 2006: 232).

<sup>7</sup> La scrittrice sostiene infatti che «La hipocresía es un componente muy fuerte del discurso católico; admite estructuralmente y explícitamente la necesidad de la cloaca. Para el Estado argentino era, y no sé hasta dónde usar el pretérito imperfecto, una necesidad social. Había una mezcla de hipocresía con misoginia, discurso patriarcal y antisemitismo. La prostitución es una necesidad social repugnante, que hay que hacer por debajo; las mujeres sólo sirven para dar hijos, y si no son respetables, funcionan como inodoros donde los varones descargan sus malos instintos» (DRUCAROFF E. - FREIRA S. 2006).

come «Roberto Arlt».

L'identificazione con Arlt è confermata, del resto, dagli altri dati che abbiamo su *el Loco*: anche lui, come lo scrittore, è figlio di immigranti poveri, simpatizza con anarchici e bolscevichi, e tortura i colleghi della rivista *Crítica* con i suoi problemi con l'ortografia. Le vicende di *El infierno prometido* a Buenos Aires si svolgono infatti nel 1927, ossia nel periodo in cui Roberto Arlt lavorava presso *Crítica* e aveva da poco pubblicato *El juguete rabioso* (1926), che nella versione di Drucaroff mantiene il primo titolo che lo scrittore aveva deciso di dare al suo romanzo (*La vida puerca, que fu modificado por motivos comerciales*). Per aiutare i lettori meno attenti a riconoscere l'opera prima di Arlt, Drucaroff inserisce nel testo la descrizione di alcuni suoi passaggi: infatti *el Loco*, che diventa un cliente abituale del bordello di Dina, durante le sue visite legge e commenta insieme alla prostituta alcuni brani del romanzo, come quello del furto dei libri in biblioteca commesso dal protagonista con i suoi amici (DRUCAROFF E. 2006: 164-165).

Ma, come si scopre andando avanti nella lettura, l'ipotesto fondamentale di *El infierno prometido* è proprio *Los siete locos* (insieme alla sua continuazione *Los lanzallamas* del 1931): infatti, inserendo nel suo romanzo Roberto Arlt come personaggio e facendolo partecipare a quest'avventura di anarchici e prostitute - ma soprattutto mescolando su più livelli realtà e finzione -, Drucaroff invita il lettore a credere che lo scrittore si sia basato proprio sulla storia di Dina per comporre il romanzo pubblicato nel 1929.

Nel gioco intertestuale di Elsa Drucaroff incontriamo allora diversi personaggi che ricordano quelli di *Los siete locos*. Alcuni di loro sono personaggi storici, come Noé Traumann, primo presidente della *Zwi Migdal* al quale notoriamente Arlt si è ispirato per la figura del *Rufián Melancólico*. Ma il Traumann di *El infierno prometido* espone anche concetti e teorie che in *Los siete locos* appartengono invece al personaggio dell'*Astrólogo*, come ad esempio l'idea di finanziare la rivoluzione con i proventi dei postriboli<sup>8</sup>. Ed a contendergli il ruolo di modello per la figura del *Rufián Melancólico* c'è lo sfruttatore di Dina, Hersch Grosfeld. Infatti il *tratante de blancas* creato dalla Drucaroff in almeno un'occasione viene definito proprio «rufián melancólico» e sotto molti aspetti ricorda il

---

<sup>8</sup> «Con voz confidencial y absolutamente seria, Traumann inventó un delirante complot en el que participaban cafishios, obreros anarquistas, bolcheviques y militantes fascistas que querían hacer una revolución social por medios violentos y financiar las acciones directas con la renta de un sector de prostíbulos de la Varsovia» (DRUCAROFF E. 2006: 249).

cinico *macró* di *Los siete locos*. Lo dimostra la descrizione che ne offre il giornalista in occasione del loro primo incontro che, oltre alla malinconia, evidenzia altri tratti caratteristici del personaggio di Arlt come la noia, la capacità di gestire la propria attività di sfruttatore e le tendenze suicide:

Es un hombre profundamente triste, sufre una aguda melancolía, se aburre, sobre todo se aburre. [...] Es un hombre de negocios, sabe su oficio. [...] Tiene ojo, es un experto. Un experto triste y escéptico, un hombre que un día, con una cuenta de trescientos mil pesos en el banco, se va a pegar un tiro en la sien y dejará todo ese dinero a nadie, dinero inútil, vacío, símbolo del mundo triste en que vivimos. (Ib.: 111)

Inoltre *el Loco* Godofredo non riesce a capire bene il cognome di Grosfeld e lo storpia, chiamandolo Gofner. L'associazione con Haffner, cognome del *Rufián Melancólico* in *Los siete locos*, diventa quindi inevitabile<sup>9</sup>.

In un altro caso è invece un'epigrafe a suggerire l'identità tra due personaggi. Il capitolo 12 si apre infatti con la citazione di un dialogo de *Los siete locos* in cui Erdosain dice alla prostituta Hipólita che la sua mano è molto fredda e, qualche pagina dopo, *el Loco* Godofredo usa le stesse parole per descrivere la mano di Dina. Dunque la giovane polacca sarebbe l'antesignana di Hipólita, la prostituta trionfante che nelle narrazioni di Arlt riesce a salvarsi da un destino di miseria e maltrattamenti.

Le due donne hanno senz'altro alcune caratteristiche in comune, prima fra tutte la ferma volontà di ribaltare la propria sfortunata condizione, e in modo altrettanto cinico: se infatti Hipólita, presa coscienza del suo ascendente sugli uomini, decide di sfruttarlo per raggiungere il potere, l'obiettivo iniziale di Dina è quello diventare la *regenta* del postribolo in cui lavora:

[Dina] encontró un objetivo para su vida, un objetivo luminoso: quería llegar a ser regenta. Quería y era capaz de lograrlo. Iba a ser la mejor prostituta, iba a aprender

---

<sup>9</sup> Altrettanto inevitabile è l'identificazione del personaggio noto come *el Loco del Oro*, che appare nel capitolo 10 del romanzo e interagisce con *el Loco* Godofredo, con *el Buscador de Oro* che Arlt introduce nel capitolo 3 di *Los siete locos*.

a trabajar como la mejor y un día iba a tener una suite como Brania. [...] Regenta de la Mutual, ésa sería su carrera<sup>10</sup> (ID.: 72-73)

Ma tra i due personaggi ci sono anche molte differenze, sia nell'aspetto fisico che nel carattere. Il cinismo di Dina infatti si rivela poco profondo ed in diverse occasioni prevale la sua nobiltà d'animo, che spinge Godofredo ad identificarla con un fiore. Più precisamente, con la celebre *rosa de cobre* de *Los siete locos*:

El burdel, el pozo más oscuro de la ciudad, podía guardar una rosa. Dina se le antojó de pronto una rosa galvanizada, hermosísima, dorada por el cobre, muerta y viva al mismo tiempo; sus pétalos intactos pese al baño metálico, erguida en la oscuridad como una joya (ID.: 159)

Dal canto suo, *el Loco* si abbandona talvolta a pensieri e visioni deliranti che evocano altrettanti episodi dei romanzi di Arlt: ad esempio, quando incontra su un treno una donna provocante e strabica, immagina di ucciderla, cadendo vittima di un'allucinazione che riproduce la scena dell'omicidio compiuto da Remo Erdosain ai danni della povera Bizca in *Los lanzallamas* (ID.: 291).

Del resto, in alcuni passaggi della narrazione il giornalista non sembra impersonare il ruolo di Arlt, ma quello del protagonista del suo romanzo più famoso. Questo succede ad esempio nel capitolo 5, che illustra piuttosto efficacemente la strategia intertestuale dell'autrice. L'epigrafe del capitolo cita infatti un episodio di *Los siete locos* in cui Erdosain entra nella stanza di una prostituta subito dopo «un negro espantoso, con los labios de cartón», e decide di non sfiorarla nemmeno per farle dimenticare la brutta esperienza che immagina lei abbia avuto con l'uomo di colore. E la narrazione della Drucaroff costruisce una scena analoga in cui Godofredo per poter vedere Dina deve aspettare che finisca il suo turno un nero, arrivato prima di lui. Per i lettori di *El infierno prometido* però quel nero ha un nome, Ceferino, e non è spaventoso come quello descritto in *Los siete locos*,

---

<sup>10</sup> La facilità con cui Dina sembra accettare l'idea di dover sfruttare a sua volta altre vittime innocenti dei traffici della *Zwi Migdal* per raggiungere il suo scopo rispecchia una caratteristica fondamentale dei personaggi di Arlt, efficacemente sintetizzata da Oscar Masotta: «Los personajes de Arlt no intentan poner una bomba al mundo de los de arriba, sino erigirse en verdugos de los de abajo» (MASOTTA O. 1965: 85).

anzi è menzionato spesso nel testo come uno dei clienti più gentili e premurosi di Dina. L'impressione che si ricava da questo passaggio è che Drucaroff voglia smontare anche i pregiudizi sugli immigrati di colore che molti romanzi posttribolari del passato raffiguravano come bestie o mostri<sup>11</sup>, ma questa, probabilmente, è una finalità secondaria. L'epigrafe ci rivela infatti che il personaggio di Ceferino (al pari di altri che incontriamo nel romanzo) è stato inserito da Drucaroff nella sua narrazione soprattutto per mantenere la corrispondenza con quella di Arlt. Portando avanti così il gioco in cui *El infierno prometido*, un ipertesto che nel 2006 riproduce episodi e personaggi creati da Roberto Arlt quasi un secolo prima, viene presentato al lettore come se invece fosse il resoconto di eventi reali che avrebbero ispirato il suo stesso ipotesto, ossia *Los siete locos* e *Los lanzallamas*.

Dunque il viaggio realizzato da Elsa Drucaroff sulle orme della giovane Dina la porta ad attraversare notti, continenti, ma anche universi letterari, nell'ambito di un esperimento intertestuale - forse un po' pretenzioso - che cerca di gettare una luce nuova sulle vicende della *trata de blancas*.

## Bibliografia

ARLT Roberto, 2000 [1929; 1931], *Los siete locos, Los lanzallamas*, edición crítica, Mario GOLOBOFF (curador), ALLCA XX, Paris.

DRUCAROFF Elsa, 2006, *El infierno prometido: una prostituta de la Zwi Migdal*, Sudamericana, Buenos Aires.

DRUCAROFF Elsa – FREIRA Silvina, 2006, *Elsa Drucaroff y los mitos detrás de las prostitutas de la organización Zwi Migdal*, "Página12", 15/02/2006, <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-1779-2006-02-15.html> [30/09/2014].

FEIERSTEIN Ricardo, 2006, *Historia de los judíos argentinos*, Galerna, Buenos Aires.

GÁLVEZ Manuel, 1956 [1922], *Historia de arrabal*, Deucalión, Buenos Aires.

GENETTE Gérard, 1997 [1982], *Palimpsesti*, traduzione di Raffaella NOVITA, Einaudi, Torino [ediz. orig. *Palimpsests. La littérature au second degré*, éditions du Seuil, Paris].

GOLDAR Ernesto, 1971, *La "mala vida"*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.

---

11 Esemplare, in tal senso, la descrizione del marinaio di colore che spicca tra gli avventori di un postribolo in *Historia de arrabal* di Manuel Gálvez: «Tenía algo de clown [...]. ¡Qué ojos tan chiquitos, qué boca tan torcida, qué manos enormes y peludas! La nariz, de una anchura inverosímil y chata, se doblaba hacia arriba, como las de ciertos perros. Todo el mundo se reía allí de su fealdad y ridiculez, pero él no hacía caso y seguía cantando y bebiendo y gritando como un salvaje» (GÁLVEZ M. 1956 [1922]: 62-63).

IMBROGNO Mara, 2011, *Prostitute ed anarchici italiani nella letteratura argentina del XX e XXI secolo*, "RiMe", n. 6, pp. 241-263, <http://rime.to.cnr.it/2012/RIVISTA/N6/2011/articoli/Imbrogno.pdf> [30/09/2014].

IMBROGNO Mara, 2014, *L'altra Buenos Aires: incursioni letterarie nell'"arrabal"*, in Stefano TEDESCHI, Alessia MELIS, Giuseppe GATTI (a cura di), *Itinerari nelle città plurali. Scritture ispanoamericane nello spazio urbano*, Edizioni Nuova Phromos, Città di Castello (PG), pp. 83-91.

MASOTTA Oscar, 1965, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Jorge Álvarez Editor, Buenos Aires.

VARELA Gustavo, 2005, *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*, Paidós, Buenos Aires.



## *Un oscuro alemán como etnólogo de un México oculto: sobre la obra de B. Traven (1882-1969)*

Ángel Repáraz  
Madrid

B. Traven, el «Kaspar Hauser de la literatura» (GUTHKE K. S. 1987), ha dedicado toda una vida a ocultarse, hasta el final y se diría que mucho después, toda vez que hasta hoy son conjeturales *todas* las hipótesis sobre el origen y la identidad reales del esquivo escritor que cautivó a Brecht, Einstein y K. Tucholsky. Su viuda mexicana afirmó que Traven nunca tuvo una partida de nacimiento, y Guthke cita a Raskin, a quien la misma viuda confesó en una conversación: «I don't think he could have told the truth, even if he wanted to. [...] It was so tangled in his mind that even he didn't know the truth any more» (I.D.: 106).

Algunas de las hipótesis: Traven era un alemán del Norte, Traven era hijo del último *kaiser* Guillermo II, era Charles Trefny, de St. Louis/Missouri, estudiante de teología en Friburgo, era Otto Feige, de Silesia, era Jack London, ¿era el *nom de plume* de Adolfo López Mateos, presidente de Méjico! Varias son disparatadas; conclusiva no es ninguna. Autor de una obra de presentable extensión, él se las arregló para que ninguno de sus editores lo conociera personalmente. El *experimentum crucis* de todo el misterio, se suponía hasta hace poco, era el interrogatorio de la policía de Londres de 1923, en cuyo transcurso Traven declaró como su nombre auténtico Hermann Otto Albert Maximilian Feige, nacido en 1882 en Schwiebus/Silesia, hijo de Adolf Feige. Ahora sabemos que Feige de 1896 a 1900 es aprendiz de cerrajero y que en 1905/6 trabaja en Magdeburg. Aquí le perdemos la pista; y Guthke se pregunta si Otto Feige no habrá sido también una falsa identidad, y presenta buenas razones. Sea lo que fuera, como tarde en 1912 posee Traven en la Alemania guillermina una cédula policial a nombre de Ret Marut, y como nacionalidad figura en ella 'England', luego 'Amerika'; de 1912 a 1915 es actor más o menos fijo en Düsseldorf. En 1917 el tal Ret Marut no ha sido movilizado puesto que puede exhibir la cédula,

en realidad una solicitud de ciudadanía americana que, en efecto, cursó. Más, todavía en guerra publica en Múnich “Der Ziegelbrenner” (“El ladrillero”), en aquella Alemania una revista inexplicablemente crítica que ha sido comparada con “Die Fackel” de Karl Kraus.

De la primavera del 1919 es el corto ensayo revolucionario de la República de Consejos múniquesa y a Red Marut lo encontramos como uno de los dirigentes, si bien desempeña funciones secundarias de censor de prensa. Los blancos entran en Múnich el 1 de mayo y Marut escapa por los pelos de la horca. Desde entonces es reclamado por alta traición; coraje no le falta, porque sigue sacando ilegalmente su revista hasta diciembre de 1921. **A finales de 1923 se le mantiene en prisión preventiva en Londres; al año siguiente entra en México, y en 1931 se registra allí como el ciudadano norteamericano Traven Torsvan.** En su actividad como novelista es concienzudo, y pasa temporadas en la jungla equipado con cámara, máquina de escribir, libros, cuadernos de notas y -curiosamente- con un gramófono, a la busca de material para sus novelas. En 1934 el ingeniero T. Torsvan abre un apartado de correos en el Banco de México de la capital. Cerca de Acapulco un detective da con el ‘Cashew Park’, una finca declarada como restaurante -no lo es- por una tal **María de la Luz Martínez, y algo apartada del edificio principal descubre el detective una cabaña muy sencilla con montañas de libros, donde vive un eremita al que los vecinos llaman ‘el gringo’; el gringo era el ‘ingeniero’ del apartado de correos. Desde 1937 se relaciona con Esperanza López Mateos, en esta época su apoderada ante sus editores, su secretaria y después su traductora al español.**

El director John Huston se cita en 1946 con B. Traven en su hotel de México para **hablar sobre la filmación de *El tesoro de Sierra Madre*.** Pero en lugar del escritor aparece un desconocido que dice ser Hal Croves y actuar con plenos poderes en nombre de Traven (Huston nunca le creyó). Se sabe que el 3 de septiembre de 1951 ha adquirido la nacionalidad mexicana a nombre de Bendrich Traven Torsvan. Y en ese año todo lo relativo a la identidad de nuestro hombre se complica por la contraofensiva del propio Traven, que entre 1951 y 1960 y con el auxilio de un amigo suizo y la López Mateos (después de la Sra. Luján) edita en Zurich 36 números de las “BT-Mitteilungen” (“Comunicaciones de BT”). Esas “BT-Mitteilungen” se dedican sobre todo a atacar a quienes cuestionan la ‘auténtica’ biografía de Traven, y lo hacen a menudo con evidentes falsedades.

En 1959 reaparece Traven en Alemania, y en el Hotel Hilton de Berlín se registra a nombre de Croves; después asiste al estreno en Hamburgo de la versión filmada alemana del *Totenschiff*. El 4 de marzo de 1969 hace testamento en Méjico, y en él declara que su nombre es Traven Torsvan Croves, de Chicago: nunca se ha hallado en Chicago o alrededores un registro de nacimiento con ese nombre. El mismo día de la muerte, 22 días después, su viuda lee en público el testamento. Algún tiempo después da otra conferencia de prensa; su marido, afirma, la había autorizado a hacer público lo que silenciaba el testamento, y ahora manifiesta que Croves había sido en su juventud un revolucionario alemán de nombre Ret Marut. Años después, en 1980, el periodista y escritor inglés Will Wyatt establece sobre la base de un minucioso trabajo de archivo que Traven era civilmente Hermann Albert Otto Max Feige, nacido en 1882 en Schwiebus/Swiebodzin e hijo de un Otto Feige, alfarero. Pero Guthke (1987: 128) ha argumentado muy eficazmente que en rigor lo único que Wyatt prueba es que Ret Marut *dijo ser* Otto Feige.

Con la confusión de las identidades tiene mucho que ver la de la(s) lengua(s). Traven es alguien que dejó Alemania con cerca de 40 años (hipótesis Ret Marut). Y algo parece seguro después de Guthke: su origen alemán y el alemán como principal lengua de su juventud; “Der Ziegelbrenner” está libre de anglicismos, Traven hablaba inglés con acento alemán y nunca lo escribió sin germanismos. A fines de 1962 se rodaba una película en México, *La rosa blanca*, según la novela de Traven de igual título (*Die weiße Rose*) y bajo la dirección de Reinhold Olschewsky, un alemán. Y en una extensa conversación que el director mantuvo con Croves, desarrollada alternativamente en inglés y en español, comprobó Olschewsky que Croves tenía desde luego un excelente inglés, pero sin la libertad expresiva de un nativo, y cuando Olschewsky intentó cambiar al alemán su interlocutor hizo uso asimismo de algunas frases alemanas, pero con un acento extranjero claramente impostado. Además, la viuda y la hija de la viuda aseguraron a Guthke que Traven hablaba un inglés *británico* en vocabulario y dicción. ¿Dónde adquirió esos conocimientos, cuadran, por cierto, al hijo de un alfarero de una remota provincia alemana? ¿Y qué pasa con su formación histórica o literaria, con sus modales refinados, con sus conocimientos de piano y violín?

Un carácter manifiestamente obsesivo tiene en él todo lo asociado con la documen-

tación y los pasaportes; su rebeldía ante el poder es la rebeldía ante aquel que pide que declare *quién es*: Traven ejerce el existencialismo de quien elige en todo momento no sólo lo que es, sino también quién es. Entre mayo y junio de 1927 se ha venido publicando en *Vorwärts* lo que después será *El puente de la jungla*. Ya está construyendo la oposición indio *versus* yanqui, dos estilos de vida opuestos. El americano, un iluso con alguna frecuencia, procede de una cultura monetizada que traduce todo en dinero y por tanto se opone al cuidadoso amor al trabajo del indígena; buen ejemplo de ello es la *Canasta de cuentos mexicanos*. Pero tampoco estamos en la Comala de Rulfo: en Traven hay un como sobreexceso de realidad. En 1926 había formado parte de una expedición a Chiapas que incorporaba a sociólogos y arqueólogos; México era un país ya estabilizado. Es el contexto histórico de su interés por las raíces culturales de los indígenas -su naturalidad ante la muerte, por ejemplo-; no sin límites, como en *El puente en la jungla*: «El misterioso ritual del que soy testigo, la fe de esta gente en que se obrará el milagro [...], todo esto me deprime y me llena de angustia. [...]. Estoy en otro planeta, desde el que nunca podré volver con mis semejantes. [...]. Estoy rodeado de criaturas desconocidas, que no hablan mi lengua, y cuyas mentes y espíritus no podré penetrar jamás» (TRAIVEN B. 1991: 89). **De los sobrecogedores sacrificios humanos de los aztecas no hay mención en sus escritos.** Curiosa coincidencia, por cierto, con el Neruda del *Canto general*.

Sus novelas gozaron ya de gran popularidad en el período de entreguerras, y la mantuvieron después; han conocido traducciones a innumerables lenguas y se han vendido millonariamente. También nos ha dejado un informe de viaje y múltiples narraciones que combinan la temática tradicional de aventuras, un subtono irónico casi continuo y una actitud siempre crítica con el orden capitalista. *El país de la primavera* (*Land des Frühlings*, 1928), informa de un viaje a Chiapas que le ofrece la ocasión de exponer su personal visión de la acracia. En general, le interesa la realidad de los indios y de la gente algo marginal, pero, además de reproducir con considerable detalle el medio social de **sus personajes, sabe situarse también en la perspectiva de los 'humillados y ofendidos'**. Un programa político nunca presenta, pero tampoco retrocede para nombrar la causa del dolor de sus protagonistas. Porque el origen de sus destinos miserables es para él *caesar augustus imperator*, como es llamado en *El barco de los muertos* el dictado del capital.

Son novelas muy comentadas -la perspectiva autorial es de mucha interpretación-; en *El barco de la muerte* (1926) el yo narrador se permite frecuentes excursos valorativos sobre el Estado y sus sirvientes, sobre la policía, sobre los alemanes, etc. Con esta novela estamos además en el nadir de Conrad, porque aquí no hay apenas sentimientos generosos, sino los controles de la esclavitud, ritmos laborales extenuantes y salarios miserables; *El barco de la muerte* es más próximo al céliniano *Viaje al fin de la noche* que a cualquier otra novela mexicana de Traven. Y bien, si la novelística que siguió a la revolución confirió presencia y visibilidad pública al indio -recuérdese a Carlos Fuentes, Rulfo o Revueltas-, él se ha querido *portavoz exterior* de la misma, y en tanto que extranjero ha anunciado al mundo la condición de aquellas gentes. La ya citada narración *El puente en la jungla* es aquí de importancia porque es la primera vez que se ocupa con alguna extensión el tema de la situación de los indios, y es patente que el yo-narrador los toma en serio. El llamado 'ciclo de la caoba' incorpora cinco novelas, publicadas entre 1931 y 1936; de nuevo vuelve a la vida de los indígenas de Chiapas, obligados a trabajar en las plantaciones de caoba de la jungla (las 'monterías') a principios del siglo XX. Probablemente la mejor sea la cuarta, *La rebelión de los colgados*, una muy plástica e intensa historia de las luchas de los peones. *Aslan Norval* (1960) es una rareza en la obra de Traven. Tras una pausa de 20 años (!) vuelve con ella a la civilización urbana, que aborrecía, y ante la que no acaba de situarse.

Los movimientos campesinos de principios del XX no fueron una novedad absoluta; se estima que entre 1700 y 1817 se han producido 137 rebeliones campesinas en todo el territorio de Nueva España. Y sin embargo hacia 1910 los indios apenas conservaban el 5 por ciento de las tierras cultivables; en caso de conflicto el poder utilizaba a la policía rural, los temidos rurales. Porfirio Díaz, que llega al poder en 1877, impulsa muy desigualmente el crecimiento económico modernizador. Según Recknagel, el 85% del suelo estaba hacia 1910 en posesión de 834 *finqueros*, en tanto que la masa de indios y peones se encontraba en régimen de dependencia absoluta (RECKNAGEL R. 1983: 220 y s.). En el Prólogo a *La raza cósmica* (1925) puede enorgullecerse Vasconcelos de «las ruinas arquitectónicas de mayas, quechuas y toltecas legendarios, [que] son testimonio de vida civilizada anterior a las más viejas fundaciones de los pueblos del Oriente y de Europa»

(VASCONCELOS J. 1922: s.p.). Pero esa atlántida “prosperó y decayó”, y se trata de iluminarla en su oscuridad, recuperarla para la vida. Claro que hay un obstáculo serio, ya denunciado antes por Rubén Darío -recuérdese su *Oda a Roosevelt* -: los Estados Unidos.

De 1925 fue también la muy conocida *El tesoro de Sierra Madre*, poblada por personajes a la deriva que deciden apostar por la búsqueda de oro. Es una novela con cervantinas ‘historias dentro de la historia’ y de una perfecta inmediatez en el tratamiento de los conflictos, verosímelmente porque Traven ha conocido bien esa vida aventurera; una novela de la voluntad esforzada también y, asimismo cervantinamente, del fracaso. De 1929, y siempre en *Vorwärts*, es la novela por entregas *Die Baumwollpflücker* (*Los trabajadores del algodón*). En 1956 ve la luz en Méjico la citada *Canasta de cuentos mexicanos* y de 1969 es *Macario*, una narración breve, o, si se quiere, un cuento alegórico casi en el sentido normativo de los Grimm.

Traven ha sido en sus novelas, narraciones y cuentos un actuario atento del proceso que era condición de la modernización del país: la liquidación del feudalismo. Lo nuevo es que en sus novelas el sujeto ejecutor no es en general el peón o el proletario clásico, sino el desclasado. En oposición por lo demás a la realidad histórica, esos leñadores y trabajadores semiesclavizados de las monterías se acaban liberando, pero son revolucionarios que no necesitan dirigentes. Aquí triunfa Max Stirner con *El único y su propiedad*, la lectura de juventud de Traven, que además defendía una doble vida (uno piensa en el *Doppelleben* de G. Benn). Claro que esa conciencia política traveniana tiene sus lastres; de carácter formativo desde luego, y desde pronto, puesto que desde “Der Ziegelbrenner” se nos reclama, quién lo diría, de Goethe como “vocación” (o “destino”, *Bestimmung*) e “hito” de «un desarrollo humanista del pueblo alemán». Aunque también subraya que en el curso del progreso técnico se han perdido muchas cosas valiosas, que él cree encontrar precisamente en la raza indio-mexicana.

Es obligado asociar a nuestro autor con *El hablador*, de Vargas Llosa, el *Stiller* de M. Frisch o el *Marbot* de Hildesheimer, personajes que impugnan su identidad anterior o pretenden borrar toda huella de su paso por el mundo. La vida como muerte y resurrección; la diferencia con Traven es que disfraz de este fue de por vida. Gándara (1993: VIII) ha puesto acertadamente en relación el mundo de Carlos Castaneda con el de Traven: es

en el México profundo de las tradiciones mágicas donde los hombres ensayan formas de participación mística con la naturaleza. Allí Traven se nos afantasma definitivamente, en anticipada ejecución artística de la ‘muerte del autor’ de R. Barthes, aquí en su literalidad civil. Es llamativo su desapego de los demás -¿qué fue de Irene, su hija nacida en Alemania en 1912?-, no menos es un hecho que Traven *no ve* del todo la realidad que tiene enfrente, que su blanco y negro da cuenta de peones y hacendados, pero sin atender a la heterogeneidad de la composición real de un país. Hace instantáneas de alta efectividad de la ferocidad y la justeza del estallido insurreccional campesino; pero pasa por alto a los trabajadores urbanos -los revolucionarios villistas y zapatistas les eran perfectamente extraños- y, de paso, la vida urbana moderna. Está además más infectado de prejuicios de lo que creíamos (su profundo antisemitismo ha sido registrado por Michael L. Baumann). Y bien, a despecho de todo ello, y hasta de sus registros algo rígidos de lengua(s), uno tiene la impresión de que B. Traven sintió como su misión precisamente esa iluminación de la secular oscuridad del destino de los indígenas, un cometido que llevó cumplidamente a cabo.

### Bibliografía

- ARNOLD Heinz Ludwig (Ed.), 1989, *B. Traven*, "Text + Kritik", cuaderno 102, abril.
- BAUMANN Michael L., 1989, *Ein kleiner Mann*, "Text + Kritik", ARNOLD Heinz Ludwig (Ed.), cuaderno 102.
- CASTANEDA Carlos, 1974 (1968), *Las enseñanzas de Don Juan*, FCE, México.
- Encyclopaedia Britannica*, 2009, entrada "Traven B." de la *Britannica Global Edition*, Londres.
- GÁNDARA Alejandro, 1993, *Prólogo*, en B. TRAVEN, *El barco de la muerte*, Montesinos, Barcelona (*The Death Ship* (1926), trad. de Elsa Chesa Octavio).
- GUTHKE Karl S., 1987, *B. Traven. Biographie eines Rätsels*, Büchergilde Gutenberg, Frankfurt am Main.
- GUTHKE Karl S., 1989, *Auf den Spuren eines Unbekannten namens B. Traven. Abenteuer eines Biographen*, "Text + Kritik", ARNOLD Heinz Ludwig (Ed.).
- HETMANN Frederick, 1983, *Der Mann, der sich verbarg. Nachforschungen über R. Traven*, Klett, Stuttgart.

- MARVÁN LABORDE Ignacio (Coord.), 2010, *La revolución mexicana, 1908-1932*, vol. 4, FCE, México.
- PAZ Octavio, 1996 (1950), *El laberinto de la soledad*, FCE, México.
- PÉREZ LÓPEZ-PORTILLO Raúl, 2002, *Historia breve de México*, Sílex, Madrid.
- RASKIN Jonah, 1980, *My Search for B. Traven*, Methuen, Nueva York.
- RECKNAGEL Rolf, 1983 (1966), *B. Traven. Beiträge zur Biographie*, Röderberg. Frankfurt am Main.
- SILVA HERZOG Jesús, 2009 (1960), *Breve historia de la revolución mexicana, 1*, FCE, México.
- SILVA HERZOG Jesús, 2007 (1960), *Breve historia de la revolución mexicana, 2*, FCE, México.
- TRAVEN B., 1994<sup>a</sup>, *Canasta de cuentos mejicanos*, Compañía General de Ediciones, México [*Canasta of Mexican Stories* (1956), trad. de Rosa Elena Luján].
- TRAVEN B., 1994<sup>b</sup> (1969), *Macario*, Compañía General de Ediciones, México.
- TRAVEN B., 1993, *El barco de la muerte*, Montesinos, Barcelona [*The Death Ship* (1926), trad. de Elsa Chesa Octavio].
- TRAVEN B., 1991, *El puente de la jungla*, prólogo de Alejandro GÁNDARA (1927), Debate, Madrid.
- TRAVEN B., 1994<sup>c</sup> (1936), *La rebelión de los colgados*, Selector / Compañía General de Ediciones, México.
- TRAVEN B., 1987, *El tesoro de Sierra Madre*, Pandora, Barcelona [*The Treasure of the Sierra Madre* (1925), trad. de Esperanza López Mateos]
- TRAVEN B., 1950 (1928), *Land des Frühlings*, Büchergilde Gutenberg, Zürich.
- VASCONCELOS José, 1922, "Orientaciones del pensamiento en Méjico", en <http://www.filosofia.org/aut/001/1922vas.htm>
- VASCONCELOS José, 1925, *La raza cósmica*, Agencia Mundial de Librería, Madrid.
- WYATT Will, 1980, *The Man who was B. Traven*, Jonathan Cape, London.

## *Augusto Roa Bastos, amigo íntimo de la letra nocturna*

Paco Tovar  
Universitat de Lleida

En todo tiempo y lugar, la noche es más inmensa que el día. El pensamiento no puede recorrerla toda entera porque la noche no tiene límites.

(A.R.B. *Vigilia del almirante*)

Leyendo el *Tratado de la pintura* de Leonardo de Vinci, Augusto Roa Bastos aprendió a ver «el sentido del mundo como un vasto jeroglífico en movimiento, pero cuyos signos son tal vez indescifrables». Pasado el tiempo, descubrirá entre las hojas de aquel mismo libro el primero de sus relatos breves: “Lucha hasta el alba”, nebulosa de un proyecto literario fraguado en los años cuarenta y publicado en 1978<sup>1</sup>. El cuento viene a ser

la paráfrasis del texto bíblico sobre la lucha nocturna de Jacob, que yo prefería de entre todos los que mi madre leía por las noches y que invariablemente comentaba en guaraní, reinventándolos a veces en un tiempo más cercano y con personajes conocidos (ROA BASTOS A. 1978: 3).

Ese viejo manuscrito, apenas legible, incompleto y escrito en la noche prueba «un doble parricidio, al menos simbólico», transformando la realidad vivida, en los «vestigios

---

<sup>1</sup> Eso cuenta Roa Bastos al escribir una breve introducción a “Lucha hasta el alba”, publicado en 1978. Entiende Augusto Roa Bastos que al encontrar el viejo manuscrito sintió un pavor semejante al que tuvo escribiendo «tales fantasmagorías en esos amarillentos papeles con el membrete del ingenio azucarero», lugar donde trabajaba su padre, un «modesto empleado de la administración» (ROA BASTOS A. 1978: 3).

de una pesadilla» donde los elementos autobiográficos tienden a «idealizarse o sentimentalizarse». Los hechos que narra surgen del «amor propio o de la autocompasión que son los elementos más distorsionadores de toda faena artística» (ROA BASTOS A. 1978: 3-4).

## I

### ***Desde aquella noche.***

“Lucha hasta el alba” remite al *Génesis* desde su epígrafe inicial<sup>2</sup> y trata de un joven campesino, víctima de un padre autoritario y severo que tiene miedo «a lo que no sabe o no entiende o que tal vez lo sabe tan bien que lo olvidó [...]». Él sabe que su infancia murió hace tiempo, pero no sabe que yo soy más viejo que él. Capaz por eso me pega con esa **correa doble que él usa para asentar el filo de su navaja**» (ROA BASTOS A. 1978: 5).

Frente a los castigos del viejo y a los gestos de humillación que su hermano mellizo, de «cabeza un poco desvariada» y contrahecho, responderá el chico a solas escribiendo en la noche sin otra luz que la de un frasco lleno de luciérnagas:

El frasco brilló entre sus manos con tenue fosforescencia. Lo agitó soplando varias veces en la boca del frasco. Los puntitos que titilaban adentro con luz verdosa se avivaron un poco; una luz más débil que el halo de la luna menguante sobre las hojas de los guayabos [...].

Sopló otra vez por el cuello del frasco. El zumbido de su aliento le sobresaltó. Lo puso sobre el cajón y tomó el cabo de lápiz. Mojó la punta en saliva. Hablaba en voz muy baja para sí mismo; le habría sido difícil tal vez seguir su pensamiento sin apuntarlo con ese susurro (ROA BASTOS A. 1978: 4-5).

El niño, al escribir, trabaja desde su experiencia interpretándola con palabras. Una historia, de naturaleza indígena y acento paraguayo, desvela su mito; pulsa el suyo un relato de origen colonial<sup>3</sup>; **una y otro se vinculan irremediamente a un detalle significativo:**

---

<sup>2</sup> El autor del manuscrito justifica su historia desvelando el origen sagrado atribuido a su referencia, citando una de sus frases: «Y quedose Jacob sólo, y luchó con él una Persona hasta que rayaba el alba» (*Génesis*, 32, 25).

<sup>3</sup> A propósito del frasco lleno de luciérnagas, el chico relaciona el universo mítico guaraní con la herencia cultural judeocristiana, sin establecer prioridades. *Ninguna verdad es fiable.*

[Esaú] ha preguntado si pienso tejer cinturones luminosos para las *Wöro* que danzan desnudas en los cañadones del bosque pidiendo a la luna que llueva, como cuenta mamá que pasa en una tribu de indios, en los desiertos del Chaco. “¿Son mujeres de verdad?”, pregunta Esaú. “Son mujeres-póra --dice mamá-- . Son las deidades silvestres de los

Me acuerdo de la noche cuando se metió un mua dentro de una botella, en el patio, y me dio la idea de una lámpara que no fuera como las otras y que alumbrara con otra luz la luz de los bichos que alumbran el aire de la noche (ROA BASTOS A. 1978: 5).

Ambos relatos pulsan una verdad que gana, «por fatalidad del lenguaje escrito, el derecho a una existencia ficticia y autónoma al servicio del no menos ficticio y autónomo lector» (ROA BASTOS A. 1974: 467).

El yo que narra encarna su mellizo; también Jacob está vinculado a Esaú<sup>4</sup>. YO/ÉL marca el tiempo, actúa en distintos planos, reconoce anacronismos y, en Iturbe, lugar de Manorá<sup>5</sup>, cuenta hechos narrando particulares fantasías. Mejor sería no recordar esas «malas memorias».

## II

### ***Pesadilla o alucinación.***

Agotada esa luz que mana del frasco lleno de luciérnagas, el chico ya no ve la forma de su mano; tampoco seguirá con la escritura. Junto al río, «la noche hedía en los charcos de agua estancada, al guarapo fermentado en los canales de desagüe del ingenio» (p.7). El **muchacho anda con paso firme, sin rumbo y por «atajos y desvíos que conocía»** llegando «al cruce de dos caminos que, en la historia de Jacob, en la Biblia, se llaman Manhanaim y en la tierra de Manorá, Tape-Mokôï» (p. 7).

---

indios. Pero ellos son de otra manera. La verdad no se sabe...” Cuando Esaú va al monte a cazar encuentra los cinturones de muas que yo dejo colgados en las ramas de los árboles Los toca y los huele. Mete la cabeza entre las piernas y grita como un enano insultando a las *Wôro*. Después voltea a hondazos una mortandad de tapities y palomas de monte y los trae de regalo a papá que mucho aprecia lo que hace Esaú con fina voluntad. Yo veo y me callo. La verdad no se ve, digo (ROA BASTOS A. 1978: 4-5).

4 Los mellizos del cuento, a semejanza de Jacob y Esaú, viven su realidad compartiendo un solo relato:

-Tal vez sea más difícil ser Jacob que escribir sobre Jacob, y mamá que me preguntaba por qué quiero ser como Jacob. Yo cierro la boca para no contestar. Mamá entonces me toma la cabeza entre las manos y mirándome en los ojos como ella sabe hacerlo me dice que cada uno es lo que es y que no arrienda compararse con los otros. Pero quién sabe lo que uno es. Yo no sé si soy joven o viejo, o las dos cosas a la vez.[...] (p. 5).

Mi hermano Esaú del que nunca puedo separarme como si siguiera trabada su mano a mi calcañar desde que nacimos juntos. Eso dice mi mamá cuando cuenta que él es mayor porque nació último y que su alma está derramada en mí como la mía está derramada en él. Pero yo no quiero un alma así, tan de dos sin ser nadie y que sin ser nada y al mismo tiempo doble da a uno tanta alicción (pp. 6-7).

5 Iturbe, población situada en la geografía del Paraguay, se localiza por el narrador en la zona de Manorá o *lugar para la muerte*, un espacio mítico al que los guaraníes dirigen los pasos en su camino hacia el final de los días: «la gente muere aquí como los muas en el frasco cuando no pueden echar más luz de su vientre, digo cuando la vida se apaga en la fábrica de los cañaverales» (p. 6).

Algo o alguien le asaltó por detrás clavándole las uñas como garras en la nuca. El muchacho giró y comenzó a luchar contra su invisible adversario con toda la furia y la tristeza que llevaba adentro, con un ansia mortal de destruirlo. Luchó cada vez con más fuerza logrando que todo el peso de la noche entrara en su brazo. Sintió que ese esfuerzo desbarataba los malos recuerdos; sintió que los arrojaba de sí en los espumarajos que echaba por la nariz y por la boca (p. 7).

**Hasta el alba duró esa lucha sintiendo que «lo purificaba, que lo volvía más liviano». Quería el triunfo ante un Desconocido. Herido, matará finalmente al otro.**

Contempló entonces la cabeza separada del tronco. Y en esa cabeza descubrió el rostro de filudo perfil de ave de rapiña del Karai-Guasú, tal como lo mostraban los grabados de la época. Pero también vio en la cabeza muerta el rostro de su padre. Dudó un instante como en el centro de una alucinación o de una pesadilla. Pero la palma del anca descoyuntada le mostró que si ese era un sueño se trataba de un sueño de otra especie. El día claro le mostró dos paisajes superpuestos, dos tierras, dos tiempos, dos vidas, dos muertes (pp. 7-8).

Por dentro sintió una voz: «...Yo también, como Jacob, vi a Dios cara a cara y fue liberada mi alma...»

Pero esa voz no era la suya, ni la de su madre, ni la de las escrituras, ni la voz que había entrado muchas noches en su vigilia cuando al resplandor fosfórico de las luciérnagas escribía a su manera la historia de Jacob y su lucha hasta el alba. Sintió en lo hondo de sí que todo eso era falso. Un sueño. Pero que esa falsedad, ese sueño, eran la única verdad que le estaba permitida (p. 8).

### III

#### ***Entre historias***

La neblina y el bochorno del amanecer sorprenden al muchacho. Renqueando, lleva

**entre sus manos el cráneo de un enemigo que no se ha identificado, negándole también al filo de su derrota una bendición que, al estar condenado para siempre, no merecía.**

La cabeza del otro, y él mismo, envejecen por las «reverberaciones y el polvo que subían del camino». En Nazareth, ofrece la prueba de su triunfo a un sabio judío:

-Es de una persona importante de Phanuel --dijo--. Se la vendo por poco dinero. El rabino Zacarías no entendió lo que el otro le dijo. Salvo la palabra *Phanuel*, el nombre hebreo que quiere decir: el-que-ha-visto-la-faz-de-dios. Le sorprendió que un muchacho campesino de Manorá pudiese conocer el nombre y pronunciarlo con acento arcaico. Se lo hizo repetir. El muchaco Jacob volvió a decir claramente:  
-¡*Phanue!* (p.8).

**Por increíble, Zacarías niega esa historia, rechaza el trofeo y recrimina con gesto firme al mentiroso, expulsándolo de su casa:**

-¡Deja en paz lo que no entiendes y es sagrado! El hombre malo, el hombre depravado anda en perversidad de boca. Y tú no eres el suplantador que estará en lugar de aquel hombre santo. Anda y trabaja los campos y siembra cosecha [...].  
-Vete-- le dijo el rabino, y cerró la puerta después de arrojarle unas monedas (p.8).

#### **IV**

##### ***Vuelve la noche***

Ilumina el camino un rayo de luna; renqueando, la silueta de un hombre traspasa la puerta de un boliche, pide aguardiente, lo bebe con ansia y ocupa un rincón del rancho para dormir con «el anca descoyuntada como cabezal» (p.9). Entran después un par de hombres; dirigen hacia el primero su mirada; lo reconocen como «el hijo de don Pedro, el de la azucarera» (p. 9); se lamentan por la borrachera del muchacho, a quién su padre castigará sin duda; notan que ha sucedido un hecho trágico: «A este ya no le puede pasar ya nada [...]. Ese ya huele a muerto».

\*\*\*

Andaba descarriado en la noche, lívido y ciego,  
como alguien a quien le han robado la tumba. Se  
veía la noche a través de los huesos.

(A.R.B. *Vigilia del almirante*)

Roa mismo escribirá sobre aquella historia de rasgos autobiográficos, perfil sagrado y valor simbólico, su "Trilogía del poder": *Hijo de hombre* (1960), *Yo el Supremo* (1974) y *El fiscal* (1993). En la primera obra será Miguel Vera el autor de su relato, expiando recuerdos; un compilador anónimo trabaja en la segunda, imitando al Dictador una vez más; en la última, Félix Moral, con el nombre y el cuerpo de otro, narra como un verdadero autor de ficciones, y desde su exilio, hurgando en lo real desconocido. Cada novela es tarea de un YO que habla de un ÉL cargando las tintas en «palabras que se van despegando de uno con todo lo de uno hasta ser lo de otro. Lo totalmente ajeno» (ROA BASTOS A. 1974: 67), transformando en símbolos una forma de contar.

#### Bibliografía

- GÉNESIS*, 1970, Traducción del original dirigida por el Dr Evaristo MARTÍN NIETO. Nihil obstat 28 de octubre, 1964: Dr- José M. Casciaro, Ediciones Paulinas, Madrid.
- ROA BASTOS Augusto, 1974, *Yo el Supremo*, Siglo XXI Editores S.A., Buenos Aires.
- 1978, *Lucha hasta el alba*, "Texto Crítico", n. 12, pp. 3-9.
- 1993, *Vigilia del Almirante*, Cal y Canto, México D.F.

*"Estamos chegando do ventre da noite..."*  
*La metáfora de las tinieblas en la literatura*  
*afroiberoamericana contemporánea*

Irina Bajini  
Università degli Studi di Milano

*Estamos chegando do fundo da terra,  
estamos chegando do ventre da noite,  
da carne do açoite nós somos,  
vimos lembrar.*

Así empieza el canto de rebelión y revancha, el *A de O*, la marcha hacia la luz de los negros históricamente oprimidos, en el medio de una misa brasilera muy *sui generis*: la *Misa dos Quilombos*, que se celebró por primera vez el 20 de noviembre de 1981 en Recife para un público de 8000 personas, celebrada por el obispo Don Pedro Casaldáliga con música de Milton Nascimento y letra del mismo teólogo de la liberación y del poeta y político Pedro Tierra (pseudónimo de Hamilton Pereira). Una "misa pascual", como escribía el obispo en su presentación de la obra, en cuanto «celebra a Morte e a Ressurreição do Povo Negro, na Morte e Ressurreição do Cristo» (CASALDÁLIGA P., TERRA P. 1982), y que por lo tanto se basa en la disyuntiva noche/día, oscuridad/luz, muerte/vida en perfecta coherencia con la iconografía sagrada, donde siempre se representan las tres cruces en el monte Calvario con un cielo negruzco en pleno día.

En efecto, según los Evangelios sinópticos, durante la crucifixión ocurrió una oscuridad, siendo el primer día de la pascua judía y que ocurrió a partir de la "hora sexta" (mediodía) hasta la "hora nona" (las tres de la tarde). Por lo tanto, volviendo a la letra de esta

misa revolucionaria, no sorprenden versos de este tipo, relativos al despertar del pueblo oprimido, saliendo "dos turvos porões" de los barcos negreros:

nas noites imensas da Africa negra  
trancados na Noite, milênios afora  
forçamos agora, as portas do Dia.

(CASALDÁLIGA P., TERRA P. 1982)

O también, acerca de como surgió el quilombo dos Palmares, el ejemplo más heroico y exitoso de comunidad cimarrona de la América colonial, podemos leer las siguientes palabras de Casaldáliga: «Mas uma noite, surgiram os Quilombos, e entre todos eles, o Sinaí Negro de Palmares, e nasceu, de Palmares, o Moisés Negro, Zumbi». De la misma forma, la luz y el sol subrayan la victoria sobre la muerte, «fulgurantemente negros ao sol da Luta e da Esperança,/trazemos na luta, a Morte vencida» (CASALDÁLIGA P., TERRA P. 1982).

Si de Brasil nos trasladamos a Colombia, veremos que exactamente un año más tarde, en 1983, XX, en la misma época de efervescencia política y negritud militante, Manuel Zapata Olivella escribe su obra maestra *Changó, el gran putas*, novela en que – por ser metáfora de la historia afroamericana - hace empleo de la palabra noche al referirse a la trata y a la oscuridad de la bodega:

Látigo  
sal en la herida  
tijera de la lengua  
las sombras de tu alma  
en la noche de la trata  
sirvieron de moneda.

(ZAPATA OLIVELLA M. 2010: 73)

Al mismo tiempo, la luz es metáfora de vida y se acerca a menudo al fuego y a la lucha:

«Kanuri Mai trajo la luz y Ogún Ngafúa traza los caminos por donde arderá el fuego» (ZAPATA OLIVELLA M. 2010: 284).

De hecho, ya otro poeta colombiano, Jorge Artel, había señalado, allá por la década del cuarenta, la noche como el momento en que «hundir remos de angustia oyendo los vientos, temblores de cadena y rebelión», ya que:

Los tambores en la noche  
son como un grito humano.  
Trémulos de música les he oído gemir,  
cuando esos hombres que llevan  
la emoción en las manos  
les arrancan la angustia de una oscura saudade,  
de una íntima añoranza,  
donde vigila el alma dulcemente salvaje  
de mi vibrante raza, con sus siglos mojados en quejumbres de gaitas.

(ARTEL J. 2010: 57)

Si quisiéramos seguir hurgando en la literatura negrista o en la narrativa *tout court* inspirada en la trata, incluyendo la norteamericana, creo que la asociación noche–tinieblas–sufrimiento–opresión–falta de libertad se encontraría a menudo, delineándose como un ícono diaspórico. Al mismo tiempo, la noche representa para el esclavo africano de la Colonia, al igual que para los judíos de la Biblia y los místicos cristianos, el puente hacia la luz, ya que solo en las tinieblas el hombre puede hallar su salvación. El pueblo de Moisés, de hecho, huye de Egipto cruzando el Mar Rojo en una noche de novilunio y en San Juan de la Cruz, el alma encuentra «a oscuras y en celada» «la secreta escala» que la lleva a la realización del encuentro místico, «amada, con el Amado transformada». Por lo tanto, la noche es definida como «dichosa» y «amable más que la alborada» (DE LA CRUZ J. 2001: 17).

Dicho de paso, según la antigua disciplina filosófica alquémica, la posibilidad de vislumbrar la luz en la segunda fase de la obra al blanco (*albedo*) tenía que pasar por una

inmersión en la primera fase, "nocturna", denominada "obra al negro" (*nigredo*).

Volviendo a nuestro mundo latinoamericano y dejando para otra ocasión el tema de la trata, así como el de la alquimia, llama la atención el punto de vista original y desprendido de un poeta y artista peruano de la negritud, Nicomedes Santa Cruz, que en su poema titulado sencillamente *La noche* y fechado 1959, escribe:

En esas doce horas que somos la espalda del mundo  
el negro le tiñe a la Tierra mitad de la cara  
**por más que se ponga luz artificial**

concluyendo:

y cada doce horas que llega me alegre  
porque medio mundo se tiñe de negro  
y en ello no cabe distingo racial.

(SANTA CRUZ N. 2004)

Nicomedes, pues, además de no caer en la tentación de la "queja" diaspórica, le da vuelta al tema, expresando con ironía un lema antiracista al referirse pragmáticamente a lo negro como color.

Y es lo que hacen en tiempos más recientes dos de los pocos narradores afrodescendientes peruanos que siguen viviendo en su tierra: Antonio Gálvez Ronceros y José "Cheche" Campos. Y cuando digo pocos, no exagero, porque además de ellos, que yo sepa, solo se conocen a Lucía Charún Illescas, autora de *Malambo*, que vive en Europa, y Gregorio Martínez que lleva años en Estados Unidos, aunque haya muchos otros autores, cuya raigambre oral los hace desconocidos para el canon literario «culto», que se pierden en el anonimato, porque hallan en la poesía, décimas y cumananas su máxima expresión estética e ideológica.

Ingresar al ámbito de los estudios afroperuanos en pleno siglo XXI, lo digo por experiencia personal, no es tarea fácil y tiene de hazaña donquijotesca: es un desafío que exige lidiar con la carencia, el vacío, con esa falta que deviene en invisibilización estructural de

las raíces africanas y sus correspondientes manifestaciones culturales. No obstante ello, lo afroperuano va posesionándose paulatinamente de espacios académicos donde, en los primeros decenios del siglo XX, eran impensables, y esto – creo yo – gracias también a la creciente difusión de la música afrocriolla – marineras, valeses, alcatrazes, landós – que se tocan al ritmo del cajón, se cantan y se bailan en la costa y que salieron del gueto folclórico gracias sobre todo a la labor de la cantante pop Eva Ayllón y de la más intelectual y refinada **Susana Baca, actual ministro de la cultura.**

Sin embargo, según confesaba Antonio Gálvez Ronceros en una entrevista de hace años, si es difícil estudiar lo afroperuano, más difícil aún resulta escribir como afroperuano, **es decir mantenerse fiel a temas estrictamente afroperuanos, por la sencilla razón** que la fuerte emigración hacia la ciudad de Lima ha ido diezmando las comunidades negras de la costa: los afrodescendientes, al incorporarse a la vida de la capital dejan de ser campesinos, se vuelven "cholos" y comparten su condición marginal con otros migrantes, **sufren nuevos conflictos, modifican sus costumbres, hasta su lenguaje, las historias para contar se vuelven urbanas y mestizas, y con ellas sus autores.** Es lo que le pasó parcialmente al mismo Gálvez Ronceros. Este escritor, que nace en Chíncha, al sur de Lima, en 1932 y en los años '50 se muda para la capital donde hace sus estudios y encuentra trabajo como profesor, incorpora el universo negro peruano solamente en sus dos primeros libros de cuentos *Los ermitaños* y *Monólogo desde la tinieblas*, que ambienta en su pueblo natal. **Ambos títulos, no hay duda, se refieren a una condición de aislamiento y abandono** de una comunidad de negros, oscuros por su color de piel e invisibles como bultos en la noche. Los cuadros de costumbre que encontramos en el *Monólogo*, sin embargo, representan una interpretación original de la tradición peruana al estilo de Ricardo Palma, porque su pintoresquismo es original y sincero y nace de una convivencia de experiencias y vivencias, transformándose así, de esta manera, en un gran homenaje a ese negro, como declara el autor, que «si bien no es ilustrado, es sabio en la medida en que su vida le ha ayudado a descubrir formas de resolver problemas de la vida cotidiana. No ha tenido universidad, pero a la hora de comunicarse no se queda mudo. No conocerá, no tendrá un rico vocabulario, pero tiene una imaginación extraordinaria para imaginar formas de lenguaje mediante las cuales puede transmitir lo que desea» (ESCRIBANO P. 2006).

**Sin embargo, el segundo libro de Antonio Gálvez Ronceros, tampoco podría definirse indigenista, en sentido político y militante, por la falta de denuncia y la presencia de una gran ironía, de un humor general que no niega las tristezas y las carencias, sino que – lejos de dramatizar el conflicto social – quizás idealiza ese lugar de las tinieblas donde reina una especial armonía, esa Macondo del Pacífico que representa la infancia del escritor, su paraíso perdido.**

A tu edad, Jutito, ditingues los pájaros p su canto y sabes quiárboles anidan. Decubres po su güellla o po su guito lo animale venenosos que se econden entre la yerba [...] Pero un día, Jitito, ya no podrás inclínate sobe la tieria [...] Y llevando elagua, enderezándole el paso a los bueye o agarrándote dellos pa enderezátelo tú, irás depacio po lo viejos caminos sin que nadie te apure, poque la muete le da lo mimo que vaya depacio o libero un hiombe que ya ta muerto (GÁLVEZ RONCEROS A. 1999: 128-129).

**Un sentimiento de igual identificación con un pasado familiar de «negras noches de dolor», es el que atraviesa el relato de José "Cheche" Campos, donde la noche, más allá de la esclavitud a la que se alude como al "pecado original" del Perú, es la injusticia del mundo capitalista que explota a los pobres y humildes de la tierra, o los estafa, como en el caso narrado en *Las negras noches del dolor*. Sin embargo, tampoco este libro, que el autor dedica a su abuela "eterna", es simple denuncia política; antes, me parece que su aspecto más original y profundo se encuentra en el rescate de «los tiempos en que las abuela negra y chola se encerraban en la cocina a platicar sobre temas blasfemos y para criar animales prohibidos como el cuy (conejito de la india)» (CAMPOS J. CH. 2004: 10), gracias a los cuales – a través de un ingenioso negocio casero de venta de cuy asados – juntan dinero para comprar la libertad de su nieta esclava:**

La abuela chola contó que los fogones eran ideales para la reproducción del cuy; la abuela negra aportó con sus recetas alimentarias aduciendo que no se le debía dar perejil porque es frío, el apio es afrodisiaco [...] La abuela chola enseñó lo secretos del cordero a la jijuna, del cuy chactado, de las condimentaciones para el picante de

**cuy [...] en fin, con el pasar del tiempo aprendieron tanto que ya no se sabía quién era la negra o la chola, puesto que las dos hablaban el quechua y las jerigonzas con las que a escondidas se comunicaban los negros (CAMPOS J.CH. 2004: 11).**

Este milagro de solidaridad racial, esta alianza entre "el zorro de arriba y el zorro de abajo" que hubiera emocionado a José María Arguedas, no solo permite oponer al blanco

las maldiciones orales andinas y africanas que eran los únicos instrumentos con que los pobre se podían defender del abuso

sino que permite vengar

aquella trágica noche en que don Pablo – el señor blanco – se presentó en el cuarto de servidumbre de María de la Buena Dicha de la Piedad y los Santos Oleos [la abuela del autor] y le dijo: hoy te convertirás en hembra, y sin mediar palabra procedió a violar sus primorosos doce años (CAMPOS J. CH. 2004: 14).

Frente a la prepotencia del blanco, las viejas se crecen acudiendo a la rabia y a la sabiduría de sus ancestros. Sin embargo, con esto, está claro, no se hace una revolución ni se **logra el final feliz.**

Y no podría ser de otra forma, ya que – como subraya el autor en una entrevista –

El Estado todavía no decide responsablemente el hecho de reconocer que hemos **trabajado estas tierras durante 500 años como esclavos, sin beneficio alguno, por eso** no hay negros burgueses ni potentados (CAMPOS J. CH. 2004: 2008).

Cheche Campos, al igual que Antonio Gálvez Ronceros – y a estos dos podríamos añadirles Gregorio Martínez (en su polémico autodestierro) y Cromwell Jara (que no es un autor afrodescendiente pero sí indigenista) – parecen optar, con su literatura, por lo **que Cheche Campos ha definido la "tigritud". Es esta una opción cuyo autor ideológico es Wolles Solinka, el cual sostiene que la cuestión no es el color, sino un problema del ser**

humano. La idea central es asumir una conciencia planetaria de multiculturalidad, pero no puede haber igualdad de oportunidades si es que no se consigue una adecuada redistribución de los bienes comunes, para todos.

Sin embargo, para finalizar, todo parece indicar que en el Perú el proceso de cambio es muy lento, pero al igual contundente, como afirma con vigor optimista nuestro Cheche, a pesar de los pesares, desde la más conflictiva y poética de las universidades peruanas, La Cantuta, de la que es profesor y vicerrector. Imaginen que La Cantuta, que cuando florece es un incendio de flores rojas, es el árbol sagrado de los Incas, sepan que esta universidad nació para formar maestros y alfabetizar los más pobres de la tierra, que José María Arguedas la definió «universidad de todas las sangres», y que en los años de la dictadura fujimorista compartió con los esclavos muchas noches de dolor. Pero esta es otra historia, a la que pronto quisiera volver.

### Bibliográficas

ARTEL Jorge, 2010, *Tambores en la noche*, Bogotá, Ministerio de Cultura. Disponible en <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biblioteca-afrocolombiana/tambores-en-la-noche-artel-afromincultura>.

CAMPOS DÁVILA José, 2004, *Las negras noches del dolor & Para educar hombrecitos*, Editorial San Marcos, Lima.

CASÁLDALIGA Pedro, TERRA Pedro, 1982, *Missa dos quilombos*. Música: Milton Nascimento. Disponible en <http://www.servicioskoinonia.org/Casaldaliga/poesia/quilombos.htm> (Consulta del 10 de abril de 2014).

DE LA CRUZ Juan, 2001, *Cántico espiritual*, en *Obras completas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid.

ESCRIBANO Pedro, 2006, *Antonio Gálvez Ronceros: 'Con los humildes hay que ser humildes'*, "La República", 17 de diciembre. Disponible en <http://www.larepublica.pe/17-12-2006/antonio-galvez-ronceros-con-los-humildes-hay-que-ser-humildes> (Consulta del 25 de abril de 2014)

GÁLVEZ RONCEROS Antonio, 1999, *Monólogo de las tinieblas*, Peisa, Lima.

SANTA CRUZ Nicomedes, 2004, *Obras completas I. Poesía (1949 – 1989)*, LibroEnRed, Buenos Aires.

ZAPATA OLIVELLA Manuel, 2010, *Changó el gran putas*, Ministerio de Cultura, Bogotá, <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/biblioteca-afrocolombiana/chango-el-gran-putas-afro>.

—, 2008, *Las negras noches*, 2008, “La primera digital”, 18 de julio, [http://www.diario la primeraperu.com/online/cultura/las-negras-noches\\_19943.html](http://www.diario la primeraperu.com/online/cultura/las-negras-noches_19943.html) (Consulta del 12 de abril de 2014).



## *De la noche al "Día Nacional de los/las afroargentinos/as y de la cultura afro"*

Irene Theiner  
Università degli Studi di Salerno

### *1. Introducción*

El 24 de abril de 2013 en Argentina fue sancionada la Ley 26.852 (REPÚBLICA ARGENTINA 2013) que, no sólo instituyó el 8 de noviembre como "Día Nacional de los afroargentinos/as y de la cultura afro", sino que encomendó al Ministerio de Educación que lo incorporase a los contenidos curriculares (art. 3) y a la Secretaría de Cultura que implementara políticas públicas de visibilización (art. 4). La fecha rinde homenaje a María Remedios Valle, quien murió en la pobreza el 8 de noviembre de 1847 tras haber combatido en el Ejército del Norte durante la Guerra de la Independencia recibiendo del general Belgrano el grado de capitana<sup>1</sup>. La ley circunscribe lo que propone celebrar y visibilizar: el subgrupo "afroargentinos/as" dentro del campo afro (que más adelante definiré) y el ámbito, "la cultura".

La llegada a la Argentina de migrantes afrolatinoamericanos y africanos, así como la proclamación del 2011 como "Año de los afrodescendientes" por parte de las Naciones Unidas y la Organización de Estados Americanos crearon la coyuntura favorable para que un estado-nación que desde su constitución había implementado políticas de blanqueamiento instituyera un día que recordara su pasado y presente afro. Pero sobre todo se debió a la presión de los sectores sociales que comenzaron a emplear como herramientas de acción política las categorías identitarias que habían sido invisibilizadas durante el proceso de nacionalización.

Estos grupos han ido invirtiendo la valoración de la diferenciación étnica, que de ins-

---

<sup>1</sup> Ya en 2011 el Senado y la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires habían promulgado la Ley 14.276, que instituía el 11 de octubre como "Día de la Cultura Afro-Argentina", en memoria de la fecha en que a María Remedios Valle se le había otorgado el sueldo de capitán de infantería.

trumento de discriminación ha pasado a ser instrumento de reivindicación y reclamo (GRIMSON A. 2005: 8). Pero la etnicización conlleva el riesgo de responder a la misma **lógica que concibe la diferencia cultural «como un dato objetivo, claro, con fronteras fijas que separan a ciertos grupos de otros»** (GRIMSON A. 2008: 60). Cabe plantearnos si una tal concepción llevó a elegir el nombre del día celebrado y si, en tal caso, la reducción de la complejidad, con la consecuente homogeneización y folclorización/eticización de actores sociales no son síntomas de colonialidad en términos de Aníbal Quijano<sup>2</sup>. Su rasgo más importante en el ámbito del saber es que ha obligado a los colonizados a observarse desde el punto de vista del dominador «bloqueando y encubriendo [su] perspectiva histórica y cultural autónoma» (QUINTERO A. 2010: 10).

**En este trabajo propongo una lectura reflexiva de las (auto)representaciones de personas adscriptas al campo afro en Argentina partiendo del reclamo de Miriam Gomes, una activista descendiente de caboverdeanos, que subrayó la necesidad de reflexionar sobre el discurso propio y ajeno para tomar conciencia de su poder potencialmente alterizador:**

creo que es indispensable conocer cuáles son las relaciones de poder que se esconden detrás del lenguaje, un arma poderosísima para el disciplinamiento social y la estigmatización. **Nosotros no somos 'extraños' porque venimos de otros lugares, el poder nos hizo extraños...** (GOMES M. 2012).

Para reconocer esas relaciones de poder, Alejandro Grimson propone superar la ideas **esencialistas y reificadoras de las culturas mediante la noción de "configuración cultural"**, entendida como «un espacio en el cual hay tramas simbólicas compartidas, hay horizontes de posibilidad, hay desigualdades de poder, hay historicidad» (GRIMSON A. 2012: 28). Las tramas simbólicas compartidas que permiten la interacción son los lenguajes mediante los cuales se producen las disputas por el poder para imponer los principios de (di)visión del mundo (BOURDIEU P. 1982: 137). Los principios que se sedimentan y se vuelven

---

<sup>2</sup> La antología esencial publicada bajo el título *Cuestiones y Horizontes. De la Dependencia Histórico-Estructural a la Colonialidad/Descolonialidad del Poder (2014)* reúne textos que Anibal Quijano escribió entre 1968 y 2011. Según su elaboración teórica, la colonialidad, que surge del colonialismo pero lo sobrevive como patrón de poder, articula dos ejes: un sistema de dominación basado en una clasificación social jerárquica de la población posible por la naturalización de la idea de "raza" y un sistema de explotación centrado en la hegemonía del capitalismo. A estos se asocian: un sistema de control de la autoridad colectiva centrada en la hegemonía del Estado y un sistema de imaginarios sociales y perspectivas de conocimiento que responden a las necesidades de perpetuar la dominación.

hegemónicos naturalizan las relaciones de poder existentes, lo que no quiere decir que no haya intersticios o brechas que los agentes subalternizados pueden penetrar para socavar y cuestionar los sentidos sedimentados.

**El estudio (auto)reflexivo, entendido como problematización de las (auto)representaciones de las personas identificadas como "afro", articulará el concepto de "agencia" elaborado en ámbito antropológico y sociológico con el de "agentividad", más propio de la lingüística. El primer concepto refiere a la capacidad individual o colectiva para actuar consciente y voluntariamente en pos de objetivos pudiendo resistir ante las estructuras de poder. Desde la perspectiva experiencialista y configuracional Grimson busca comprender cómo los fenómenos emergen de sedimentos culturales y políticos de la historia vivida y concibe el marco compartido formado por esos sedimentos como un conjunto heterogéneo de fronteras porosas (GRIMSON A. 2012: 164). El concepto de "agentividad" refiere a la codificación lingüístico-discursiva de las relaciones de fuerza de los participantes en eventos. El grado de agentividad atribuido a un participante depende de los elementos lingüísticos que marcan su grado de prominencia, definición, voluntariedad, control sobre la acción y la medida en que esa acción modifica el estado de otros o afecta sólo al mismo agente. Para la Lingüística Cognitiva y en particular la Gramática de Construcciones, las construcciones lingüísticas – desde el morfema pasando por la palabra para llegar a las proposiciones y al discurso – son unidades sociocognitivas intrínsecamente dotadas de significado que se generan, se estabilizan, cambian o bien desaparecen con el uso dentro de una comunidad de hablantes. Por lo tanto, toda modificación formal implica un cambio de sentido (ZIEM A. - LASCH A. 2013).**

En primer lugar trataré las disputas por las (auto)representaciones de las personas adscritas al campo afro, atendiendo a la agencia y a la agentividad con el objetivo de rastrear resabios de colonialidad (QUIJANO A. 2000, 2014; QUINTERO P. 2010; MORASSO C. 2011) en la construcción y difusión del saber. Con ese panorama trazado se articulará el análisis de la película *El gran río* (PLATANEO R. 2012), que propone una narración alternativa de (des) encuentros entre diferentes grupos (migrantes, residentes, étnicos, nacionales, lingüísticos, artísticos, religiosos, etarios...). El objetivo es identificar los aportes de otras miradas al conocimiento del campo afro.

## *2. (Auto)representaciones del campo afro en el camino hacia la revisibilización*

Antes de adentrarme en la cuestión de quiénes construyen el saber, cómo y para qué, preciso que adopto de Orlando Morales la definición de "campo afro":

un sistema de relaciones que vincula a diversos actores de manera individual, colectiva e institucional en torno a un interés común por las cuestiones sociales políticas, culturales, entre otras, atinentes a los africanos y afrodescendientes en el contexto local [argentino] (MORALES O. 2012: 12-13).

Dicho campo comprende los siguientes grupos de actores:

1. africanos y sus descendientes que a su vez abarca a:
  - a) descendientes de africanos esclavizados durante la época colonial,
  - b) africanos migrados durante el siglo XX particularmente desde Cabo Verde y sus descendientes argentinos,
  - c) afroamericanos provenientes de América del Sur y el Caribe y sus descendientes argentinos,
  - d) africanos arribados en las últimas décadas del siglo XX y principios del XXI y sus descendientes afroargentinos<sup>3</sup>;
2. trabajadores culturales que reivindican la cultura "negra";
3. el Estado que regula las relaciones, des/legitima a los actores, reconoce o no derechos;
4. los investigadores abocados al estudio de las cuestiones afro.

### *2.1. Agencias en el campo afro: academia, agrupaciones, medios*

---

<sup>3</sup> Esto no significa que los cuatro grupos conformen entidades separadas, por el contrario, los límites entre uno y otro son difusos a pesar de que algunos de ellos insistan en delinear límites precisos (cfr. apartado 2.2.).

### 2.1.1. ¿Quiénes construyen el saber?

En Argentina hasta mediados de la década del sesenta los temas relacionados con África y los africanos estaban completamente ausentes de la academia. Después y hasta el quiebre producido por la dictadura en 1976 en algunas cátedras universitarias se produjeron trabajos, se crearon colecciones específicas en editoriales y en 1975 se creó el Instituto de Asia y África en la Universidad de Buenos Aires.

Hubo que esperar el fin de la dictadura – 1983 – para que se comenzaran a dictar seminarios, módulos o crear cátedras dedicadas a África, aunque nunca exclusivamente<sup>4</sup>.

En 1998 el libro de Dina Picotti, *La presencia africana en nuestra identidad* marcó un hito importante en el replanteamiento de la historia argentina. La estudiosa propuso superar el eurocentrismo con «una perspectiva afrocéntrica» (PICOTTI D. 1998: 31) que, sumada a aserciones tendientes a la esencialización y la victimización, no siempre llega a superar la colonialidad. Pero seguramente abrió la brecha para que poco después empezaran a crearse nuevos centros de estudios, bibliotecas y programas<sup>5</sup>, tendencia en aumento en los últimos años.

Data de 2010 la fundación del Grupo de Estudios Afrolatinoamericanos (GEALA) –en el Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr Emilio Ravignani» de la Universidad de Buenos Aires. En la Universidad Nacional de San Martín, el Instituto de Altos Estudios Sociales (IDAES), promueve el “Programa de Investigación y Extensión sobre Afrodescendencia y Estudios Afrodiaspóricos (UNIAFRO)”. Junto con la Agrupación Xangô organizaron en noviembre de 2013, durante la misma semana en que se festejó por primera vez el “Día Nacional de las/las afroargentinas/os y de la cultura afro” una jornada/taller sobre “Cultura, invisibilización y patrimonio cultural”, con la participación de activistas afrodescendientes, estudiantes y académicos para debatir sobre “Afrodescendencia e identidad nacional, tensiones y articulaciones académicas y comunitarias en la deconstrucción de la otredad”.

Recientemente, entre el 23 y el 26 de julio de 2014 se celebró en Rosario el Congre-

---

4 Generalmente las cátedras reúnen las historias de Asia y África o se refieren específicamente a la colonización y descolonización. Las universidades más activas son la de Rosario, Buenos Aires, Luján, La Plata, Córdoba, Litoral y Comahue.

5 PEALA (Programa de Estudios América Latina-África), Universidad Nacional de Rosario; CEA (Centro de Estudios Africanos), Universidad Nacional de Córdoba; Programa Sur-Sur, CLACSO; CEPI-FUNIF (Centro de Estudios Políticos e Internacionales); Biblioteca África del CARI (Consejo Argentino para las Relaciones Internacionales); CEID (Centro de Estudios Internacionales para el Desarrollo) (MORASSO C. 2011: 10).

so Argentino de Antropología Social, que dedicó el Grupo de Trabajo GT02- al tema "Afrodescendientes y migrantes africanos subsaharianos en Argentina y América Latina: problemáticas, perspectivas y desafíos". La primera sesión trató las "Migraciones desde el África Subsahariana hacia la Argentina y América Latina. Siglos XX y XXI" y la segunda, "Afro América: afrodescendientes hoy en Argentina y América Latina".

La proliferación de grupos de estudios – más o menos vinculados a asociaciones afro – puede conllevar una cierta dispersión o menor incisividad si no se instaura un diálogo entre los distintos centros constructores de conocimiento así como entre éstos y todos los demás actores del campo afro.

La difusión del conocimiento sobre la revisibilización en la sociedad mayor se intenta a través de medios audiovisuales como programas de televisión (FUNDACIÓN V.E.I. s.f.), películas documentales (MASLÍAH A. 2006, 2012; RUBIO D. 2010) y videos (DIAFARTV, AGRUPACIÓN XANGÓ) que articulan entrevistas a expertos y a líderes de afrodescendientes y africanos de reciente migración con muestras de la cultura afro, sobre todo música y danza.

### *2.1.2. ¿Cómo construyen el saber?*

El filósofo guineano Eugenio Nkogo Ondó (2012: 1) sostiene que el discurso hegemónico sigue confundiendo o, mejor dicho, reduciendo la historia africana a la del colonialismo y la afroamericana a la historia de la esclavitud, dicho en términos de Quijano, si sigue respondiendo a la colonialidad del saber. Y aún en los casos en que no es así, otros reduccionismos están al acecho.

Ya en 2007 Fernanda Peñaloza señalaba los riesgos de enfoques centrados casi exclusivamente en la invisibilidad y en la recuperación de la cultura:

**The emphasis on invisibility at times defines blackness in exclusionary terms in the shape of projects of 'cultural recovery'. Claiming that by exploring the 'Afro' component of Argentine culture one is restoring their place in history, is to become complicit with a reductive version of culture, which instead of questioning narratives on otherness, it might well be reproducing such discursive operations (PEÑALOZA F. 2007: 229).**

Efectivamente, la mayoría de las asociaciones se dedica sobre todo a los eventos "culturales" (música, danza, artes plásticas) que probablemente no difundan la "cultura afro" en la sociedad mayor, más allá de los ambientes que ya la conocen y aprecian, como observan Frigerio y Lamborghini, antes de subrayar los efectos más negativos de este reduccionismo.

Por otro lado, y más importante aún, dado que la discriminación (y su combate) aparece enunciada desde locus<sup>6</sup> culturales, se evidencia la ausencia de vinculación con las condiciones socioeconómicas de la población afrodescendiente en el país y con el racismo que opera en niveles estructurales (FRIGERIO A. - LAMBORGHINI E. 2011: 39).

Una voz crítica desde dentro del movimiento afro es la de Carlos Álvarez – secretario general de la Asociación Civil África y su Diáspora para la defensa de los derechos humanos y presidente de la Agrupación Xangô – quien considera que la reducción de la agencia de

las personas negras exclusivamente en términos de manifestaciones **culturales [constituye] una forma de cosificación, producto de un tipo de racismo institucional que existe, se ejerce y se acentúa en ciertos organismos estatales en la Argentina. Se promueven desfiles y bailes que continúan estigmatizando a los afrodescendientes, al vincular sus aportes exclusivamente a lo artístico, especialmente la danza, lo cual fortalece un espíritu de falsa integración y visibilización (ÁLVAREZ C. 2009).**

Rita Segato (2007), retomando reflexiones de Christian Gros (1997), sostiene que ciertos discursos sobre la diversidad remiten a una política de identidades impulsada por los países centrales o instituciones supranacionales que propugnan que los estados administren a su ventaja la etnicidad. En el campo afro en Argentina, efectivamente han interve-

---

<sup>6</sup> Redondas en el original.

nido el Banco Interamericano de Desarrollo (BID), el Banco Mundial (BM) o la Agencia española de Cooperación internacional para el desarrollo (AECID)<sup>7</sup>.

Dentro de la academia en los últimos años los planteamientos contrahegemónicos han seguido profundizándose. Alejandro Solomianski propone invertir la perspectiva:

no se trata de reivindicar y demostrar las contribuciones de las raíces africanas en la configuración de lo popular argentino, o de destacar los aportes de los individuos afroargentinos a la 'alta cultura' del país, sino de analizar la manera como esos materiales son obturados o reconfigurados en la construcción del imaginario nacional argentino. Sería una especie de etnología al revés en la que para poner en cuestión al discurso hegemónico y revelar sus mecanismos operativos se hace necesario asumir la perspectiva subalternizada (SOLOMIANSKI A. 2002: 154).

Para Alejandro Frigerio y Eva Lamborghini (2011: 2) se trata de «mostrar la agencia afroargentina, en permanente interacción con distintas instituciones de control social». Estos autores trazan un amplio panorama de las formas de comunalización entendida como «cualquier patrón de acciones que promueve un sentido de pertenencia conjunta» (Ib.: 26) desde la época colonial hasta la actualidad. Esas formas de comunalización – cofradías, naciones, sociedades de socorros mutuos, asociaciones y agrupaciones étnico-culturales<sup>8</sup> – surgieron a partir de distintas formas de interlocución con las instituciones de la sociedad mayor.

Sugiero ampliar esta propuesta y considerar la agencia afro "en" Argentina, para incluir así también a los africanos llegados recientemente que no "se" consideran argentinos. Empleo a propósito esta construcción polisémica, que puede interpretarse como me-

---

7 En 1996 dos activistas negros, consultores del BID, contactaron a afrodescendientes en Argentina proponiendo ayudas económicas para sus agrupaciones y un año después se fundó África Vive. El mismo BID creó la red AfroXXI Afrodescendientes en Iberoamérica. En 2003 funcionarios del BM se reunieron con representantes de organizaciones afrodescendientes. En 2009 la AECID participó en un proyecto que llevó a la realización de festivales y seminarios. Ya en ámbito nacional argentino, cabe mencionar que a partir de 2006 el Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI) comenzó a interesarse por el sector afro, mientras que el Consejo Consultivo de la Sociedad Civil (CCSC) de la Cancillería argentina en 2010 respaldó la creación del Consejo Nacional de Organizaciones Afro de la Argentina (CONAFRO).

8 Frigerio y Lamborghini (2011) dividen el período 1995-2010 en cuatro etapas:

1) Nacimiento de un movimiento social afroargentino (1995-2001)

2) Reclamando por los afrodescendientes (2002-2005)

3) El INADI y los afrodescendientes. Convocando a la "diáspora africana" y delimitando a los "afroargentinos del tronco colonial" (2006-2008);

4) Interpelando al Estado (2009-2010).

diopasiva, donde "se" evoca a un agente que no los considera argentinos (parafraseable con "no son considerados argentinos"), o bien como construcción media (ampliable con "a sí mismos"), en que "se" – remite a un único participante – en este caso, los africanos llegados a la Argentina – al mismo tiempo agente y paciente.

Los documentales y videos representan las posiciones de sus productores o se hacen eco de las perspectivas más consensuadas.

## *2.2. Agentividad en el campo afro: el poder de nombrar(se)*

Según Pierre Bourdieu (1982) todo agente social entabla una lucha por el poder de **imponer su (di)visión del mundo, es decir, su modo de clasificar los acontecimientos y sus participantes**. Tanto las asociaciones como los estudiosos del campo afro buscan afanosamente cómo conceptualizar las fases históricas y cómo denominar(se).

**María Lina Picconi cita una proclama de un grupo de personas autoidentificadas como "afros descendientes de y en Córdoba" durante una marcha en ocasión del "Contrafestejo del 11 de octubre 2010" «decimos que no fuimos esclavos, fuimos esclavizados» (cit. en PICCONI M.L. 2011: 158). La progresiva sustitución de las palabras "esclavo" y "subalterno" por "esclavizado" y "subalternizado", como adjetivo o sustantivo<sup>9</sup> se observa también en los discursos expertos. En el primer caso la persona se conceptualiza como entidad concreta, anclada en una condición atemporal. En el segundo caso, el afijo "iz" evoca un proceso en el cual un agente es responsable de la reducción a esclavitud de un paciente, mientras que el sufijo "ado" confiere el matiz resultativo que termina fijando la condición, aunque sin borrar la causación. En los nombres deverbales tan frecuentes ahora en ámbito afro para indicar las fases sucesivas a la abolición de la esclavitud, como "in/revisibilización", encontramos el mismo afijo de significación causativa "iz" con el añadido del sufijo –ción que confiere el significado eventivo y puede denotar tanto una de las fases lógicas del evento (por ejemplo el resultado) o la totalidad del mismo. Si bien en todos estos casos se evoca la existencia de un agente responsable (quienes esclavizan, in/revisibilizan) y se reintroduce una cierta temporalidad, el "otro" afro sigue quedando relegado al rol del paciente.**

---

<sup>9</sup> No entraré aquí en la discusión sobre si se trata de nombres participiales o de nombres deverbales en –do.

En la actualidad, la furia clasificatoria de la época colonial<sup>10</sup> parece resurgir con una proliferación de locuciones que van desde "negritud" (argentina), "afroargentino", "afrodescendiente", "afroargentino del tronco colonial", "afroporteño/ santafesino/ litoraleño/ cordobés...", "africanos de la diáspora". Resulta interesante comparar la presentación y el prólogo del libro de Mario López<sup>11</sup>, *Una historia a contramano de la "oficial": Demetrio Acosta, "el Negro Arigós", y la Sociedad Coral Carnavalesca Negros Santafecinos*, publicado en 2010 por la Provincia de Santa Fe.



En la presentación, Lucía Molina, presidenta de la Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana de Santa Fe, menciona como protagonistas del trabajo a los **«hombres, mujeres, niños y niñas** traídos forzosamente a estos lares desde las lejanas costas africanas [...] **Seres humanos cosificados** [...] **africanos esclavizados**» (MOLINA L. 2010: 5, negritas mías).



En el prólogo, el musicólogo y antropólogo Norberto Pablo Cirio, desde 2011 director de la Cátedra Libre de Estudios Afroargentinos y Afrolatinoamericanos de la Universidad de La Plata, abunda en etiquetas clasificatorias: **«afroargentinos del tronco colonial** [...], **afroporteños** [...], **tradición negra local** [...], **afrosantafesinos** [...]» (CIRIO N. 2010c: 7-9, negritas mías).

10 La sociedad colonial estaba organizada según un sistema de castas basado en la "raza" – española o blanca, india, negra – y los grados de "pureza de sangre", según las mezclas entre dichas razas. Resultaba así un sinfín de categorías como negro, mulato, moreno, tercerón, cuarterón, pardo, zambo...

11 Mario López (fallecido en 2010) fundó junto con su esposa Lucía Molina la Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana en Santa Fe en el año 1988. Fue la primera organización de este tipo fundada en Argentina tras la dictadura.

Lucía Molina habla principalmente desde dentro de esos grupos de personas, mientras el antropólogo, lo hace desde una mirada externa al "objeto de estudio". El mismo estudioso – vinculado a la Asociación Misibamba creada en 2007 – defendió la denominación "afroargentinos del tronco colonial" con acentos excluyentes, rayanos en la xenofobia.

**Centrándose en el prefijo afro en cuanto denotación inequívoca de origen, se le agregó argentino** como expresión de adscripción geopolítica -no sin una sentida carga afectiva- y en la consideración de que tal denominación podrá **contrarrestar cualquier nuevo intento de extranjerización, generando obligación** hablar de **afroargentinos**. Del tronco colonial, por su parte, testimonia la filiación sociohistórica de sus ancestros. Así, estimando que **el uso correcto de las proposiciones marca la diferencia**, enfatizan no ser negros en la Argentina sino **de la Argentina**. Como consecuencia de esta **diferenciación**, usualmente **rehúsan participar en eventos** -en su mayoría bienintencionados- sobre la cultura negra en la Argentina, como si se tratara de una **cultura visitante** (como la **de los inmigrantes afroguayanos**) o básicamente **al paso** (como la **de los inmigrantes africanos actuales**). Lejos de buscar fragmentar una supuesta unidad -los afros-, que no existió ni siquiera en África, **la comunidad argentina descendiente de africanos esclavizados se diferencia** así del resto del colectivo afro local **por su historia, cultura, trayectoria y metas**, en **la confianza de que si no se trabaja primero un proyecto local, mal se podrá abogar** por reivindicaciones globales, como son la erradicación de la discriminación y el racismo, que atañen, sí, al colectivo afro (CIRIO N. 2010b: 4-5, negritas mías).

Cirio emplea todos los recursos desagentivadores típicos del discurso experto. La construcción mediopasiva «se le agregó» y las construcciones impersonales «se trabaja», «se podrá abogar por» no explicitan quién/es agregó/aron, ni quién/es trabaja/n y aboga/n por. Las numerosas nominalizaciones, si evocan a un agente, tampoco definen su identidad ni la del paciente, como en «intento de extranjerización» (¿quién/es intenta/n volver extranjero a quién/es?). Una construcción con una forma verbal no finita como en «generando obligación» también deja abierta la pregunta de quién obliga a quién. No parece «lejos de buscar fragmentar» si insiste tanto en «diferencia», «diferenciación» y «se

diferencia del colectivo afro» dado que según él los «inmigrantes afrouruguayos» y los «inmigrantes africanos actuales» constituyen una «cultura visitante» o «al paso». Cuando **el actor social es recuperable en el cotexto** «[ellos = los afroargentinos del tronco colonial] rehúsan participar en eventos», su agentividad de todas formas es débil y negativa (“no” participan). Cuando está explicitado, «la comunidad argentina descendiente de africanos esclavizados se diferencia así del resto del colectivo afro local por su historia...», no se lo representa como participante agentivo, sino como entidad percibida en términos negativos (“no” es «como el resto del colectivo afro local»).

La intención de desmarcar a la Asociación Misibamba resulta evidente en la polémica de Cirio contra la Asociación África Vive<sup>12</sup> y cabe preguntarse cómo puede contribuir a «abogar por reivindicaciones globales».

Buena parte de estos afroargentinos descendientes de negros esclavizados, sea por no sentirse plenamente representados en los eventos señalados, sea por la atestiguada **ineficacia del INADI [Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo]**, han comenzado a nuclearse **diferencialmente**, culminando en 2007 en la creación de la Asociación Misibamba. Comunidad Afroargentina de Buenos Aires, con sede en Merlo (Buenos Aires). Esta entidad es la segunda en su tipo de creación reciente (la primera fue **África Vive**, creada en 1997 y **disuelta por la Justicia en 2005 por irregularidades financieras**<sup>13</sup>). Por tanto, Misibamba es hoy **la única** asociación representativa y legalmente constituida de este tipo de afrodescendientes, con unos doscientos cincuenta socios (CIRIO N. 2010b: 4, negritas mías)

En otras páginas del sitio de Misibamba leemos no sólo las denominaciones excluyentes afroargentino/a /del tronco colonial, afrodescendientes argentinos del tronco colonial, afroporteño/a/s, sino también otras más inclusivas como africanos esclavizados, población negroafricana, los integrantes de la diáspora africana en nuestro país y los países africanos.

El Movimiento de la Diáspora Africana en Argentina, constituido en 2008, tras varias

---

12 Si bien al principio África Vive se centró en los afroargentinos, con el tiempo fue estrechando contactos con afrodescendientes de otras nacionalidades americanas y africanos.

13 No encontré ningún documento que confirmara esta afirmación.

vicisitudes se reconstituyó en 2010 bajo el nombre de Diáspora Africana de la Argentina (DIAFAR). La definición que aparece en la página "quiénes somos" de su blog es inclusiva y atribuye a los participantes una agentividad positiva, si bien moderada.

La diáspora africana de la Argentina es un **conjunto de personas que incluye** a los afrodescendientes nacidos en Argentina, a los afro-americanos y a los inmigrantes africanos que son **conscientes** de ello y **reivindican activamente** un vínculo con África estando en Argentina, **independientemente del Estado nacional en donde hayan nacido** (DIAFAR s.f., negritas mías).

En la construcción «los afrodescendientes [...] reivindican activamente un vínculo», aunque no se cumplen todos los criterios de agentividad (cfr. *supra*), el verbo discursivo está reforzado por «activamente». En cambio, las construcciones relacionales («incluye a los afrodescendientes...») y atributiva («los inmigrantes [...] son conscientes de ello») no son agentivas y la construcción («donde hayan nacido [los inmigrantes]») tiene un sujeto paciente.

Más aguerrida, la Agrupación Xangô por la inclusión y la justicia social, fundada en 2011, se presenta en la página "quiénes somos" de su blog como:

una agrupación Afro; **militantes y activistas** por el respeto de los derechos humanos, la igualdad y la justicia social de los afrodescendientes y toda la comunidad. **Luchamos** contra el racismo, la discriminación, el sexismo, la xenofobia y la homofobia (AGRUPACIÓN XANGÔ s.f., negritas mías).

Se presentan funcionalizados como «militantes y activistas», agentes de «luchamos contra». Las denominaciones más frecuentes en dicha página son: afrodescendientes, afroargentinos, de la diáspora o africano, negro. Un párrafo de la presentación es significativo porque se desmarca tajantemente de

**la afroderecha** como expresión **deteriorada** de nuestras comunidades y ejercicio del oportunismo, de diversos integrantes afros que utilizan todo tipo de estrategias para vender su **mentira** de representación, de legitimidad totalizadora, en desmedro

del trabajo de organizaciones y activistas, **paralizando** el desarrollo de la construcción colectiva, la participación y el debate (AGrupación XANGÓ s.f., negritas mías).

Este somero cuadro – que no pretende ser exhaustivo – de todas maneras nos permite observar distintas formas en que los grupos asumen y codifican la agencia a partir de las formas de denominación clasificadora de los agentes. Algunos conflictos pueden deberse a distintas estrategias de reetnización defensivas, pero a veces parecen luchas por demostrar quién es más puro o responde mejor a las expectativas de las instituciones, para disponer de un mayor capital simbólico a la hora de negociar con los interlocutores de la sociedad mayor. Y para obtener ese reconocimiento siguen asumiendo el etiquetado con categorías que rezuman colonialidad.

### 3. *Una representación descentrada: El gran río*

Desde el título esta película de Rubén Plataneo (2012) evoca cursos que tocan orillas, que en su fluir llevan y traen sedimentos, haciendo y deshaciendo islas. Partiendo de una concepción del cine como «condición maleable y fronteriza entre los distintos órdenes discursivos y sensoriales ya instituidos», esta película «disloca las coordenadas que habitualmente puntualizan las discusiones sobre las diásporas contemporáneas» (RAMOS J. 2012).

En el sitio web <http://www.elgranrío.com.ar>, la sinopsis nos dice:

David Bangoura -Black Doh-, joven rapero africano, viaja escondido en un hueco sobre el timón de barcos de ultramar. Luego de varios intentos por entrar de polizón a Europa, arriba al puerto de Rosario, Argentina. Allí obtiene refugio, se obstina en adaptarse y grabar su música. En África quedaron los amigos, la familia y la madre, a quienes no volvió a ver. Varios años después, su primer disco cantado en *soussou*<sup>14</sup>, francés y castellano, llega a oídos de la madre y los amigos raperos del puerto de Conakry, Guinea. Es éste un film que viaja entre Argentina y África, une los vértices

---

<sup>14</sup> Plataneo, sus entrevistadores e incluso un funcionario de la Dirección de Migraciones emplean el sistema gráfico fonético francés para referirse a la lengua africana que habla David, *soussou*, pero dado que existe la versión adaptada al sistema castellano, salvo en las citas, emplearé "susu".

**de una historia filial y global, reflejando novedosos choques y encuentro de culturas.**

Veremos a continuación qué aporta esta película al campo afro en ese pasaje de la noche de la esclavitud y la negación a la institución de "días" de reconocimiento. El análisis lingüístico no podrá ser exhaustivo porque el castellano del protagonista está influido por las lenguas aprendidas en Guinea – susu y francés – y un estudio de la subtitulación excede los alcances de este trabajo.

### *3.1. El gran río: realización y recepción*

Rubén Plataneo compuso un relato, cuyo protagonista David Dodas Bangourah, «no es un objeto de estudio, sino un sujeto con quien voy a establecer una relación. [...] Sus particularidades personales se muestran con las contradicciones que tiene, pues no es un personaje ideal ni idealizado», como le ha explicado a Julio Ramos durante una entrevista realizada en Rosario el 28 de mayo de 2012 (RAMOS J. 2012). Será por eso que Plataneo «no juzga, no pontifica y sobre todo, increíblemente, no exotiza» (FRIGERIO A. 2012).

Plataneo comenzó a pensar en un modesto documental en video, pero a medida que su investigación – comenzada en 2007 – lo llevaba a adentrarse en la complejidad de las configuraciones, el tiempo se fue dilatando y el rodaje comenzó recién en 2009 para terminar el 30 de diciembre de 2011. Paralelamente Plataneo produjo el disco *Cruzando el mar* (2012)<sup>15</sup>.

Durante la entrevista que tuve con Rubén Plataneo en Rosario, el 22 de abril de 2014, me contó que la mayoría de las escenas nacieron de una larga observación de las interacciones entre David y las personas con las que se relacionaba (otros chicos africanos, amigos raperos rosarinos, dueños de viviendas en alquiler, etc.). Una vez seleccionadas las interacciones más representativas, Plataneo simplemente los estimulaba para que las reactivaran. Por eso es que no hay un verdadero guión. Me comentó las dificultades que había tenido con la subtitulación<sup>16</sup>. Para subtitular las partes habladas en susu, tuvo que

---

15 Los temas del disco son: *Cruzando el mar*, *Donka Fele*, *Dodas refugió*, *Les passés inoubliables*, *Afrique gouvernement*, *Rosario City*, *Emboré*, *Lo que será*, *Mohamed Gnin'nedi*, *Acro Micro*, *La bendición de mi madre*. Como se puede observar están presentes tres lenguas: castellano, francés y susu.

16 En este trabajo me referiré a la subtitulación en castellano, pero la película está también subtitulada en francés y alemán.

pasar primero por la traducción al francés. La subtitulación en castellano de las escenas habladas en francés en ciertos pasajes es discutible, razón por la cual pongo en nota la desgrabación de la versión original. Cuando en algunos casos Plataneo consideró que el **castellano hablado por David y sus amigos africanos no era lo suficientemente comprensible** también recurrió a la subtitulación. En todas las transcripciones de los subtítulos o de los discursos originales, las negritas son mías.

La película se presentó en el Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), el 16 de abril de 2012. Los diarios de mayor tirada nacional, *La Nación*, *Clarín*, *Página12*, *La Prensa* así como periódicos locales de la provincia de Santa Fe reseñaron la película y publicaron entrevistas a su director y al protagonista. También lo han hecho los medios especializados en cine<sup>17</sup>.

En medios del campo afro, Nicolás Fernández Bravo comentó:

En la actualidad, cuando los debates parecen estar empantanados en la posibilidad más bien escéptica de la representación subalterna, las canciones –la voz– de Black Doh y la mirada inteligente de Plataneo son una bocanada de aire fresco que permite reencontrarnos con una ética profundamente estética, un ojo que coloca a las adormecedoras discusiones sobre la estereotipación en el lugar de donde nunca deberían haber salido: la academia. ¡Viva el cine! (FERNÁNDEZ BRAVO N. 2012)<sup>18</sup>.

En el sitio de DIAFAR no está reseñada, pero sí se menciona una participación de David con su seudónimo para cantar una de las canciones más importantes de la película.



La apertura de la noche estuvo a cargo de Black Doh en las bandejas con un increíble set del mejor rap de África, y no se hizo esperar mucho para subir a las tablas para regalarnos una performance de su más reciente trabajo "Cruzando el mar" (DIAFAR 2012)<sup>1</sup>.

<sup>17</sup> <http://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/el-gran-rio/>; <http://www.filmaffinity.com/es/film223692.html>; <http://www.cinepata.com/articulos/bafici-2012-el-gran-rio/>; <http://www.cineymedios.com.ar/cine.php?estreno=1673>; <http://www.escribiendocine.com/critica/0001462-el-gran-black-doh/>; [http://www.otroscines.com/criticas\\_detalle.php?idnota=6552](http://www.otroscines.com/criticas_detalle.php?idnota=6552)

<sup>18</sup> La misma reseña fue publicada tanto en la "Revista Quilombo" como en el blog del antropólogo Alejandro Frigerio y en el sitio del GEALA.

<sup>1</sup> La imagen está tomada del clip disponible en [http://www.youtube.com/watch?v=\\_so\\_qnnoUcI](http://www.youtube.com/watch?v=_so_qnnoUcI).

En otros sitios de asociaciones afro no he encontrado referencias ni a la película ni a David. Sin embargo, Plataneo me contó durante la ya mencionada entrevista que la Casa de la Cultura Indo-Afro-Americana de Santa Fe recibió con entusiasmo su trabajo.

### 3.2. El gran río: *configuraciones imbricadas*

La película está construida como un entramado de numerosos hilos o – retomando la metáfora del título – como la cuenca de un gran río con innumerables confluencias, ramificaciones que tocan orillas y configuran deltas y estuarios.

#### 3.2.1. *Griots e hiphoperos*<sup>19</sup>

En su país, en el ámbito de su familia, David no podía realizarse como músico, porque como claramente lo dice su tío, en una escena extra, «La canción era su problema. Sos músico, porque venís de una familia de músicos. O sos de una familia de griot o no podés hacer música»<sup>20</sup> (PLATANEO R. 2012: escena extra). La causa de la prohibición es para el tío la no-pertenencia a la categoría *griot*, mientras para la madre es, en cambio, su pertenencia a los *marabouts*: «Yo no quería que cantara, porque nosotros somos una familia marabú y no hacemos eso» (minutos 65:00-66:00)<sup>21</sup>.

Actualmente hay hiphoperos que remiten a la tradición *griot* llamándose "Urban Griots" o "Modern Griots" y no faltaron académicos que se entusiasmaron con la posibilidad de rastrear esas raíces supuestamente genuinas, "ancestrales" en el hiphop, que otros, en cambio, contestan decididamente (SAJNANI D. 2013).

El líder del grupo de amigos hiphoperos guineanos, Lansana Samouh, no mencionan a los *griots*, pero define a los raperos insistiendo en su función de testigos y mensajeros. Si

---

19 En partes de África occidental los *griots* forman parte de la casta de los guardianes de la memoria y de la historia. Como dueños de la palabra tienen el poder de construir o destruir la reputación de una persona. Desempeñan el papel de mensajeros de y ante los poderosos (MENÉNDEZ-PIDAL SENDRAIL L. 2013).

El *hiphop* comprende cuatro aspectos o manifestaciones culturales: el MCing (o *rapping*, recitado o canto), el DJing (o *turntablism*, manipulación de sonidos), el *breakdancing* (baile más o menos acrobático) y el *graffiti*. Cabe añadir también el *beatboxing* (creación de ritmos y efectos sonoros con la voz humana), el activismo político y el diseño de ropa y complementos.

20 «La chançon c'était son problème. On est musicien parce qu'on est d'une famille de musiciens. On est d'une famille de griots. Si non, on ne fait pas la musique».

21 «Je n'aimais pas qu'il chante [...] parce que dans notre famille..., nous sommes une famille marabout, alors on ne voulait pas ça». En el subtítulo han traducido *marabout* como "marabú", nombre de un ave y de una planta, cuando debía ser "morabito". «Los *marabouts*, o *morabitos*, son líderes religiosos de las cofradías musulmanas sufíes africanas, específicamente la cofradía *murid* o *Muridiyya*. [...] Los *marabouts* son líderes espirituales, pero líderes al fin: ordenan, dirigen, pastorean en el amplio sentido del término» (MASSÓ GUIJARRO E. 2012: 288, 292).

en esto se enlazan con los *griots*, se alejan porque contestan el poder desde su condición etaria «en tant que jeunes», algo menos enfatizada en el subtítulo en castellano.



Fuente: <http://elgranrio.com.ar/imagenes/><sup>II</sup>

El rap es una manera de **reclamar** algo, de **decir** la verdad y, además, es una manera de **hablar de las dificultades, las dificultades del país, de las familias. Nosotros hablamos** sobre lo que **vemos**. A través del hip-hop **nosotros podemos** transmitir **nuestros mensajes, como jóvenes**<sup>III</sup> (minutos 61:11-61:41).

Los amigos bailan la música de David, que Rubén Plataneo les ha llevado a Conakry. Y la aprecian porque, como dice Lansana:

Me doy cuenta de que él no olvidó su hogar. Él usa instrumentos tradicionales. **Hizo** un buen trabajo **entre aquí y allá**. El **mensaje** también está muy claro. Nos gusta y el ritmo es genial, como dancehall. Realmente nos gusta lo que ha hecho. Lo que acabamos de escuchar es una sorpresa. Es muy bueno. **Nosotros teníamos confianza en él y lo hizo**<sup>22</sup> (minutos 59:55-60:30).

El tío y la madre – pertenecientes a una misma generación y residentes en un mismo lugar – coincidieron en obstaculizar la vocación musical de David, pero esgrimiendo motivos basados en adscripciones diferentes (no pertenecer a los *griots* y pertenecer a los *marabouts*). Los hiphoperos guineanos – residentes “aquí” y “allá” – comparten su **identificación con mensajeros de reclamos socio-políticos y la condición etaria con los**

22 «J'ai constaté qu'il n'a pas oublié son chez lui. Il a utilisé des instruments traditionnels. Il a fait une connection entre là bas et ici. Le message aussi il est clair. Ce qu'il dit dans le message, ça nous convient. Le rythme, la cadence, aussi ça part bien, c'est comme la *dancehall*. Donc, on apprécie beaucoup ce qu'il vient de faire. Ce qu'on vient d'écouter, ça nous a convaincu, ça nous a surpris». En los subtítulos *dancehall* no está en cursivas.

II Todas las imágenes siguientes también están tomadas de la página “imágenes” del sitio oficial de la película: <http://www.elgranrio.com.ar>.

III «C'est une manière de réclamation, d'évoquer la vérité. Et puis, c'est quelque chose qui évoque les difficultés, les difficultés du pays, de la famille. On dit ce qu'on voit, ce qu'on a vu. À travers le hip hop nous pouvons transmettre beaucoup de messages en tant que jeunes».

hiphoperos argentinos.

### 3.2.2. *Lenguas y creencias*

Uno de los motivos por los que David decidió irse era porque se sentía amenazado por prácticas de brujería de una parte de su familia.

**David:** Y mi mamá me decía siempre: “¿Vos creés que hay brujería?” Yo no lo creía. Sé que existe, que hay y sé porque lo vi y me pasó. [...] Yo **entendía** que cantaban una canción **mía** porque cada uno tiene su canción familiarmente. Y **vos vas**, vas yendo atrás de **tu** canción, vas, vas y vas, hasta dónde ellos **te** llevan. Allá [en Guinea] llevan a muchas personas, así, que desaparecen. [...] Querían matarme. [...] Y ahí **yo salí afuera y me fui directamente** al puerto. **Llegué** al puerto y **me metí directamente** en el mar para sacarme. [...] Desde que **me** pasó eso **decidí abandonar** todas las casas de [mi] familia, **preferí vivir** en el puerto<sup>23</sup> (minutos 38:29-39:26).

En este siguiente fragmento observamos cómo, tras presentar la situación inicial de amenaza, David construye su relato con un crescendo de agentividad marcado por un aumento de construcciones verbopronominales intensivas («me fui», «me metí», «sacarme») y construcciones volicionales («decidí abandonar», «preferí vivir») en pretérito indefinido.

En la siguiente conversación entre amigos rosarinos, durante un asado, confluyen la brujería africana con el “gualicho”<sup>24</sup> americano y el canibalismo:

**David:** Los **canibales** son gente, personas [que] te comen dentro de ellos, espiritualmente sin que vos te des cuenta. Tu cuero se queda vacío, solamente hueso, vos no sentís nada, pero te sentís re-mal, y no sabés por qué.

**Amigo 1:** Es como un **gualicho** [...]

**Amigo 2:** **Una brujería**, son **brujos**, pero no es que hacen sacrificios; es como que se le meten adentro así lo vuelven loco algo así [...]

---

<sup>23</sup> Hablado en castellano y subtulado en castellano.

<sup>24</sup> «Hechizo que se realiza con la finalidad de causar males a una persona» (ESPINDOLA A. 2005: 253).

DonQ: Los **canibales** son los que te comen el espíritu [...]

DonQ: **Eso hay en todo el mundo**. Yo estuve laburando como nueve años en una empresa, me echaron. Cuando fui a cobrar la indemnización, salí del banco... nueve años esperando ahí que me paguen. Salí, hice dos tres cuerdas y me robaron.

David: *shit*

DonQ: Por el **concepto de canibalismo** que dijo Black [David] como que te absorben y te dejan seco, es **una metáfora en realidad de lo que pasa en el mundo**<sup>25</sup> (minutos 46:50-48:34).

Con los aportes de las distintas opiniones llegan a la conclusión de que el "canibalismo" consiste en las relaciones de poder que se dan en el mundo actual y terminan brindando «porque el ser humano no sea tan caníbal» (minuto 49:56).

En castellano alunfardado los amigos hablan de religiones y David desbarata una vez más la idea compacta, homogeneizadora de árabohablante-musulmán practicante-conocedor del Corán:

David (riendo): Yo estaba con un amigo, este viaje lo hice con un amigo así y mi amigo tenía el nombre Sheriff, **nombre árabe**; Mohammed Sheriff, **nombre árabe**, **pero no sabe nada del Corán**. Y después le preguntó el egipcio, le pregunta ¿ustedes son **musulmanes**? Sí, somos **musulmanes**. Y después, le preguntó a mi amigo, a ver **recite Al Fatiha** y mi amigo **no sabe**. Empezó, pero **no sabe**, así, y después pregunta a mí y yo empecé a [recita en árabe]

Choche: ¿Vos me la estás chamuyando o es posta lo que me estás diciendo?

David: Pero, ¿cómo te voy a chamuyar? Yo, el Corán...

Choche: Yo también te digo, yo hablo en guaraní, te empiezo a batir en guaraní y vos decís guau, el chabón habla...<sup>26</sup> (minutos 27:29-28:50)

También se mezclan otras lenguas, como el francés hablado en territorios colonizados y descolonizados de uno y otro lado del océano, en distintos tiempos. En Rosario, durante un desayuno en la casa que comparten, conversan en francés mezclado con palabras en

---

<sup>25</sup> Hablado en castellano y parcialmente subtítulo.

<sup>26</sup> De las palabras del lunfardo que forman parte de la actual jerga juvenil, indico aquí la acepción que tienen en este contexto: "chamuyar" (hablar para engañar o engatusar), "ser posta" (ser verdad), "batir" (hablar); "chabón" (chico, muchacho).

castellano, la canadiense francófona Matilda y David:

Matilda: Había palo borracho. Es un árbol así que hace como un bulto y le dicen palo borracho porque parece que tuviera la panza de borracho...

David: como si tomara alcohol<sup>27</sup> (minutos 32:00-32:10).

Más adelante explicitan sus encuentros y desencuentros con otras lenguas:

David: Todos los africanos son anglófonos, así que muchas veces tengo que hablar en inglés.

Matilda: Para mí también al principio fue difícil hablar en castellano...

David: castellano...

Matilda: Al principio no podía casi hablar<sup>28</sup> (minutos 33:58-34:11).

Y en Conakry, Fatoumata lee con acento francés las palabras que su hijo le quiere enseñar a decir en castellano cuando lo llame por teléfono: «quiero hablar con David» (minuto 86:54).

### 3.2.3. *Tránsitos*

A lo largo de la película dos motivos recurrentes van articulando mundos: pasillos (de casas, naves y hospitales), a los que se abren puertas y que terminan en puertas, así como senderos (de pueblos y bosques). Y pies descalzos... ¿para transitar por los derroteros "con los pies en la tierra"? Significativamente tras la primera vez que vemos los pies descalzos de familiares de David en Guinea, sigue un primer plano de pies que vamos descubriendo ser los de Matilda que David recuerda en la carta a su madre como «la chica que amo»<sup>29</sup>, nómada como él:

---

<sup>27</sup> Matilda: «Il y avait le *palo borracho*.»

David: «*Palo borracho?*»

Matilda: «C'est un arbre comme ça [gesto] qui fait comme une boule... On dirait qu'il a une grosse *panzá de borrachó*...»

David: «comme s'il boit de l'alcool.»

<sup>28</sup> David: «Tous les autres africains sont anglophones [...] parfois je suis obligé de leur parler en anglais.»

Matilda: «Mais, moi, aussi – tu sais – c'était difficile de parler en *castellano*.»

David: «*castellano*...»

Matilda: «Au début je pouvait presque pas parler...»

<sup>29</sup> «La fille que j'aimais.» En el original está en pasado, en el subtítulo en presente.

Matilda: Tengo una casa en Montréal, pero como **no estoy nunca ahí**, como **viajo mucho**, a veces estoy ahí, pero no es realmente mi casa.

David: ah, claro, no es realmente tu casa.

Matilda: No, claro, **no tengo casa**<sup>30</sup>. (minutos 32:26-32:40).

El otro nómada es Abdoulay, uno de los chicos que junto a David llegó en el barco vietnamita a Rosario:

Abdoulay: **Me gusta** donde **me siento** bien, en todos lados.

David: ah bueno...

Abdoulay: acá **me siento** bien.

**David: y entonces, ¿por qué te vas?**

Abdoulay: Y... porque no... **estoy acá hace mucho tiempo** [...] Cuando **vuelva** de Brasil [...] No **sé** cuándo **voy a volver**... (minutos 34:15-35:50).

### 3.3. Miradas y voces entramadas

#### 3.3.1. Epistolaridad

La película empieza y termina con la carta que David escribió a su madre, Fatoumata. Cuando Plataneo viajó a Guinea porque se convenció «de que [para completar] la película tenía que hacer el recorrido inverso del protagonista: ir hacia África, encontrar a la madre, a las otras versiones, al continente-madre África» (COSTA M. 2012), David no lo pudo acompañar por problemas burocráticos. La película no sólo representa lo epistolar sino que se convierte efectivamente en el mensaje entre madre e hijo del que podemos participar como espectadores/testigos.

David: Muchas cosas me pasaron desde que llegué a Rosario en el barco vietnamita, Fatoumata<sup>IV</sup> (minuto 02:56).

Fatoumata, leyendo la carta de David: Los amo a todos. [...] Cuando me llames, tenés que decir "quiero hablar con David"<sup>V</sup> (minutos 86:07-86:54).



30 «J'ai pas de maison, j'ai pas d'autre maison [que celle de ses parents?] à Montréal, mais vue que je suis presque jamais à Montréal car je bouge beaucoup... Je suis là de temps en temps, mais c'est pas vraiment ma maison... J'ai pas de maison!»

IV Se escucha la voz en off de David hablando en susu y se leen los subtítulos que cito. Por desconocimiento del idioma susu no estoy en condiciones de referir el discurso original.

V La madre, Fatoumata, lee en francés y en castellano con acento francés las palabras que David le enseña: «Je vous aime tous. [...] Quand tu appelleras, faut dire "quiero hablar con David"».



Alternan escenas de la vida cotidiana con una voz en off, la del enunciador – David – o la de la destinataria – Fatoumata – que lee la carta, con otras escenas en que se ve a la madre con esa carta en las manos. A lo largo del entramado de la película la carta emerge varias veces imbricando configuraciones.

La epistolaridad también permite crear un juego multidimensional de destinaciones. Tanto la madre como la hermana Salematou comienzan hablando “de” David o del padre a Plataneo – y por su intermedio a nosotros – para usar luego la película como “carta” dirigida “a” David.

Fatoumata: **David** cada tanto **se escondía** de mí. [...]

**David**, estoy muy contenta con todo lo que me **escribiste** en la carta<sup>VI</sup> (minutos 66:00-69:00).



Salematou: casi no conozco a **mi papá** porque él se había ido cuando yo tenía tres meses. [...]

**Papá** hablaba como **vos**<sup>VII</sup> (minutos 71:09-72:00).



VI «David se cachait parfois de moi [...] David, je suis très contente que tu as écrit ce que tu as écrit dans la lettre».

VII «Mon père est parti quand je n'avais même pas trois mois. [...] Papa, tu sais [...], parlait comme toi».

### 3.3.2. *La voz del kalabanté: testimonialidad*

Lansana, el amigo rapero guineano explica que un *kalabanté* es «alguien que lucha con pasión frente a todas las dificultades para alcanzar su futuro. Insiste, decidido a alcanzar su futuro. Sin miedo»<sup>31</sup> (minutos 80:05-80:20). El *kalabanté* David, que arriesgó su vida para huir de las prohibiciones familiares en particular, y sociales en general, que obstaculizaban su porvenir como músico, también en Argentina se rebela a todo intento de dirigir su vida:

Choche: pero **hay que aflojar** un poco con el tema de lo que es la joda... Un poco y un poco

David: ¿Cómo, qué joda?

Choche: Claro, menos droga, menos alcohol, **hay que medirse** un poco más. Acá, trabajando, podés llegar a respirar un poco. No te digo que uuuu, pero... **El tema es rescatarse un poco. Es la que va, acá y en todos lados. ¿No te parece que es así?**

D: Sí, sí, te entiendo bien; sí, eso es verdad, pero viste que Argentina es un país donde hay mucha droga. Lo podés evitar, cada **uno** tiene su mentalidad

Choche: Si **te** delirás mucho, si se **te** va de las manos, llega el momento que... acá o en cualquier lado... es como si **te** digo... Si **te viajaste** de allá para acá para zafar de... de...

D: **Pará** un poco, Choche, **yo te lo voy a decir, yo** acá no **quiero** trabajar como un esclavo, ¿me entendés? **Porque eso ya pasó. No quiero... Quiero** trabajar por **mi** propia cuenta. Por eso **estoy** cantando, **me** gusta escribir, estudiar nomás [...]

Choche: Pero también **requiere** una conducta

D: No, pero **pará**, tampoco Choche, no sos **mi** padre, **rescatá** un poco, no sos **mi** padre<sup>32</sup> (minutos 28:51-30:22).

Choche comienza con expresiones impersonales «hay que + infinitivo», «el tema es...» que podemos interpretar como estrategias de cortesía negativa<sup>33</sup>. Luego entre

31 «Quelqu'un qui se bat, quelqu'un qui se bat, qui se bat dans la chaleur, dans n'importe quelles difficultés pour son avenir. On insiste pour notre avenir. Sans peur».

32 Este diálogo no está subtítulo. Característico del castellano rioplatense es el voseo; del registro coloquial, "parar" (dejar de molestar), la "joda" (fiesta, diversión, (ab)uso de sustancias), "zafar" (salir de una situación difícil); del lenguaje juvenil actual, "rescatar" (calmarse).

33 Las estrategias de cortesía negativa consisten en mitigar los actos coercitivos (órdenes, consejos) que limitan la agencia del interlo-

David y Choche suceden algunos intercambios en que emplean el voseo/tuteo de forma genérica<sup>34</sup> hasta que los posicionamientos se definen. Cuando Choche le dice «te viajaste de allá para acá para zafar», no sólo ya no está generalizando sino que emplea una construcción verbopronominal media que enfatiza la agentividad. A ese punto, David reacciona reafirmando su voluntad y poniéndole límites a su amigo. Durante la conversación con Rubén Plataneo en Rosario me contó que estas discusiones entre David y Choche eran frecuentes. En esta escena no sólo David se rebela al paternalismo de Choche, sino que afirma claramente que no quiere trabajar como un esclavo y subraya su capacidad de agencia.

### 3.4. El gran río: *testimonialidad*

Lo que David quiere es testimoniar, ahora a través de su música, pero en una entrevista dice «voy a terminar mis estudios y ser periodista» (CONVERTINI D. 2012). Plataneo recurre una vez más a "bisagras" o "cambios de carril" para representar una realidad cambiante, según distintas perspectivas. Primero David es "entrevistado" por DonQ, un amigo rapero rosarino:

David: Elijo un tema especial para mi disco que se va a llamar *Cruzando el mar*.

Don Q: ¿Tu disco se va a llamar *Cruzando el mar*?

David: Como el mar exactamente como crucé el océano. Yo vivía en un lugar donde se llamaba Las Palmas...

DonQ: ¿Arriba de Las Palmas?

David: ... que estaba frente de donde paraban los barcos y desde Las Palmas vos veías los barcos que estaban listos para ir...

Don Q: Para zarpar.

David: pero no sabía para dónde.

Don Q: Claro, no sabés para dónde se va.

David: Si va para Europa, pero todos piensan que se va a Europa. De allá vos podés nadar hasta ahí. Vos sabés, mañana ese barco se va o en una semana se va. Vos te vas, te escondés ahí durante una semana con un poco de comida y después sale [no se entiende perfectamente, podría ser "salís"].

Don Q: ¿Y los padres de ustedes sabían cuándo [gesto de irse]?

David: Y, en realidad, yo había dejado una nota a mi mamá cuando salí ahí de mi

---

cutor, mediante el empleo de modalidades lingüísticas como expresiones de disculpa o deferencia y formas impersonales.

34 En estos casos el pronombre no se refiere directamente al interlocutor, sino que se emplea de forma exofórica generalizada.

casa.

**Don Q:** ¿Una nota?

David: Porque yo nunca salgo sin avisar a la familia. Claro, ya sabés, pero...

**Don Q:** ¿Y qué le pusiste en la nota?

David: Ya llegó el tiempo, así, pero nunca los voy a olvidar, así que ya sabés quién soy yo (minutos 05:40-06:40).

Se escuchan fragmentos de la canción *Cruzando el mar*.

**Don Q:** ¿Ustedes no ven la luz del día? ¿No ven nada?

David: ¿La luz del día? Si bajás acá puede ver, pero un poquito así. El día puede ver si aclarece, bajás acá [dibuja en un papel]. Para ver el cielo, no, ta muy... Y la hélice siempre te pega, viste, hace ruido así la hélice y si vos te bajás en ese momento, que corre mucho, te tira adentro del agua, se...

Don Q: Fuiste...

David: Sí, ahí fuiste.

**Don Q:** Y el tema de tu viejo, no me lo nombraste. ¿Qué onda tu viejo<sup>35</sup>?

David: Con mi viejo nunca hice comunicación con mi viejo. Casi no lo conozco bien.

Don Q: Él se fue, digamos.

David: Él se fue del país.

Don Q: Ah, él se fue del país.

David: Claro, hace mucho mucho, cuando yo tenía siete años más o menos.

**Don Q:** ¿Y no tuvieron más noticias?

David: Y nadie tenía noticias (minutos 07:14-07:55).

Luego asume el papel del "entrevistador" de Mohamed con el objeto de poder testimoniar su historia en una canción que llevará su nombre completo, "Mohamed Gnin'edi". Comienza en susu, que subtítulo en castellano dice: «Mohamed Gnin'Nedi no había muerto, lo encontré viviendo aquí, en Rosario» (minuto 11:27).

---

<sup>35</sup> "Viejo" en el castellano rioplatense coloquial significa "padre", independientemente de su edad. "¿Qué onda?" se usa con elevada frecuencia en el registro coloquial para preguntar por la opinión, valoración de algo o alguien.



En esta foto de Plataneo, Mohamed y David aparecen enfocados desde arriba, mientras que en la escena de la película, el "ojo" de la cámara se coloca al mismo nivel de ellos.

Mohamed: tenía ocho años tenía, estaba en mi país, Liberia. Y a la mañana mi hermano me llevó a la escuela [...] Y ahí cayó el primer misil y ahí salimos todos enloquecidos. [...] Y vi gente que se iba corriendo, seguí a la gente, **seguí corriendo frontera por frontera**. Iba hasta Guinea hasta Forecariah. [...] **Trabajé, junté plata y me fui** a la capital, Guinea, y me quedé en el puerto en los container casi toda la vida, desde los ocho hasta los trece años, estuve viviendo allá en Guinea, dentro de los container y después de ahí se me ocurrió tirarme al agua a la noche y subirme adonde está el timón. Cuando me subí en el timón, ahí, me quedé ahí sentado.

**David:** ¿Ahí abajo de la hélice?

Mohamed: Ahí abajo de la hélice. Cuando el barco salió, cuando el barco se fue y ahí dos, cuatro, cinco días, me lo encontré en el barco.

**David:** A Badi.

Mohamed: Sí, a Badi me lo encontré en el barco. Nos conocimos, estuvimos hablando todo bien, me contó cómo fue la relación, cómo lo trataban en el puerto, qué pasaba, sucedía en el puerto. Después ahí le conté lo mío también y nos quedamos sentados juntos. [...]

**David:** ¿Cómo Badi murió?

Mohamed: ¿Cómo murió Badi? Badi murió al lado mío, sentado, de hambre. Murió

así, mirándome con los ojos abiertos. Mucha hambre teníamos. Eran 27 días sin comer. Cuando el barco frenó probamos el agua, pero no, era imposible. Tiene mucha sal el agua, ahí **no confiamos mucho y no tomamos más** agua porque el agua te va a matar más rápido. Y yo me senté ahí...

**David:** ¿Y no tenían nada de comida?

Mohamed: nada, nada, nada [...]

Estaba la gente pescando ahí y yo **me tiré** en el agua. Y estaba el pescador ahí y el pescador me vio. Se tiró y me agarró el pescador. [...](minutos 12:30-15:30).

El pasaje de la historia de Mohamed a través de varios tamices de voces internas contribuye a uno de los grandes logros de la película: no caer en la victimización de los actores sociales gracias a que su agentividad no se niega ni se ofusca. Mohamed puede dilatar el recuerdo de su vivencia de los espacios («frontera por frontera») y los tiempos («casi toda la vida, desde los ocho hasta los trece años») que ha atravesado y marcar su capacidad de tomar decisiones y actuar («trabajé, junté plata y me fui», «se me ocurrió tirarme [...] y subirme», «no confiamos y no tomamos más», «me tiré»). La canción-testimonio, comenzada en susu, termina con un recitado en castellano:

**Mohamed Gnin`Nedi llegó a San Lorenzo a los trece años, el 25 de septiembre de 2001. Fue el primer clandestino que llegó a Rosario, que cruzó veintisiete días sin comida ni agua, que no sabe si existe su familia.**

¡Qué locura!

¡Qué locura! ¿no? (minutos 16:45-17:31)

### *A modo de cierre: kalabantés contra el canibalismo*

El relato que nos propone Rubén Plataneo está en las antípodas de las criminalizaciones de las personas en movilidad, sobre todo si son de piel oscura, así como de las victimizaciones. Pero también se aleja de los relatos "objetivos" que seccionan desde una distancia de seguridad. El Estado, al instituir el "Día de los afroargentinos/as y de la cultura afro" se posiciona como gestor de la difusión del conocimiento sobre el pasado y el presente de determinados grupos, así como de la "cultura afro". Ante este sintagma – en singular y con artículo determinado – cabe plantearse en qué medida propenda al

diálogo intercultural. Por su parte, como recuerda Morales (2012: 18) «las elaboraciones científicas [...] constituyen un insumo informativo y argumentativo para discursos de militantes afro» que interpelan al Estado que responde instituyendo "días". La insistencia de algunos actores sociales por imponer(se) denominaciones diferenciadoras y excluyentes probablemente no contribuya a la proclamada lucha contra la discriminación. En *El gran río, en cambio, Plataneo no impone (di)visiones. Al contrario, deja fluir y (des)encontrarse una pluralidad de voces y miradas, descentrando las perspectivas etnocéntricas.*

### *Filmografía*

AGRUPACIÓN XANGÓ, s.f., *Argentina también es afro* [video]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=x6XzRjjwHAK> [último acceso 20.09.2014].

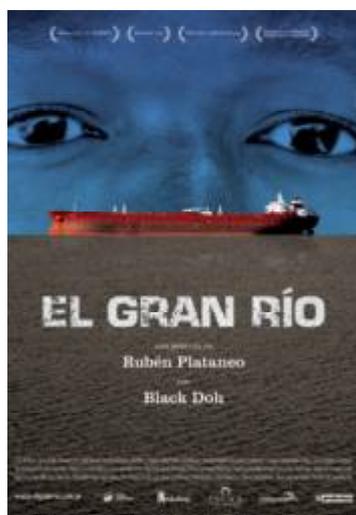
DIAFARTV, s.f., *Acá estamos* [video oficial de la campaña rap contra el racismo]. Disponible en: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=diagar+aca+estamos](https://www.youtube.com/results?search_query=diagar+aca+estamos) [último acceso 21.09.2014].

FUNDACIÓN V.E.I., s.f., *Afroargentinos* [programa periodístico televisivo "Nación zonámbula"]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eUik0wa96HY> [último acceso 21.09.2014]

MASLIAH Alberto, 2006, *Negro Che* [película documental].

—, 2012, *El último quilombo* [película documental].

PLATANEO Rubén, 2012, *El gran río* [película], Calanda Producciones / Mil Colores Media / TS Productions, Argentina, 97 minutos.



Web oficial: <http://www.elgranrio.com.ar>.

Trailer: <http://elgranrio.com.ar/videos/>

### *Ficha técnica*

Dirección y guión: Rubén Plataneo

Asistente de Dirección: Julián Alfano

Producción: Rubén Plataneo, Gúndula Meinzolt

Co-producción: Céline Loiseau - TS Productions

Producción Ejecutiva: Virginia Giacosa

Jefa de Producción: Leila Ledesma

Asist. de Producción: Tomy Viú, Leonor Reeves

**Producción en Guinea: Bafila Films-Gahite Fofana, Algassim Bah**

Dirección de Fotografía: Martín Frías

Cámara: Rubén Plataneo, Martín Frías

Cámara Adicional: Guillermo González, Lionel G. Rius

Sonido Directo: Santiago Zecca, Fernando Romero, Algassim Bah

Edición: Milton Secchi, Marina Sain

Postproducción imagen: Alejandro Nakano

Post Producción de Sonido: Gaspar Scheuer

Consultor Guión: Roberto Barandalla

**Gráfica: Germán Arese**

Web: G. Villarreal

Música: David Dodas Bangoura – Black Doh (Letras, composición, Voz)

### *Bibliografía*

BELTRÁN Luis, 2008, *Consideraciones sobre los estudios afroamericanos y africanos en Iberoamérica*, en Gladys LECHINI (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina. Herencia, presencia y visiones del otro*, CLACSO, Buenos Aires, pp. 411-428. Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/sursur/AFRICAN/> [05.09.2014]

BOURDIEU Pierre, 1982, *Ce que parler veut dire*, Fayard, Poitiers.

CIRIO Norberto Pablo, 2010a, *Calendario del afroargentino del tronco colonial*, "El Corsito", publicación del Centro Cultural Ricardo Rojas, n. 39, año 15/2010. Disponible en: <http://www.rojas.uba.ar/corsito/numeros/39/calendario.html> [20.08.2014].

—, 2010b, *Afroargentino del tronco colonial. Una categoría autogestada*, Documento de trabajo entregado en mano a las autoridades del Indec a efectos de que tomen conocimiento sobre la cuestión, en una reunión mantenida en mayo de 2010. Disponible en <http://www.misibamba.org/> [16.09.2014]

—, 2010c, *Prólogo*, en Mario LÓPEZ, *Una historia a contramano de la "oficial": Demetrio Acosta, "el Negro Arigós", y la Sociedad Coral Carnavalesca Negros Santafesinos*, Cámara de Diputados de la Provincia de Santa Fe, Santa Fe, pp. 7-9.

CLAM (Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos), 2009, *Diásporas Afro-*

*LGBT*, entrevista a Carlos Álvarez, "Clam", 02/12/2009. Disponible en <http://www.clam.org.br/publicue/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=6190&sid=51&tpl=printerview> [consulta del 02.09.2014].

CONVERTINI Daniel, 2012, *En mi país podía terminar muerto* [Entrevista a David Dodas Bangoura], "La Razón", 21.06.2012. Disponible en [http://www.larazon.com.ar/show/pais-podia-terminar-muerto\\_0\\_361500130.html](http://www.larazon.com.ar/show/pais-podia-terminar-muerto_0_361500130.html) [último acceso 22.09.2014].

COSTA Mariano, 2012, *Entrevista a Rubén Plataneo, director de "El gran río"*, "Tierraentrance.miradas.net". Disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2012/09/entrevistas/entrevista-aruben-plataneo-director-de-el-gran-rio.html> [último acceso 02.09.2014].

DIAFAR (Diáspora africana de la Argentina), *Las Black Panther Partys*. Disponible en <http://www.diafar.org/index.php/the-news/188-las-black-panther-partys.html> [último acceso 28.07.2014].

ESPÍNDOLA ATHOS, 2005, *Diccionario del lunfardo*, Planeta, Buenos Aires.

FERNÁNDEZ BRAVO Nicolás, 2012, *Aguas calmas, memorias turbulentas*, "Revista Quilombo", n. 84, agosto 2012, disponible en <http://www.revistaquilombo.com.ar/cine-el-gran-rio-de-ruben-plataneo/> [último acceso 26.07.2014]; *"El Gran Río" (2) -una mirada...* [blog de Alejandro Frigerio], disponible en <http://alejandrofrigerio.blogspot.com.ar/2012/07/el-gran-rio2-una-mirada.html> [último acceso 26.07.2014]; *Film El gran río, GEALA Archivo mensual agosto 2012*, disponible en <https://geala.wordpress.com/2012/08/> [último acceso: 26.07.2014].

FRIGERIO Alejandro, 2012, *"El gran río" (3)*, [blog de Alejandro Frigerio]. Disponible en <http://alejandrofrigerio.blogspot.it/search/label/africanos> [último acceso 26.07.2014]

FRIGERIO Alejandro, LAMBORGHINI Eva, 2011, *Los afroargentinos: formas de comunalización, creación de identidades colectivas y resistencia cultural y política*, en Rubén MERCADO y Gabriela CATTERBERG (coord.), *Aportes para el desarrollo humano en Argentina / 2011: Afrodescendientes y africanos en Argentina*, Programa Naciones Unidas para el Desarrollo - PNUD, Buenos Aires, pp. 1-52.

GELER Lea, GUZMAN Florencia, 2011, *Presentación*, en Id. (coordinadoras), *DOSSIER Sobre esclavizados/as y afrodescendientes en Argentina: nuevas perspectivas de análisis*, "Boletín Americanista", año LXI 2, n. 63, Barcelona, pp. 9-12.

GOLDBERG Marta, 2000, *Nuestros negros: ¿Desaparecidos o ignorados?*, "Todo es Historia", n. 393, pp. 24-37.

GOMES Miriam, 2012, *Intervención en la mesa redonda "Relato periodístico: conflictos y diversidad cultural"*, Congreso de Periodismo y medios de comunicación, 16-18 de mayo de 2012, La

- Plata. Disponible en: <http://www.perio.unlp.edu.ar/node/2118> [Consulta del 13/07/2012].
- GRIMSON Alejandro, 2005, *Nuevas xenofobias, nuevas políticas étnicas en Argentina*, ponencia presentada en el Seminario-Taller Migración Intrafronteriza en América Central. Perspectivas Regionales, CCP-UCR / OPR-Princeton, San José, Costa Rica, pp. 1-16.
- , 2008, *Diversidad y cultura. Reificación y situacionalidad*, "Tabula Rasa", n. 8, enero-junio, 2008, pp. 45-67.
- , 2012, *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.
- GROS Christian, 1997, *Pour une sociologie des populations indiennes et paysannes de l'Amérique latine*, L'Harmattan, Paris.
- MASSÓ GUIJARRO Ester, 2012, *La figura del marabout: ¿dominación o emancipación en la diáspora migratoria murid?*, "Astrolabio. Revista internacional de filosofía", n. 13, pp. 287-295
- MENÉNDEZ-PIDAL SENDRAIL Laura, 2013, *La pièce oubliée d'Ahmadou Kourouma: Le diseur de vérité d'après une analyse postcoloniale*, "Anales de Filología Francesa", n. 21, pp. 243-258.
- MOLINA Lucía, 2010, *Presentación*, en Mario López, *Una historia a contramano de la "oficial": Demetrio Acosta, "el Negro Arigós", y la Sociedad Coral Carnavalesca Negros Santafesinos*, Cámara de Diputados de la Provincia de Santa Fe, Santa Fe, pp. 5-6.
- MORALES Orlando, 2012, *Categorías identitarias en el campo afro. Nudos de sentido y representaciones disputadas*. "Question", vol. 1, n. 35, invierno 2012, pp. 17-32.
- MORASSO Carla, 2011, *Eurocentrismo y estudios africanos en Argentina*. "OtroSur Digital", año 1, n. 2, agosto 2011, pp. 1-15.
- NKOGO ONDÓ Eugenio, 2012, *Africanos, afrodescendientes o la simetría histórica y cultural*, "FAIA", vol.1, n. 1, pp. 1-6.
- PEÑALOZA Fernanda, 2007, *Mapping Constructions of Blackness in Argentina*, "INDIANA", vol. 24, s.n., pp. 211-231.
- PICCONI María Lina, 2011, *Córdoba también reconoce que en el sonido de nuestros tambores está África*, "Quaderni di Thule", Actas del XXXIII Convegno Internazionale di Americanistica – Perugia 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 y 9 de mayo de 2011, pp. 157-164.
- PICOTTI Dina, 1998, *La presencia africana en nuestra identidad*, Ediciones del Sol, Buenos Aires.
- PINEAU Marisa, 2008, *Estudios sobre África desde Argentina. Los aportes de la Universidad de Buenos Aires y de la Universidad Nacional del Luján*, en Gladys LECHINI (comp.), *Los estudios afroamericanos y africanos en América Latina: herencia, presencia y visiones del otro*, CLAC-

SO, Buenos Aires. Disponible en <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/sursur/AFRICAN/> [20.08.2014].

PROVINCIA DE BUENOS AIRES, 2011, *Ley 14.276, de 12 de Mayo de 2011, Institúyese del "Día de la Cultura Afro-Argentina"*, [Internet] *Boletín Oficial de la Provincia de Buenos Aires*, 1 de julio de 2011. Disponible en <http://sinca.cultura.gob.ar/sic/gestion/legislacion/ley.php?id=778> [último acceso 20.09.2014].

QUEROL BATALLER María, 2009, *Estudio general y holístico de los sustantivos verbales: génesis, significación, valencia, funcionalidad comunicativa y variación interlingüística*. Tesis doctoral dirigida por el Dr. Ángel López García-Molins, defendida el 3 de septiembre de 2009 en la Universidad de Valencia. Valencia: UNIVERSITAT DE VALÈNCIA, Servei de Publicacions. Disponible en <http://www.tdx.cat/handle/10803/399/browse?value=Querol+Bataller%2C+Mar%C3%ADa&type=author> [último acceso 10.09.2014].

QUIJANO Aníbal, 2000, *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*, en Edgardo LANDER (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, CLACSO, Buenos Aires, pp. 122-151.

— 2014, *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder / Aníbal Quijano*; selección a cargo de Danilo Assis Clímaco, CLACSO, Buenos Aires.

QUINTERO Pablo, 2010, *Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina*, "Papeles de Trabajo", n. 19, junio 2010, pp. 1-15.

RAMOS Julio, 2012, *Las nuevas migraciones del cine argentino* [entrevista a Rubén Plataneo realizada el 28 de mayo del 2012 en Rosario], "80grados.net Prensasinprisa", 28 de Diciembre de 2012. Disponible en <http://www.80grados.net/las-nuevas-migraciones-del-cine-argentino/> [último acceso 02.09.2014]

REID ANDREWS George, 1980, *The Afro-Argentines of Buenos Aires: 1800-1900* Wisconsin, University of Wisconsin Press.

REPÚBLICA ARGENTINA, 2013, *Ley 26.852, de 24 de abril, Institúyese del "Día Nacional de los/as afroargentinos/as y de la cultura afro"*, [Internet] *Boletín Oficial del Estado*, 20 de mayo de 2013. Disponible en <http://www.boletinoficial.gov.ar/Inicio/Index.castle> [último acceso 20.09.2014].

SAJNANI Damon, 2013, *Troubling the Trope of "Rapper as Modern Griot"*, "The Journal of Pan African Studies", vol. 6, n. 3, pp. 156-180.

SEGATO Rita, 2007, *La Nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de*

*Políticas de la Identidad*, Prometeo, Buenos Aires.

SOLOMIANSKI Alejandro, 2002, *Argentinidad y negritud: identidades secretas*, "Estudios. Revista de Investigaciones Literarias y culturales", año 10, n. 19, enero-julio 2002, pp. 145-159.

ZIEM Alexander, LASCH Alexander, 2013, *Konstruktionsgrammatik. Konzepte und Grundlagen gebrauchsbasierter Ansätze*, Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston.

### *Sitiografía*

<http://agrupacionxango.blogspot.it/>

<http://www.diafar.org>

<http://www.elgranrío.com.ar>

<http://www.idaes.edu.ar/>

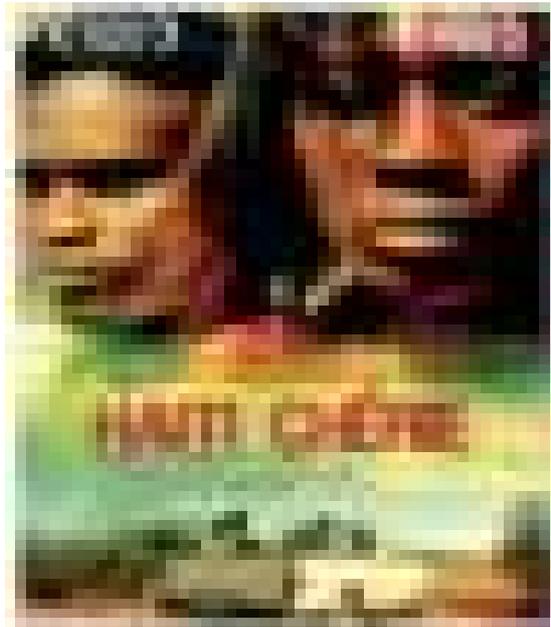
<http://www.misibamba.org>

<http://geala.wordpress.com>

## *Haiti Cherie* di Claudio Del Punta

Carlo Mearilli

Centro Studi Americanistici "Circolo Amerindiano" di Salerno



*Sono sicuro che c'è ancora gente che ha voglia di vedere una storia che non sia raccontata con canoni scontati e la banalità che ci propina la televisione oggi o con gli effetti speciali da fumetto hollywoodiani... sono sicuro che da qualche parte esiste un pubblico così, anche se forse non numeroso.....e io lo cercherò.*

Claudio Del Punta

*Haiti Cherie* (in lingua creola *Ayiti nan kem*) ovvero *Haiti nel cuore*, è un film importante, che va visto, poiché affronta un tema quasi completamente sconosciuto al grande pubblico e cioè il dramma di migliaia di clandestini haitiani sfruttati nelle piantagioni

di canna da zucchero della Repubblica Dominicana e costretti a vivere nei cosiddetti *bateyes* (accampamenti). La parola *batey* proviene dalla lingua degli indios Taínos, che fu la prima popolazione amerindia a popolare i Caraibi e che li viveva prima dell'arrivo di Colombo. La parola indicava la piazza sacra del villaggio adibita a cerimonie dove si svolgeva il sacro giuoco della palla, chiamata in lingua *taína batey*.



Di questi *bateyes* oggi ce ne sono circa 500 nelle campagne dominicane e ospitano più di un milione di immigrati haitiani che vivono senza servizio sanitario, senza acqua corrente e senza istruzione per i loro bambini. A fronte di una produzione di circa due tonnellate di canna da zucchero, il guadagno giornaliero medio di un *bracero* (tagliatore di canna) non supera i sei dollari.

Dice il regista, Claudio Del Punta: «Questa è una tragedia che purtroppo va avanti da moltissimi anni, e per questa gente indifesa la vita è fatta di soprusi, precarietà e miseria. **È una situazione molto grave che sembra ricordare più una condizione lavorativa di fine ottocento che non del 2006.** Purtroppo, il guaio è che tutto questo sfruttamento massiccio di centinaia di migliaia di lavoratori haitiani o discendenti di haitiani avviene con la con-

nivenza dei governanti dominicani, dal momento che la maggior parte delle piantagioni appartiene allo stato» (LATINOAMERICA-ONLINE.INFO 2006: web).

La regia del film è di Claudio Del Punta che, sin dai suoi primi lavori, ha dimostrato grande interesse per il mondo dell'America Latina. Nel 1991 infatti realizzò un medio-metraggio intitolato *A media luz* girato a Buenos Aires, che raccontava una vicenda di gente di colore sulle magiche note dei tanghi di Astor Piazzolla. Il suo interesse per la cultura latino-americana si è concretizzato successivamente nella realizzazione, a partire dal 2003, di numerosi documentari centrati essenzialmente sull'area caraibica ed in particolare su Cuba ed appunto Haiti e Repubblica Dominicana.



Al tempo stesso *fiction* e documentario, *Haiti Cherie* è un film forte, toccante. È la storia di fuga, di una disperata ricerca di felicità, di una vita migliore, di un nuovo inizio. Il film è realizzato con attori non professionisti, la maggior parte del cast infatti è formato dai braccianti che lavorano e vivono nelle piantagioni dominicane. I protagonisti principali sono Yeraini Cuevas, studentessa sedicenne che nel film interpreta Magdeleine, e Valentín Valdez, ventunenne ex tagliatore di canna da zucchero, nel ruolo di suo marito,

**Jean Baptiste.** Il titolo del film deriva da una canzone di Toto Bissainthe, celebre attrice e cantante haitiana, che con la sua voce ha fatto conoscere le atmosfere e la cultura della sua isola al mondo intero e le sue melodie costituiscono anche la colonna sonora del film.

Girato totalmente senza luce artificiale, con immagini calde che ricorrono ai colori della terra, in prevalenza al rosso ed al marrone, *Haiti Cherie* è, come detto, un racconto duro che si svolge in quello che agli occhi di milioni di turisti appare come un paradiso frequentatissimo ma dove, al tempo stesso, i signori locali prima sfruttano i disperati lavoratori clandestini e quindi, a lavoro terminato e al momento di pagarli, li denunciano alla polizia per farli arrestare e quindi allontanare.

Dice Claudio Del Punta: «Mi ha spinto a fare questo film innanzitutto il desiderio di conoscere nuove realtà e nuovi mondi per raccontare certe storie attraverso i film: sono paesi che possono offrire una visione differente su come affrontare la vita. Dal punto di vista culturale sono aperto alle nuove opportunità e la presenza di tutto un contesto sociale mi ha spinto a fare questo film nello specifico» (LEINTERVISTEDIGIOVANNIZAMBITO.BLOGSPOT.IT 2011: web) e aggiunge: «Mi sento ancora influenzato dal neorealismo. Volevo girare un film 'utile'. Senza autorizzazioni e con una *troupe* di poche persone, sono arrivato a Santo Domingo ed ho iniziato le riprese» (SOLLEVIAMOCI.WORDPRESS.COM 2008: web).

Nel film *Magdeleine e Jean-Baptiste*, che vivono in un *batey*, resistono a tutto, sopportando qualsiasi tipo di sopruso fino a quando la morte per denutrizione del loro figlio piccolo non sconvolge Magdeleine, che inizia a rifiutare il *batey* a desiderare nonostante tutto il ritorno ad Haiti. Una rissa provocata dal tentativo di stupro ai danni di Magdeleine da parte di uno dei guardiani della piantagione sarà il motivo scatenante della fuga dei due protagonisti che riusciranno ad uscire dal *batey* grazie all'aiuto di Ernesto, medico spagnolo che presta lì la sua opera e che li porta con sé in un lungo viaggio verso il confine tra Repubblica Dominicana e Haiti tra ingiustizie, miseria e squallore.

*Primo estratto dal film:*



**Magdeleine:** Spiegami, perché non vuoi venire con me?

**Jean-Baptiste:** Perché Haiti è finita, non c'è più niente laggiù, nessun lavoro da fare per me....

**Magdeleine:** E che razza di lavoro facciamo qui? Almeno là c'è la tua gente, il tuo paese.

**Jean-Baptiste:** No, non voglio tornare così a mani vuote.

**Magdeleine:** Allora ci vado da sola.

**Ernesto:** Jean-Baptiste, andiamo! Magdeleine mi ha detto che volete venire con me.

**Jean-Baptiste:** Dove?

**Ernesto:** Ho delle visite in un ambulatorio vicino la frontiera. Non è un viaggio facile ma da lì avrete la possibilità di rientrare ad Haiti.....Allora? Vuoi venire o no?

(DEL PUNTA C. 2007: da minuto 43.58 a minuto 46.09).

**Racconta il regista:** «All'inizio, con la scusa di fare un documentario sulla canna da zucchero, sono riuscito a girare in un *batey* enorme di proprietà della famiglia Fanyul, cubano-americani residenti a Miami. I Fanyul sono proprietari anche di Casa de Campo, notissima località turistica a mezz'ora dalla piantagione» (SOLLEVIAMOCI.WORDPRESS.COM)

2008: web).

Prodotto da Esperia Film e girato in digitale con appena 250 mila euro, *Haiti Cherie* è frutto di riprese fatte sul luogo tra il dicembre 2005 e il marzo 2006. Le riprese del film sono durate complessivamente più di quattro mesi e sono state interrotte più volte a causa delle minacce e delle provocazioni dei guardiani dei proprietari di terra e dell'esercito dominicano. Tutto questo ha costretto la *troupe* di Del Punta a cambiare spesso *location*, passando da un villaggio a un altro, riuscendo comunque sempre a ricominciare le riprese «perché nessuno capiva che cosa ci fosse di interessante in una situazione tanto miserabile» (SOLLEVIAMOCI.WORDPRESS.COM 2008: web), ricorda il regista.

Va ricordato inoltre che le difficoltà non sono finite lì, poiché ulteriori problemi ci sono stati con la distribuzione del film. Precisa Del Punta: «Sì, il film ha avuto difficoltà ad essere distribuito: la civiltà occidentale si è uniformata anche culturalmente nei Festival e le rassegne come Venezia, Berlino e Cannes avrebbero dovuto accogliere un film del genere per farne una bandiera e illuminare su certe situazioni. Invece l'hanno rifiutato perché non vi recita una *star*: non è insomma un film da 'tappeto rosso', nonostante sia proprio adatto ad essere rappresentato nei Festival come è accaduto in altri che magari sono più piccoli ma anche più liberi. Purtroppo per film di questo genere ci sono sempre più limiti. Il Festival del Cinema di Roma lo ha rifiutato per gli stessi motivi. È stato rappresentato al cinema Aquila di Roma ma verrà proiettato anche a Torino, Milano e Firenze: è stato realizzato con sforzi personali e coordinato con buoni mezzi» (LEINTERVISTEDIGIOVANNI-ZAMBITO.BLOGSPOT.IT 2011: web).

In Italia il film è uscito il 26 settembre del 2008. «Quattordici mesi ci son voluti, nonostante un premio e un passaggio a Locarno che ha suscitato applausi, perché una perla di rigore e documentazione come *Haiti Cherie* arrivasse in sala» (SOLLAZZO B. 2008: web). Il film ha incassato 6.039 euro e questo dopo aver ottenuto un anno prima, nell'agosto del 2007, il Premio Giuria dei Giovani al 60° Festival del Film di Locarno ed aver registrato molte presenze nei festival cinematografici internazionali.

*Haiti Cherie* è diviso in due parti: ad una prima dedicata all'orrore della vita disumana dei *batey*, segue una seconda che si avvicina più ad un *road movie*, ricca di tensioni, imprevisti e colpi di scena. L'impressione che si ha vedendo *Haiti Cherie* è sicuramente

quella di trovarsi di fronte a un mondo sconosciuto che lascia sgomenti nel quale Del Punta, lasciando soffrire lo spettatore durante tutto il film insieme ai suoi protagonisti, colpisce nel segno. Peccato però che il film soffra alcune lungaggini e non sia sostenuto in modo efficace da una sceneggiatura troppo didascalica, a volte priva di quella complessità che avrebbe reso alcuni personaggi meno da manuale ma più incisivi, come il medico Ernesto. La stessa protagonista, seppur povera, ci appare sempre eccessivamente curata ed elegante. Nonostante questo, «Resta però la sensazione di un film nato dall'intento sincero di una persona che conosce molto bene la materia» (RIPPA R. 2007: web). Al tempo stesso Del Punta fa scelte coraggiose e difficili, come quella di non doppiare il film per non perdere di vista la realtà, sottolineando lo scontro tra gli abitanti di una stessa isola che è divisa non solo da un confine ma anche da diversità linguistiche: lo spagnolo e il *kryol* (creolo haitiano). *Haiti Cherie* è un film scomodo che coinvolge e commuove: l'espressione persa, spaventata, intensa della giovanissima Magdeleine, non lascia mai in pace la coscienza di chi guarda, di chi pian piano scopre una realtà senza alcun orizzonte possibile.

*Secondo estratto dal film:*



**Primo Militare: Cosa hai fatto? Perché lo hai ucciso? Che ragione c'era?**

Secondo Militare: Perché faceva resistenza.

**Primo Militare: Ho visto che lo perquisivi. Hai trovato soldi?**

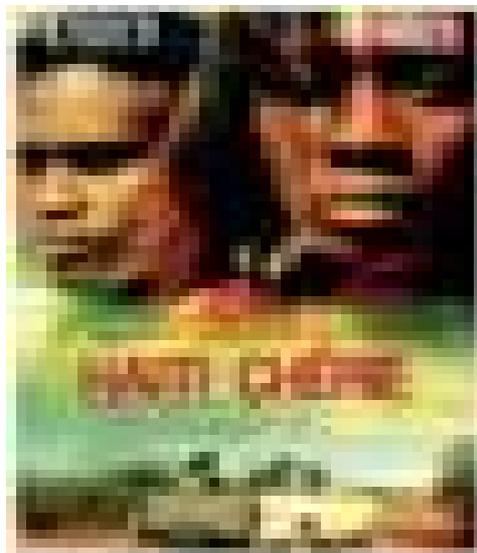
Secondo Militare: Sì, ho trovato qualcosa.

**Primo Militare: Dammi quei soldi! Forse non c'era bisogno di ucciderlo. Potevi arrestarlo.**

Magdeleine: Perché lo avete ucciso, non vi aveva fatto nulla! Guardate cosa avete fatto..

Primo Militare: Lasciala andare! (DEL PUNTA C. 2007: da minuto 1.30.50 a minuto 1.38.03).

«La Repubblica Dominicana non è nella lista dei 'paesi canaglia' anche se questa forma di schiavitù vi si esercita da più di un secolo. Le sue spiagge e il suo Oceano sono troppo attrattivi per il turismo internazionale. Ben venga un film che ci ricordi quanto, a volte, i nostri parametri di valutazione siano truccati» (MYMOVIES.IT/DIZIONARIO/CRITICA 2008: web).



DEL PUNTA CLAUDIO, 2007, *Haiti Cherie*. 99 minuti

*Scheda tecnica:*

Sceneggiatura: Mario Cabrera Lima, Romina Ganduglia e Claudio Del Punta

**Fotografia: Claudio Del Punta**

Costumi: Benny Abreu

Montaggio: Silvia Natale

Musica: Toto Bissainthe

Suono: Emmanuel Cassano

Produzione: Arethusa Film – Esperia Film

Prodotto da: Giuliana Del Punta, Bruno Restuccia, Claudio Del Punta

Produttore associato: Leonora Turnier

Lingua: Kryol (creolo haitiano)/Spagnolo

Data di uscita: 26/09/2008

Ambientazione: Repubblica Dominicana / Haiti

Periodo delle riprese: 4 mesi

Gli attori non sono professionisti, ma braccianti che hanno vissuto o vivono nelle piantagioni di canna da zucchero nella Repubblica Domenicana.

*Premi:*

Premio Giuria dei Giovani, Festival del Film di Locarno, 2007

Premio per la migliore sceneggiatura Festival Internazionale del Cinema di Mons, 2008

*Sitografia:*

[http://www.latinoamerica-online.info/2006/cine06\\_aleotti\\_delpunta\\_batey.htm](http://www.latinoamerica-online.info/2006/cine06_aleotti_delpunta_batey.htm)

<http://leintervistedigiovannizambito.blogspot.it/2011/03/claudio-del-punta-regista-di-haiti.html>

<https://solleviamoci.wordpress.com/2008/07/17/>

<http://www.mymovies.it/dizionario/critica.asp?id=388566>

<http://www.rapportoconfidenziale.org/?p=9883>

<http://www.annalisamelandri.it/2011/11/repubblica-dominicana-amnesty-international-denuncia-gravi-violazioni-dei-diritti-umani-da-parte-della-polizia/>



Claudio Del Punta sul set di *Haiti Cherie*

## *Narrare il contatto col mondo. Cicli di stagioni in Juan José Saer*

Luigi Vallebona

Juan José Saer è certamente uno degli autori più interessanti della letteratura argentina del dopoguerra; nato a Serodino in Provincia di Santa Fe nel 1937, visse molti anni in Francia a partire dal 1968, con contatti significativi con l'ambiente del *nouveau roman*, in particolare con Alain Robbe-Grillet, e morì a Parigi nel 2005. Fra i propositi di questo articolo vi è anche quello di offrire un contributo alla conoscenza di Saer in Italia, dove purtroppo è ancora poco noto, studiato e tradotto, contrariamente a quanto è avvenuto in Francia, in Spagna e, seppure con qualche ritardo, in Argentina.

Saer è autore di una vasta opera narrativa, che va da *En la zona* (1960) a *La grande* (2005, postumo), che comprende dodici romanzi, cinque libri di racconti, oltre a tre raccolte di saggi critici su importanti questioni di estetica letteraria e su grandi classici universali, da Dante a Borges, da Pavese a Proust, da Joyce a Cervantes. Per Saer la narrazione è una facoltà fondamentale dello spirito umano, che trascende le divisioni in generi, tanto è vero che anche la sua raccolta di poesie, dall'emblematico titolo *El arte de narrar* (1977), può essere compresa nella sua opera narrativa.

Ad oggi sono disponibili solo le traduzioni italiane di *El entenado* (*L'arcano*, trad. di Luisa Pranzetti, Firenze, Giunti, 1994), *La pesquisa* (*L'inchiesta*, trad. di Paola Tomasini, Torino, Einaudi, 2006), *Lugar* (*Luogo*, trad. di Maria Nicola, Roma, Edizioni Notetempo, 2007), *Cicatrices* (*Cicatrici*, trad. di Gina Maneri, Roma, La Nuova Frontiera, 2012). Si osservi tra l'altro che il paratesto dell'edizione einaudiana de *L'inchiesta* rischia di essere fuorviante ai fini della corretta comprensione dell'opera saeriana poiché nel risvolto di copertina il romanzo viene ascritto al genere *noir*, probabilmente per ragioni di mercato editoriale, ciò che è estremamente riduttivo rispetto alla poliedrica scrittura dello scrittore santafecino. Manca a tutt'oggi la traduzione di opere fondamentali come *Nadie, nada, nunca* (1980), *Glosa* (1986), e soprattutto *La grande* (2005), vera *summa* di tutta

la narrazione saeriana.

Il titolo di questo romanzo fa riferimento alla *Grande Fuga* opera 133 di Beethoven ed è articolato secondo i canoni di quella forma musicale: la presenza di un solo tema, il **soggetto, identificabile con la ricerca di una “ontologia del divenire”, l’alternarsi dei punti di vista di diversi personaggi come voci che devono trattare il tema in modo contrappuntistico, la complessa architettura di riprese del tema con variazioni.** Non è d’altra parte nuovo il riferimento di Saer alla musica, se è vero che *La mayor* (1976), libro di racconti, presenta un titolo musicale e se, in diversi saggi critici, Saer afferma che la narrazione letteraria deve tendere come modello alla poesia e, appunto, alla musica, pur non potendo, ovviamente, mai arrivare a confondersi con essa. La narrazione saeriana tocca il suo punto più alto proprio con *La grande* ed è la sintesi dei tre canali estetici sopra richiamati, **capaci di esprimere il rapporto fra uomo e mondo attraverso un ritmo, uno stile, un’articolazione indissolubile di suono e senso.**

In Saer è infatti fondamentale l’idea di ritmo, la ricerca della frase impeccabile verso cui convergono una sintassi della frase ramificata e organizzata intorno a un sapiente dosaggio delle pause e dei silenzi, la collocazione particolare del nome e dell’aggettivo, la condensazione di alcuni nuclei portanti di senso in sintagmi regolari simili a versi, un esempio fra tutti la superstita frase-paradigma dell’ultimo capitolo, rimasto incompiuto de *La grande*: «Con la lluvia llegó el otoño, y con el otoño el tiempo del vino» (SAER J.J. 2005: 435). Il verso si oppone alla linearità della prosa e, sul piano esistenziale, all’incessante fluire del tempo che sembra travolgere ogni cosa e farla cadere nel nulla. Il verso permette di conservare la memoria di un’esperienza, come un osso duro, un sasso levigato ma non trascinato via dalla corrente.

Con una tale concezione della narrazione è evidente che nell’opera saeriana l’idea di ciclo sia centrale, come ritorno di temi e nessi di parole fedelmente ricorrenti e duraturi. Si evidenziano in particolare tre tipi di ciclo:

- 1) **Il ciclo interno all’intera opera narrativa.**
- 2) Il ciclo della *zona*.
- 3) Il ciclo delle stagioni.

Il primo ciclo è costituito nel ritorno, anche a distanza di più di 40 anni, di frasi perfette, nella forma e nel contenuto, con un mirabile dosaggio dei pieni e dei vuoti, con la **ben riconoscibile affermazione che nell'esistenza di un uomo sono presenti momenti di pienezza vitale**. Confrontiamo ad esempio la frase superstite del lunedì de *La grande* – il romanzo è basato sulla narrazione degli avvenimenti vissuti da un gruppo di amici all'interno del ciclo asimmetrico che va dal martedì al lunedì – «Con la lluvia llegó el otoño, y con el otoño el tiempo del vino» con una frase analoga contenuta in un racconto di *En la zona* (SAER J.J. 1960), «Yo suelo decir que nuestro verano es el otoño, equivale a la plenitud de la vida para nosotros».

Emerge una somiglianza evidente, sia a livello fonetico sia a livello semantico; la particolare collocazione di queste frasi all'esordio giovanile e all'estrema propaggine della scrittura saeriana, alle soglie della morte, fa pensare che in esse si trovi la cifra della sua visione del mondo, della sua filosofia di vita. Saer ci parla di una pienezza che deriva da un felice contatto col mondo, attraverso la percezione, dimensione fondamentale della sua scrittura, come è stato ben messo in evidenza da Beatriz Sarlo (1980: 34-37), anche se la scrittrice non ha ulteriormente approfondito la sua intuizione critica. Anche Julio Premat (2002: 425-427) ha suggerito tale pista di indagine, senza però svilupparla.

È la percezione, infatti, che consente all'uomo di ancorare se stesso nel mondo, secondo modalità che sono state messe in luce da Maurice Merleau-Ponty, non solo nella monumentale *Phénoménologie de la perception* (1945), ma anche nei suoi ultimi e meno conosciuti lavori, come *Le visible et l'invisible* (1964b) e *L'œil et l'esprit* (1964a), dove si segnala una sensibile convergenza fra i cammini della filosofia e quelli della letteratura.

Abbiamo cercato di mettere in evidenza in altra sede (VALLEBONA L. 2013) come l'intera opera narrativa di Saer possa essere interpretata alla luce delle intuizioni del filosofo francese, sia per la fitta rete di letture e interessi comuni, da Marcel Proust a Claude Simon, in cui sono centrali i temi della percezione e della memoria, sia perché lo stesso Saer ha manifestato la sua predilezione per alcune idee di Merleau-Ponty in un'intervista pubblicata su "Punto de vista". Proprio l'ultima domanda, che verte sull'importanza della fenomenologia, contiene un riferimento diretto ed esplicito a Merleau-Ponty da parte di

**Saer. Pur essendo breve, esso conferma la nostra ipotesi che è al filosofo francese che occorre rifarsi per studiare l'opera di Saer a partire dal ruolo della percezione nella narrazione.**

Estuve por emplear la palabra [fenomenología] hace algunos momentos a propósito de las veintún cuerdas de *Glosa*, pero está tan pasada de moda... Hay algunas cosas de Merleau-Ponty que son maravillosas. Tiene un ensayo sobre Cezanne que es uno de los ensayos más bellos sobre la percepción que yo he leído. Sin embargo siempre **trato de no tomar partido en las querellas filosóficas pero evidentemente, mis preferencias, aun inconcientes, deben ir para un lado y no para otro. Yo no quiero ser afirmativo, no es mi papel de escritor** (BLANCO A. 1995: 37-42).

Pur nella prudenza e nella circospezione tipica di Saer, che non vuole schierarsi troppo apertamente per una scuola di pensiero piuttosto che per un'altra, preservando la sua autonomia di scrittore, la preferenza per Merleau-Ponty è netta e, nel campo specifico della percezione, espressa con grande entusiasmo. Il legame fra la propria opera, in particolare *Glosa*, e l'esplorazione della percezione è affermato nettamente, così come è dichiarato il riferimento a un saggio di Merleau-Ponty, quello su Cézanne, anche se a Saer, vivendo in Francia, non dovevano essere ignoti i volumi più ponderosi come la *Phénoménologie de la perception*, *La prose du monde*, *Le visible et l'invisible*.

La pienezza che Saer richiama nelle sue frasi perfette è dunque il riflesso di un intenso contatto col mondo, ancorato nella percezione, che lascia una traccia nel linguaggio per mezzo della narrazione e del ritmo che vi si manifesta. Sono momenti brevi e fragili, minacciati dall'azione nullificante del tempo, ma i soli in cui l'uomo si proietta in una dimensione durevole, sottratta al fluire incessante del divenire, un po' come avviene nella *Recherche* proustiana. In Saer troviamo spesso la narrazione di lunghe passeggiate in cui i personaggi penetrano lo spazio, seguendo il ritmo dei passi e dei discorsi, ritornando sempre negli stessi luoghi, seguendo il filo delle percezioni ricorrenti di odori, suoni, luci ed ombre, come il tragitto delle ventuno *cuerdas* dell'*avenida* San Martín a Santa Fe, percorso dai protagonisti di *Glosa* (SAER J.J. 1986).

Anche nel racconto "Sombras sobre un vidrio esmerilado" della raccolta *Unidad de*

*lugar* ripresa in *Cuentos completos* (2000) è netta la presenza del ritmo e di frasi perfette in rapporto alla percezione della protagonista, la poetessa Adelina Flores, che, pur avendo dubbi persino sulla propria identità, riesce a trovare nel contatto col mondo un ancoraggio vitale e ad esprimerlo per mezzo del linguaggio poetico-narrativo. Si legga ad esempio il seguente brano, in cui Adelina ricorda le sue camminate attraverso la città, le sue percezioni e i suoi passi notturni, e nello stesso tempo sente affiorare dei versi che piano piano prendono forma: «vi la explosión de un cuerpo y de su sombra», «ahora el silencio teje cantilenas», «que duran más que el cuerpo y que la sombra», «Ah si un cuerpo nos diese, aunque no dure», «cualquier señal oscura de sentido» (SAER J.J. 2000: 225). Qualcosa di nitido si staglia gettando un ponte attraverso il tempo, perdura, coglie le essenze comuni a diverse percezioni, le capta e le fissa in un verso, in una durata regolare di undici sillabe, che pur oscuramente, ci mostrano un senso.

Il racconto si chiude con un *envío* che ancora una volta fa convergere la narrazione e la poesia, essendo l'invio, secondo tradizione, l'ultima parte di una ballata. Nel ricordare la madre che odiava la vita e diceva che la vita non poteva essere vissuta, Adelina risponde con queste parole:

Lo que tiene un nucleo sólido – piedra, o hueso, algo compacto y tejido apretadamente, que pueda pulirse y modificarse con un ritmo diferente al ritmo de lo que pertenece a la muerte – no puede morir. La voz que escuchamos sonar desde dentro es incomprendible, pero es la única voz, y no hay más que eso [...].

Me parece muy justo que mamá odiara la vida. Pero pienso que si quiso decírmelo antes de morirse no estaba tratando de hacerme una advertencia sino de pedirme una refutación (SAER J.J. 2000: 228-229).

Alle aporie sul tempo, sul soggetto e sul ricordo risponde la narrazione e, ancor più, la narrazione che diventa poesia. Una tessitura, un testo, come un osso o una pietra, contiene forse un senso. È una poesia che si oppone all'attrazione del nulla e della morte, all'insignificanza della vita, una poesia che non è mero esercizio verbale ma ha saputo ascoltare il ritmo che si fa strada nell'esperienza, nel contatto col mondo, nella percezione: il ritmo della vita opposto a quello mortifero del nulla.

Ed è a questo punto che è opportuno introdurre il secondo ciclo presente in Saer, quello della *zona*. Pur identificabile con il paesaggio fluviale del *río Paraná* e con quello urbano di Santa Fe, la *zona* è soprattutto un'area privilegiata di esplorazione del reale, dove sono avvenute le prime percezioni, il primo contatto col mondo, ciò che determina una volta per tutte il nostro rapporto con la realtà e che sempre media la nostra modalità di relazione con quanto ci circonda. Non è un caso che Saer ami particolarmente uno scrittore come Cesare Pavese, anch'egli legato a un territorio primordiale e mitico di contatto col mondo, soprattutto attraverso le prime percezioni avvenute durante l'infanzia. Le Langhe di Pavese e la Santa Fe di Saer sono zone esistenziali, non geografiche, che si sottraggono sia al regionalismo, sia al nazionalismo, tendendo verso una letteratura universale, «sin atributos», come afferma decisamente Saer (1997a: 263). Anche in Pavese, d'altra parte, è ben presente l'idea di ritmo e il superamento delle barriere di genere, se è vero che, come ha messo in luce Di Girolamo (1983: 183-196) in un suo importante saggio, sia le prose sia le poesie pavesiane sono costruite sul medesimo ritmo anapestico.

Alla *zona* e alle Langhe è anche dato ritornare, dopo aver arricchito il proprio campo empirico con altri paesaggi, altre esperienze, altre percezioni. I personaggi di Pavese tornano al "paese" dopo aver conosciuto luoghi lontani, come nella celebre poesia "Mari del Sud" o l'ambiente urbano di Torino contrapposto allo spazio ancestrale delle Langhe. Per i personaggi di Saer si tratta di un ritorno alla *zona*, come nel caso di Gutierrez ne *La grande*, dopo aver frequentato per molti anni la Francia e l'Europa. Ritornano per rivedere luoghi, vecchi amici, riprovare antiche sensazioni, con ancora più interesse perché, dopo l'esperienza di quello che Saer chiama "l'esilio", possono fare un confronto con quanto hanno vissuto nella terra, nella lingua e nella cultura straniera.

Il doppio campo empirico che questi personaggi hanno potuto sperimentare è per Saer (1997a: 76) un'arma a doppio taglio che crea da un lato sofferenza, anche nel corpo, come avvenne per Dante, che nell'esilio camminava curvo, dall'altro permette di trascendere la propria appartenenza a un territorio e a una cultura verso l'universalmente umano. In esso è la radice dell'opposizione di Saer sia all'europeismo di alcuni scrittori sudamericani, sia a un'idea stereotipata di Latinoamerica, intrisa di regionalismo, veicolata soprattutto dal mercato editoriale, soprattutto all'epoca del cosiddetto *boom*. Ogni cambiamento di cam-

po empirico equivale per Saer a una nuova nascita, come avviene in *El entenado* (1983), il cui protagonista passa dalla cultura europea a quella di una tribù di *indios* cannibali, per poi ritornare all'Europa grazie all'iniziazione che gli offre il padre Quesada, suo vero e proprio padre adottivo.

Il terzo ciclo è rappresentato dal ritorno delle stagioni, molto evidente in tutta l'opera saeriana. Le stagioni, infatti, si alternano l'un l'altra, scandite da momenti di passaggio, come la grande tempesta che precede la primavera in *Las nubes* (1997b) o quella che pone fine all'estate in *Nadie nada nunca* (1980) e ne *La grande* (2005). Se, come abbiamo detto, l'autunno è il tempo della pienezza possibile, è l'estate che rappresenta il suo contraltare, con la sua luce accecante e annichilente, specialmente nel mese di febbraio. Anche alba e crepuscolo sono messi in evidenza da Saer in numerosi racconti, disseminati da molti *amanece* e *anochece*, come punti fissi nel fluire del tempo, che creano un ritmo riconoscibile, ripetibile, ricorrente.

La dimensione temporale non è né l'istante inteso come punto e posto con gli altri istanti su una linea scomponibile e misurabile, il cosiddetto «tempo cosmico», né il «tempo vissuto» nella sua totale soggettività, ma «il tempo mitico» come reiscrizione del tempo vissuto su quello cosmico (cfr. RICŒUR P. 1985). Tale tempo trova la sua articolazione linguistica nei racconti di *Palo y hueso* in espressioni come: «era el final del crepúsculo» (SAER J.J. 1965: 69), «era el verano pesado y lento» (69), «Resulta en realidad difícil soportar el crepúsculo. El día empieza a descender con lentitud, con una minuciosa aplicación que exaspera. Yo no puedo resistir al encierro a una hora determinada, en especial cuando está próximo el verano» (11), o ancora «el día comenzaba a declinar» (61), «una noche de verano» (124), «era una excelente noche de noviembre» (22), «el viento de octubre, cargado de polen, un viento espeso soplando en una atmósfera amarilla desde el principio de la primavera, se detenía solamente en el crepúsculo», «soplaba hasta el crepúsculo del día siguiente» (130), «aquella noche del final del último verano» (135). Tutte queste espressioni immettono in una dimensione particolare del tempo, in una durata vissuta ma reinnestata su un ciclo delle stagioni e dei fenomeni naturali, come il vento, il crepuscolo, la notte, che si manifestano soltanto grazie alla percezione di colui che narra in ciascun racconto.

È un tempo riflesso da un'esperienza, a sua volta riflessa dal tempo che la avvolge. Né l'esperienza, né il tempo esistono al di fuori del loro reciproco avvolgimento, né la soggettività, né l'oggettività possono da sole emergere nella scrittura. Qualcuno entra in contatto col mondo e vi entra con un suo stile, con un suo modo di gestire i movimenti del corpo, di penetrare nella notte, nella sera, nell'alba, in particolari momenti in cui la luce declina. Il racconto rende visibile un tempo che non è misurabile in termini oggettivi ma non per questo è meno reale, pur essendo costruito sul fragile contatto fondato sulla percezione.

Per dare un'idea della ricchezza lessicale ed espressiva di Saer nella sua descrizione variata e inquieta delle mille forme in cui la luce si presenta ai nostri sensi ecco alcune espressioni riferite alla luce nei racconti di *Palo y hueso*: «luz dorada del sol» (SAER J.J. 1965: 61), «luz verdosa» (73), «claridad verdosa», «claridad lunar» (77), «claridad verde» (93), «verde y difumada claridad» (101), «la atmósfera negra fue tornándose azul, después verde y finalmente adoptó una tonalidad grisácea» (1965: 101), «el alba verdosa» (1965: 102), «verdosa claridad» (108), «había envuelto en una claridad singular, áspera y verdosa» (115), «luces rojas y verdes mechando la oscuridad» (139), «vasta superficie violácea del agua» (147), «recta franja de luz amarilla» (160), «eran visibles las luces rojas del puente» (165), «luz verde o roja de un semáforo» (174), «una incandescente lengua blanca de luz inmóvil, que expandía una exigua claridad de un tinte ligeramente verdoso» (73), in cui emerge la grande variabilità della luce naturale, difficile da descrivere esattamente, contrapposta alla maggiore definizione della luce artificiale. La luce, tuttavia, non si presenta mai da sola, è sempre accompagnata da una tonalità, una colorazione, una sfumatura, seppur provvisorie e cangianti che sono il risultato della percezione di un personaggio, ben situato nello spazio e nel tempo con il suo corpo, non di un punto di vista asettico ed esterno alla narrazione.

Il momento di massima disforia, di perdita di contatto col mondo e di caduta nel vortice della depressione e del nulla è invece rappresentato dal sole allo zenit del mezzogiorno. È il momento in cui non ci sono ombre e in cui la percezione perde la sua presa, sovrachiata da una luce abbagliante. È l'ora in cui, come avveniva per i mistici medievali, può sorgere il demone meridiano che ci attrae con la sua sibillina voce, mostrando la strada

dell'assoluta disperazione, come avviene in alcuni racconti di *Unidad de lugar* (2000). In questi casi estremi il mondo diventa pura esteriorità, l'uomo si sente perduto in un universo calcinato, privo di ancoraggio e di senso, perdendo anche la certezza del proprio io.

In tutti e tre i cicli appena descritti, attraverso la costante ripresa di luoghi, personaggi, voci in tutta la sua vasta opera narrativa, Saer conduce la sua ampia e inesauribile esplorazione della «selva espesa de lo real» (SAER J.J. 1997a: 263), la sua ricerca sempre aperta di una «ontologia del divenire» o in altri termini di quello che potremmo chiamare, con l'espressione di Renaud Barbaras, studioso di Merleau-Ponty, «l'essere del divenire» (BARBARAS R. 1991). Come si è detto vi è una coincidenza sorprendente tra l'opera di Saer e le ultime fatiche filosofiche di Merleau-Ponty, come *Le visible et l'invisible* e *L'œil et l'esprit*. In questi scritti Merleau-Ponty, nel descrivere i rapporti fra visibile e invisibile, cita Proust per dirci che non è con la riflessione che si comprende la realtà, ma attraverso una coscienza incarnata che fugge nel mondo e qui trova la capacità di cantarlo, come fanno alcuni scrittori. Per Merleau-Ponty il poeta è il "cantore del mondo", colui che riesce a cogliere e ad esprimere le idee sensibili, superando il fronteggiamento tra soggetto e oggetto, verso una nozione che non ha nome in alcuna filosofia, quella di "carne" (cfr. CARBONE M. 2001: 99-119).

Alla luce di questa nuova ontologia, appena abbozzata da Merleau-Ponty a causa della prematura morte, ma ben presente a suo avviso in Marcel Proust e Claude Simon, possiamo dire che Saer propone un nuovo realismo, opposto al realismo tradizionale fondato sul fronteggiamento fra soggetto e oggetto e sulla mimesi aristotelica. A una nuova ontologia in cui soggetto e oggetto non sono distinti ma appartengono a una stessa "carne", elemento in cui avviene la percezione, corrisponde un nuovo tipo di realismo, fondato sul contatto uomo-mondo e sulla sua sempre rinnovabile espressione attraverso il linguaggio. È un realismo inedito ma non per questo meno urgente per Saer e lontano sia da atteggiamenti nichilistici, sia dal ripiegamento sulla sola dimensione psicologica interiore, sia dalla tendenza a far prevalere la scrittura come solo obiettivo della letteratura. È per questo che Saer è a nostro avviso molto più vicino, nell'ambito del *nouveau roman*, a uno scrittore come Claude Simon, spesso polemicamente ancorato all'esperienza e alla realtà come fonte di ispirazione, rispetto all'approccio radicalmente scritturale di Robbe-

Grillet, non a caso oggetto del dispiegamento più ampio e articolato degli arnesi della critica strutturalista.

La narrazione di Saer fa intuire i rapporti fra visibile e invisibile, l'essere del divenire, la permanenza di qualcosa di *imborrable*, di un *grumo*, di un *hueso duro*, di una *piedra firme*, sottratti al fluire implacabile del tempo come resto visibile di un'esperienza che affonda le sue radici nell'invisibile, nel metafisico per l'uomo (cfr. MERLEAU-PONTY M. 1948: 188-189). Le stagioni, la *zona*, il ritmo di alcune frasi perfette, sono la porta di accesso a questa dimensione. La percezione lascia tracce nel corpo che si sedimentano nella scrittura – si ricordi che Saer scriveva rigorosamente a mano – nello spazio privilegiato della *zona*, nel tempo propizio dell'autunno e del vino, in cui il tempo intensamente vissuto si reiscrive nel tempo mitico e circolare, contrapposto al tempo cronologico lineare (cfr. RICŒUR P. 1985).

A mo' di esempio vorremmo concludere con una pagina straordinaria da *El entenado*, sintesi di percezione intensa, felice contatto col mondo, espressione immediata attraverso una scrittura ritmica, attenta alle pause e ai silenzi. Il protagonista inizia a scrivere davanti a una finestra aperta, la notte, dopo aver percepito con grande intensità odori, sapori, luci ed ombre:

El vino/ del color de una miel delgada/ deja subir su olor terrestre y áspero//  
El pan grueso/ que yace en otro plato blanco/ es irrefutable y denso/ y su regreso  
cotidiano/  
junto con el del vino y las aceitunas/ dota a cada presente en el que reaparece/  
como un milagro discreto/ de un aura de eternidad//  
[...]  
Son esos momentos los que sostienen/ cada noche/ la mano que empuña la pluma/  
haciéndola trazar/ en nombre de los que ya/ definitivamente se perdieron/  
estos signos que buscan/ inciertos/ su perduración// (SAER J.J. 1983: 138).

Abbiamo voluto sottolineare, con l'indicazione grafica delle pause, l'accurata scrittura ritmica di Saer. Ancora una volta un *regreso*, un ciclo vengono messi in evidenza e con essi la manifestazione, pur fragile, di qualcosa di durevole, sottratto al fluire implacabi-

le del tempo e catturato dalla scrittura. La percezione intensa e ripetuta, il contatto col mondo sensibile che fa intuire una solida durevolezza, lo stato di grazia e di benessere, la loro espressione immediata attraverso la scrittura, proiettano l'uomo nel mondo delle idee sensibili, che hanno sapore di eternità e di verità.

### Bibliografia

- BARBARAS Renaud, 1991, *De l'être du phénomène. L'ontologie de Merleau-Ponty*, Millon, Grenoble.
- BLANCO Alejandro, 1995, *Entrevista a Juan José Saer*, "Punto de vista", n. 53, nov. 1995, pp. 37-42.
- CARBONE Mauro, 2001, *Carne*, "Aut-aut", n. 304, pp. 99-119.
- DI GIROLAMO Costanzo, 1994, *Il verso di Pavese*, in Id., *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna, pp. 183-196.
- MERLEAU-PONTY Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris.
- , 1948, *Sens set non-sens*, Nagel, Paris.
- , 1964a, *L'oeil et l'esprit*, Gallimard, Paris.
- , 1964b, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris.
- PREMAT Julio, 2002, *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*, Beatriz Viterbo, Rosario.
- RICCEUR Paul, 1985, *Temps et récit*, Tome III, Seuil, Paris.
- SAER Juan José, 1960, *En la zona* (cuentos), Castellví, Santa Fe.
- , 1965, *Palo y hueso*, (cuentos), Camarda Junior, Buenos Aires.
- , 1969, *Cicatrices*, (novela), Sudamericana, Buenos Aires.
- , 1976, *La mayor* (cuentos), Planeta, Barcelona.
- , 1977, *El arte de narrar*, Fundarte, Caracas.
- , 1980, *Nadie, nada, nunca*, (novela), Siglo XXI, Mexico.
- , 1983, *El entenado*, (novela), Folios, Buenos Aires.
- , 1986, *Glosa*, (novela), Alianza, Buenos Aires.
- , 1994, *La pesquisa* (novela), Seix Barral, Buenos Aires.
- , 1997a, *El concepto de ficción*, Ariel, Buenos Aires.
- , 1997b, *Las nubes*, (novela), Seix Barral, Buenos Aires.

—, 2000, *Cuentos completos (1957-2000)*, Seix Barral, Buenos Aires.

—, 2005, *La grande*, (novela), Seix Barral, Buenos Aires.

SARLO Beatriz, 1980, *Narrar la percepción*, "Punto de vista", n. 10, nov. 1980, pp. 34-37.

VALLEBONA Luigi, 2013, *Narrare il contatto col mondo. Percezione e memoria nell'opera narrativa di Claude Simon e di Juan José Saer*, Prefazione di María Elena LÉGAZ, Clueb, Bologna.

## *La literatura en claroscuro de Eduardo Lalo*

María Amalia Barchiesi  
Università di Macerata

En este trabajo me interesa abordar en la obra literaria de Eduardo Lalo, escritor, artista plástico, fotógrafo y realizador cinematográfico puertorriqueño (Cuba 1960), un aspecto relacionado con los significados de luz que despliegan algunos textos, en especial, en su colección de primeros escritos, recopilados bajo el nombre *La isla silente* (2002b), en *Necrópolis* (2014), compilación de textos poéticos, como así también en dos de sus últimos ensayos: *donde* (2005) y *Los países invisibles* (2008), deteniéndome en el sentido de lo geopolítico o lo espectacular que cada uno de estos diseñan, sobre el eje semántico “visibilidad vs. invisibilidad”. Oposición que tiene lugar, según el autor, a partir de la mirada que el primer mundo (Europa y Estados Unidos) ha proyectado en el orbe globalizado, invisibilizando países periféricos como Puerto Rico, u ocultando su verdadera fisonomía tras imágenes que remiten a un imaginario exotista y ajeno.

En su narrativa y ensayos ‘creativos’, dicho eje cobra forma en una suerte de ‘semiótica’ de lo visible parafraseando aquí el célebre ensayo de Jacques Fontanille, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière* (1995). Un sistema de significaciones que se manifiesta en los escritos de Lalo bajo la forma de un espectro luminoso, que empalma con el tópico caribeño de la luz en la literatura de Puerto Rico, ya presente en la narrativa del escritor Edgardo Rodríguez Juliá, en varios títulos de sus ensayos y novelas<sup>1</sup>, como asimismo en el tema que aborda dicho escritor en *Campeche o los diablejos de la melancolía* (1986), un estudio sobre las significaciones de la luz en los cuadros del pintor puertorriqueño José Campeche.

Las referencias a la luz en la obra literaria de Lalo, además de metaforizar una condición geográfica, son consustanciales a su manera de mirar y representar fotográfica y artísticamente la realidad. En sus textos, escruta, devela y ‘de-semantiza’ con imáge-

---

<sup>1</sup> Entre los que podemos citar *La noche oscura del niño Avilés* (1984), *Sol de medianoche* (1995) y *El espíritu de la luz* (2010).

nes, fotografías y escritura creativa una representación espectacularizada, una imagen de consumo “inventada” de Puerto Rico, en tanto destino turístico caribeño e idealizado, víctima de la imposición por parte de Estados Unidos de un proyecto de modernización económica que terminó convirtiéndose en neoliberalismo<sup>2</sup>. En las fotografías que incluye en su ensayo *donde*, su mirada adopta materialmente las tonalidades del blanco y negro, de una tipología fotográfica que en la actual era de la digitalización de la imagen a color podría parecerse obsoleta, pero a la cual apela por su específica capacidad de penetrar la realidad, a diferencia de la superficialidad de la alta fidelidad technicolor de los actuales estereotipos icónicos (*figura 1*).

Una lectura atenta de su obra permite, por tanto, entrever una isotopía textual entorno al *topic* de un espectro luminoso y cromático, cuyos extremos están conformados por los pares opositivos ‘luz/oscuridad’ y ‘blanco/negro’; *topic* polisémico y esencialmente metafórico, en el cual la oscuridad expresa sus posibles manifestaciones: la noche primordial de un Puerto Rico pre-colonizado; la noche como momento epifánico de la escritura junto a la negrura de la tinta de la “escritura marca”, según expresa en *Necrópolis* (2014): «Las ventajas de haber vivido toda una vida en la invisibilidad: operar fundamentalmente desde la fuerza lúbrica de la marca. El deseo del papel marcado y no del leído y encumbrado. La tinta como *eau de vie*, como materia íntima del delirio» (LALO E. 2014a: 107-108). Y también la noche de un Puerto Rico marginal que se origina en su temprana globalización. No deja de hacer referencia a los grises y sombras, que derivan de tal oposición; sombras generadas por una de las dimensiones de la luz señaladas por Fontanille<sup>3</sup>: la “*éclairage*”, luz “fuente” y “actante” (FONTANILLE J. 1995: 32), que los países visibles emanarían,

---

2 Walter Mignolo (2005) nos ofrece una precisa síntesis de la historia político económica de América Latina, que afectó mayormente a Puerto Rico en los últimos 50 años. Durante la guerra fría, “América latina” proyectaba la imagen de un subcontinente que corría el peligro de quedar en manos del comunismo (fue la época de la revolución Cubana de 1959 y del acceso al poder de Salvador Allende, elegido presidente en Chile en 1970). Por esa razón pasó a ser objetivo para la implantación de proyectos de desarrollo ideados por Estados Unidos, cuya idea era que la modernización salvaría al mundo de la amenaza comunista (como ocurrió en Puerto Rico en la década de 1960). Los sueños modernizadores para América Latina se derrumbaron en la década de 1970, cuando el Estado de bienestar dejó de existir, se establecieron regímenes dictatoriales (Pinochet en Chile, Videla en Argentina, Banzer en Bolivia) y comenzó a aplicarse el modelo “neoliberal”, que consiste en una combinación de teoría política y economía política, y que toma el mercado como núcleo principal de la organización social (MIGNOLO W. 2005: 118).

3 Fontanille (1995) propone una organización del mundo visible, según los estados de la luz: resplandor-luminosidad; iluminación, cromatismo y materia, para ello examina las diferentes formas de interacción entre la intensidad luminosa y la superficie sobre la que esta se inscribe, definiendo asimismo los actantes que estas requieren. Los efectos de sentido principales son: 1) resplandor- luminosidad: energía concentrada y localizada; 2) cromatismo: sitios con valores cromáticos; 3) iluminación: pasaje de una fuente a un objetivo; 4) materia: definición de cuerpos, texturas, volúmenes.

según el sistema metafórico de Lalo, mientras la existencia de aquellos subalternos se reduce a su condición de sombra proyectada por la luz recibida. Lalo representa fotográficamente dicha geopolítica en la portada de su propia autoría de *Los países invisibles* (figura 2).

En los escritos de Lalo encontramos, además, la tradicional luz enceguecedora del Caribe, su sol implacable, a los que se suma la luz artificial del consumismo, de los *fast-food*, implantada por las políticas económicas que Estados Unidos ha aplicado a Puerto Rico, en tanto país "asociado". Es la misma luz que alumbra la noche perpetua de los centros comerciales que pueblan San Juan de Puerto Rico, desertificándola. Pero el punto más álgido de dicho espectro luminoso se halla representado en lo que el autor llama la "hipervisibilización", que tiene lugar en los países visibles y sus ciudades más importantes: Venecia, Madrid, Londres; "hipervisibilidad" que equivale a la imposibilidad de una verdadera mirada, como señala en *Los países invisibles*.



Figura 1. *donde*, "Villa tranquilidad" convertida en estacionamiento, p. 205

Es posible definir su producción literaria, en tanto escritor “periférico”, como una escritura con interés descanonizador o escritura “táctica”, en el sentido que Michel De Certeau atribuye a dicho concepto: «movimiento astuto e subrepticio que explota las características del territorio del poder» (DE CERTEAU M. 2000: 85). Sus libros son el «resultado de una actitud sacrílega», según palabras del autor, es decir, un ataque radical e insólito a los fundamentos de **Occidente en tanto práctica escritural, discurso fotográfico, artístico, urbano**, que invisibiliza una porción inmensa del mundo, y frente al cual se plantea la posibilidad de pensar “otro” Occidente, habitado por los “occidentales periféricos”, los latinoamericanos y tantísimos otros pueblos intervenidos por aquel discurso. **Su ataque de-semiotizador, su confutación de la representación oficial de la realidad, la deshistorización de la experiencia estética que conlleva su obra, estriban en el ejercicio de una visión extremadamente amplia de las posibilidades de la escritura, como lo evidencia en sus libros “híbridos” *Los pies de San Juan, donde* y *El deseo del lápiz. Castigo. Urbanismo. Escritura*, que exceden las fronteras del libro tradicional con dibujo, fotografía, grabado y un uso anárquico de la página literaria y su tipografía (TINEO G. - CONENNA V. 2012: 216). Su invectiva se ajustaría a lo formulado por Roland Barthes respecto al concepto “subversión”. La mejor subversión, se pregunta el semiólogo francés, ¿no consiste tal vez en la distorsión de los códigos, en lugar de destruirlos? (BARTHES R. 1980). Lalo lleva al paroxismo este principio, definiendo utopísticamente en *donde* su cometido: «el abandono de la letra, el descubrimiento agramatical de su cero, escribir en negativo dejar a Occidente, hacer por fin un texto ilegible» (LALO E. 2005: 106). Su labor consiste «en negar la mirada del otro, efectuar no una *res* sino una *contraconquista*» (LALO E. 2008: 61).**

Juan *Duchesne Winter* (2008) en un penetrante ensayo crítico de *donde*, estudia la implementación en dicho libro de las acciones performativas del situacionismo de Guy Desbord (1995), con las cuales el filósofo francés ponía en tela de juicio la “sociedad del espectáculo”, sinónimo de realidad inmaterial mediada por las imágenes. Lalo plasma desde lo artístico dichas acciones en su literatura, como el situacionismo de Desbord, tiene un propósito didáctico-cognitivo, es decir, la puesta en escena de la transformación de códigos y esquemas interpretativos de una tradición heredada y occidental, cuyas es-

trategias de estetización de lo político-económico, agregamos, naturalizan y eclipsan las relaciones de poder.

En *Los países invisibles*, pasa revista, desde su real condición de infatigable escritor-*flâneur*, a las diferentes ciudades europeas que ha visitado o en las cuales ha residido por algún tiempo: Londres, Venecia, Madrid. Veamos un pasaje en el cual reflexiona sobre una Venecia turística- "hipervisible": «Hay tantos ojos en la ciudad que la mirada se hace imposible. Tantos ojos buscando el documento fotográfico, que pruebe que alguna vez en sus vidas estuvieron en los clisés visuales de una supuesta vía regia por la civilización de Occidente. La visibilidad extrema y cegadora permite el no-pensamiento» (LALO E. 2008: 19). Más adelante, añade: «Tanto el exceso como la falta de mirada y discurso (el exceso de imágenes y su ausencia) crean la condición invisible. En ambos casos, estamos ante problemas de óptica, es decir, ante problemas teóricos que establecen las fronteras de la realidad» (19). En otro pasaje del mismo libro, define la hipervisibilidad en estos términos: «Lo hipervisible, lo archicontable, no genera solamente pobreza cultural sino que además produce ceguera. Los extremos se tocan, acaso no sean extremos, sino dos ropajes idénticos, pero de diferentes color. El invisible y el visible, esas dos manifestaciones del ciudadano de nuestra época, son ambos víctimas de una enfermedad de la mirada» (I.D.: 29) .

Acomete contra el lado impersonal y homogeneizador de una enunciación 'globalizada', que se manifiesta también geopolíticamente en el terreno literario y en la industria editorial. Expresa sus ideas al respecto en el ya famoso y controvertido episodio de *Simone* (2012), en el que discuten dos escritores puertorriqueños con un escritor español, autor de best-sellers, que ha sido invitado a Puerto Rico. El tema objeto de discusión es la literatura en lengua española, y un mercado editorial que impone a los autores lo que debe escribirse.

En líneas generales, Lalo arremete contra la estabilización de las formas significantes de la globalización, contra las formas calcificadas y dispositivos sancionados por el actual *establishment* mundial. Se podría afirmar que en sus textos hay un interés por disolver las formas "súper-simbólicas" (TOFFLER A. 1990) de la globalización que afectan a su país, esto es, formas que provocan una anestesia generalizada al haber vuelto virtual lo mate-

rial, al haber abolido el contacto con la materia y la realidad.

Así, en las fotografías en blanco y negro de su autoría que forman parte de las portadas de la casi totalidad de sus libros (*figuras 2, 3 y 4*), y en aquellas que se hallan incluidas en *Los pies de San Juan, donde* y *El deseo del lápiz. Castigo. Urbanismo. Escritura*, este último un interesante ensayo sobre los *grafitti* de un penitenciario abandonado de Puerto Rico, se entabla un dialogo intextual de índole opositiva con las imágenes “mercancía” de su país y con otra de las dimensiones de la luz identificadas por Fontanille, la “luz cromatismo” (FONTANILLE J. 2005: 32-34) del consumismo en general. Las tomas fotográficas en blanco y negro de las portadas de sus volúmenes son la negación de los colores tropicalizadores de las fotografías turísticas del Caribe, que la empresa colonial o turística del primer mundo atribuye a esta zona del planeta, fruto de una mirada exotizante y, por lo tanto, invisibilizadora del verdadero Puerto Rico, que el escritor muestra irónica y descarnadamente en sus fotografías de *donde* (*figura 1*).



Figura 2. Portada de *Los países invisibles*

En *Los pies de San Juan* (2002), apunta: «[el color] es la apariencia de la banalidad.

**La banalidad es en colores porque ve sin observar, porque ve fisiológicamente [...] Esta es la luz de la televisión, de los anuncios comerciales, de mucho mal cine. Imágenes de fondo para nuestros ojos, lubricantes del paso del tiempo en salas de espera de hospitales o aeropuertos» (LALO E. 2002a: 54). La primitiva imagen fotográfica, imagen sin color, en cambio, es para el escritor la mirada, su congelamiento, aún tiene el poder de detener, el significado está más allá del color. El blanco y el negro, precisa en una entrevista es el color de «la des-esperanza, es el color de lo real, porque des-esperar es la captación absoluta de lo real, del momento en el que uno vive, de la fatalidad del tiempo en que le toca vivir y que es mi sitio, aceptar lo que tengo. Su voluntad es mostrar que se vea lo que usualmente no se ve mediante el uso del monocromático, del blanco y negro, pues en color es una forma de no ver» (LALO E. 2014b).**

La posibilidad que tienen las fotografías en blanco y negro de penetrar la realidad, como asegura el escritor, se debe también a un aspecto técnico-semiótico del discurso fotográfico. Según Lindekens (1976), en un libro clave en semiótica de la fotografía, lo que la fotografía en blanco y negro produce como efecto es la explicitación de las oposiciones de intensidad luminosa. El arte fotográfico explicitaría cuanto de implícito hay en el mundo, afirma Lindekens (1976: 48) y, en este sentido, el cometido de Lalo en *donde* parece descansar en esta capacidad de la fotografía.



Figura 3. Portada de *El deseo del lápiz*



Figura 4. Portada de *donde*

Si *Los pies de San Juan*, *donde* y *El deseo del lápiz*. *Castigo*. *Urbanismo*. *Escritura*, son libros sincréticos, iconotextuales, cuyas intersecciones entre imagen y texto desbordan tanto los límites de la escritura como el canon literario y sus géneros, en otros libros sin imágenes y, por ello, si se quiere más tradicionales, como *En el Burger King de la calle San Francisco*, *Los países invisibles* o su novela *Simone* (2012) los sentidos de lo visible y de la luz hunden sus raíces en lo profundo de una materia exclusivamente verbal para aflorar en su nivel connotativo. Así escribe en *Los países invisibles*:

El mundo avanza hacia la exclusión del acto de mirar. El que mira con entrega, el fotógrafo por ejemplo se da cuenta de que progresivamente se van perdiendo los grises y los ojos se cierran... Al final quedarán como polos, extremos en un registro predeterminado, Venecia y Ruanda, la presuntuosa belleza y el vacío horror, y estas imágenes en digital que se resumen en un eterno presente digital, constituirán lo invisible (Lalo E. 2008: 20).

**Desconfiar de la imagen significa renunciar al mundo. Esta renuncia puede ser**

muy amplia en ciertos individuos, dirigiendo sus vidas a la contemplación de la obsolescencia de una realidad recubierta de clisés. Así nos consumimos en testigos de un ocaso inmóvil. Ni siquiera la noche que no llega – esa otra imagen del fin – es ya digna de nuestra confianza ciega (Lalo E. 2008: 22).

**Bajo la luz artificial de los centros comerciales, la llegada de la noche es una imagen inmóvil, que asfixia el tiempo, la realidad, la vida. Luz que llega incluso a alterar el sistema perceptivo del autor, en su estadía en Valencia:**

he dicho que la luz de esta parte del mundo es marcadamente amarilla, muy distinta a la del trópico. No detecto diferencias entre esta luz y la las tardes del litoral de San Juan. Es como si el cambio globalizante que ha acercado estas sociedades también hubiera asimilado sus luces. Es como si mi recuerdo hubiera sido por muchos años una alucinación (LALO E. 2008: 58).

Eduardo Lalo no solo cuestiona este modo de ver globalizado sino también una sensorialidad ‘envasada’, provocada por la desmaterialización de lo cotidiano y el engeguamiento de los propios sentidos: «El mundo ya no es el mismo porque ya no es diferente [...] Toda tela comienza a producir la misma, única sensación en la piel y los dedos» (LALO E. 2008: 13).

Por dicho motivo, en algunas imágenes incluidas en sus escritos inscribe un efecto *zoom*, estas son un primer plano de las imperfectas porosidades de la realidad de Puerto Rico y su capital, una suerte de *portrait*, retrato de una ‘ciudad individuo’ (*figuras 5, 6 y 7*) que ostenta las cicatrices y marcas de sus calles. El efecto de sentido de estas tomas, si recurrimos una vez más las categorizaciones de la luz que postula Jacques Fontanille, correspondería a la “luz materia”, por su efecto de volumen, de grano; son fotografías enunciadas por un cuerpo polisensorial. que señala su percepción en el mundo. Imágenes que abren el camino a la estesia, a la sensorialidad, que laceran la pantalla opaca de una apariencia anónima y generalizada.



Figura 5. "pared" *donde*, p. 89

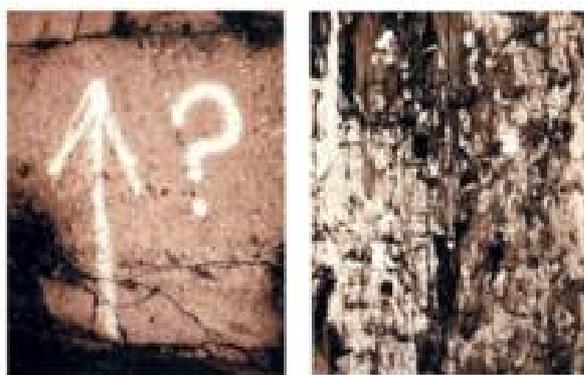


Figura 6. *Los pies de San Juan*, p. 14.



Figura 7. *Los pies de San Juan*, p. 11.

Los libros de Lalo privilegian, como dijimos, la enunciación táctica, la responsabilidad del sujeto, la iniciativa a asumir recorridos sensibles y cognitivos como en *Los pies de San Juan* y en *Simone*, en desplazamientos ‘geo-gráficos’, pues caminar equivale para el escritor y algunos de sus personajes, a esbozar una escritura en la ciudad, apropiarse de esta, marcándola con una mirada diferente. Desplazamientos de carácter literario que contribuyen a que el lector recobre su propia mirada, y una dimensión estética perdida para poder reparar en la realidad y en la vida – incluso hasta en lo más terrible que hay en ellas – ofuscadas por la luz de la hipervisibilización.

En *Los países invisibles*, emplea metafóricamente el registro fotográfico del contraste ‘claro/oscuro’ para aludir a aquellos claros y sombras que, histórica y culturalmente, en pintura determinan la organización del espacio del cuadro. En un pasaje de dicho libro, la noche, en la plena luz del primer mundo, constituye el lugar y el momento del día en el cual puede refugiarse lo monstruosamente humano, que es posible ver si se desautomatiza el efecto encandilador de la hipervisibilidad. En dicho pasaje, Lalo narra uno de los episodios tal vez más conmovedores de su prosa, cuya eficacia persuasiva descansa en la “personificación-humanización” de lo que la hipervisibilidad ha deshumanizado.

Anoche cuando cruzaba la Gran Vía cerca de la plaza de España, algo captó mi atención y acabé fijando la mirada en un vagabundo joven, reclinado contra el muro de un edificio en posición casi fetal y sorprendentemente tiesa. El cuerpo y la ropas sucios y el desgarbo extremado eran universales en este tipo de figuras que abundan aquí, que con sus cachorros de perros o gatos, sencillamente, con el peso aplastante de la adicción y el hambre, imploran por la caridad que queda en el mundo. Sin embargo, en este hombre había algo inquietantemente diferente. No parpadeaba. Su miraba estaba cristalizada. Sentado en una de las avenidas más emblemáticas de Europa, en la España moderna y rica de nuestros días, moría solo y públicamente entre centenares de transeúntes que lo verían a lo largo de la noche. Un hombre que alguna vez fue niño, que tuvo padre y madre, hermanos, familiares y amigos, moría como un perro en la gran vía cuyo nombre había sentido con gran sarcasmo (LALO E. 2008: 54).

Pocas páginas más adelante, escribe: «Hueco negro en plena luz esta gran vía que es capaz de todo, que es un monstruo y no se le puede pedir otra cosa» (58).

*En el Burguer King de la calle San Francisco* (2002) es una especie de crónica-ensayo sobre los vagabundos que pasan la noche en un *fast-food* de San Juan. Bajo «la luz total» de este local de comida rápida, «iluminación que no deja esquinas oscuras y que hacen venir abajo toda clase de barreras» (LALO E. 2002b: 192), la noche es posible porque deviene el espacio de lo monstruoso: «El monstruo es libre y verdadero. No posee las pantallas de las apariencias o del camuflaje» (197). La entrada de los vagabundos en el *Burguer* opera una transformación en el local:

Las escamas se desprendieron de los ojos y las visiones se fueron acumulando como **fichas tomadas al azar del hambre. A partir de las nueve de la noche, el Burguer King se convertía ¿en una posada?, ¿en una antiquísima casa de comidas?. Los monstruos invadían discretamente los apartados y pavoneaban su verdad con truculencia** (201).

Los vagabundos-monstruos pertenecen por tanto a una especie nocturna:

Los monstruos duermen en la calle. Redescubren el sentido primero del horizonte: la no-propiedad. Cualquier saliente de umbral y cualquier escalón puede ser su casa. Subestiman los planos verticales-las paredes pues en lo que sube no se encuentra reposo y los muros les recuerdan su fracasada condición de bípedos.

Esta ausencia de escondites verticales, de muros que esconderán la vulnerabilidad de la inconciencia nocturna, es compensada por el proceso de adaptación del monstruo.

El ha evolucionado de una manera diferente a la nuestra. De noche está mas cerca de los reptiles que de los hombres. Es difícil verlo, como a las iguanas (203-204).

Raúl Dorra, en su ensayo *La retórica del arte de la mirada* (2002) define al monstruo como «la exaltación de la naturaleza y de la mirada», «un radical desorden en el que toda discursividad fracasa y la mirada se extravía» (DORRA R. 2002: 93). La noche, pues, con sus habitantes naturales, de acuerdo al espectro luminoso que atraviesa la obra de Eduardo Lalo, es cuando paradójicamente la realidad se expresa y la mirada se pierde.

Es el territorio de los individuos «invisibles», desposeídos de la luz; el espacio donde poder experimentar inesperadas dimensiones sensoriales, o bien donde es posible cerrar la puerta a toda sensación. En tanto artista plástico, Eduardo Lalo sabe que si la luz puede ser natural o artificial, la oscuridad es siempre natural. Por dicho motivo, en una obra de arte la ausencia de luz a veces puede constituir su parte más agradable, casi un descanso, un refugio, un espacio natural y orgánico, como la noche “incapitalista” de la cual habla en uno de los poemas que forma parte de *Necrópolis*, bajo cuyo título polisémico se anida tanto el recuerdo de la muerte de su padre, como la negrura de la noche y de la tinta, materia “lúbrica” de su escritura. Veamos algunos de los significados de la noche diseminados en este pequeño volumen. En el poema “InFin”, la noche es momento epifánico y viaje de la escritura:

La noche como alcohol que se descubre en el alcohol. Mezcla exquisita dadora de la palabra. El alcohol es el blanco de la página, la noche, la tinta, la pluma el vehículo del desplazamiento. Los escritores incluso los más sedentarios, son travel writer (LALO E. 2014: 25).

En “Poema de amor para mis plumas”, escritura y noche se vuelven a conjugar:

La escritura cae en la noche es decir  
Todo cabe en una pluma  
Es un engaño por supuesto  
Pero nada ha sido comparable a la noche  
Y a la humedad negra que brilla medio segundo en la página (LALO E. 2014: 39).

Un poema incluido en el apartado “primer donde” del mismo libro, retoma el sentido de la ‘noche-realidad’ de *En el Burguer King de la calle San Francisco*:

Queda el caudal real de la noche  
Algo yaciente y palpitante mas allá de la desesperanza  
Que es el aquí y el ahora  
Que nada logra

Ni nada espera (LALO E. 2014: 92).

Cabe citar, por último, el poema “La noche”, incluido en el mismo volumen:

La incapitalista noche del gozo.

Vara para medir la intensidad de la noche y la pequeñez laboral del día.

La opresión corporal de cualquier libro que comienza. De cualquier libro que termina.

Una noche sin palabras escritas es un día demasiado largo. Una noche que aguarda su noche.

[...]

La pluma extática, esta es la noche. El irse sin partir. El estar hasta las heces. El erotismo del universo. La pluma que marca el papel como vehículo. La tinta como sustancia psicotactiva. El poder inconmensurable, incapitalista, del descreimiento (LALO E. 2014: 108-109).

A modo de conclusión, citamos dos noches emblemáticas en la literatura del escritor puertorriqueño, una es inaugural en su literatura; la otra, la que convoca cuando se consagra como escritor “visible”; ambas desarrollan los sentidos hasta aquí expuestos, relacionados con el espectro luminoso que atraviesa su obra, en el cual la noche es el espacio privilegiado por excelencia, como lo expone en estos dos textos. El primero, que transcribo integralmente, es su poesía “San Juan by nighth”, extraída de *Libro de textos*, incluido en *La isla silente*:

Veo que nunca la ciudad fue más bella  
Que por primera vez sólo veo  
las manchas negras de los penachos de las palmas  
las manchas todavía más negras  
De los robles y los laureles

Oír solo insectos

Y percatarse de que en ninguna casa ven televisión  
No ver el otro lado de la calle  
Saber la noche cerrada  
Sentirme bien junto a las velas

Pensar que en esta primera noche recuperada  
Esta primera noche verdadera  
Se la debemos al huracán  
Que esta mañana arrancó  
Techos inundó casas  
Dejo millones de pesos en pérdidas

Se oyen caer gotas de los desagües  
Insectos vienen a la luz única  
Y caminan por esta página

Conozco así la noche de los hombres  
La oscuridad que creó la poesía  
El cuento junto al fuego  
El gesto del hombre mirando las estrellas  
El miedo la inseguridad la duda  
Y también la sensación de ser nada más que esto  
Y aceptarlo (LALO E. 2002b: 155).

Otra noche representativa, que ya es parte integrante de su obra, es la que cita en el cierre de su discurso pronunciado en ocasión de la entrega del premio Rómulo Gallegos en 2013, por su novela *Simone*. Es la noche de la literatura de uno de los pueblos tal vez más invisibles de Latinoamérica, víctima de un triste etnocidio, equivalente para Eduardo Lalo a la literatura de su propio país:

**El escritor marca la superficie del mundo con el paso de su sombra. El texto, contrario a las apariencias, es una forma efímera. En la "Canción de Xaxubutawaxugi",**

uno de los últimos Aché Guayaki del Paraguay, dice su autor ante una noche en la selva, equivalente a observar el horizonte desde una muralla de San Juan. Los versos son de una casi insoportable belleza:

*Yo mismo  
solo y sin nadie en el mundo  
tengo ya el hermoso hoy* (LALO E. 2013).

### *Bibliografía*

- BARTHES Roland, 1980, *Mitologías*, Siglo XXI Editores, México.
- BERTRAND Denis, 1995, *L'ideología del sensible*, en María Pia POZZATO (ed.), *Estética e vita quotidiana*, Lupetti editori, Milano, pp. 23-50.
- DE CERTEAU Michel 2000, *La invención de lo cotidiano 1. Artes del hacer*, Universidad Iberoamericana, México.
- DESBORD Guy, 1995, *La sociedad del espectáculo*, Editorial La Marca, Buenos Aires.
- DORRA Raúl, 2002, *La retórica como arte de la mirada*, Plaza y Valdés/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- FONTANILLE Jacques, 1995, *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*, PUF, París.
- DUCHESNE WINTER Juan, 2008, *Desde donde alguien para leer a Eduardo Lalo*, "Revista Katatay", Año IV, n. 6, septiembre de 2008, pp. 7-16.
- LALO Eduardo, 2002a, *Los pies de San Juan*, Editorial Tal Cual, San Juan.
- , 2002b, *La isla silente*, Isla Negra Editores, San Juan.
- , 2005, *donde*, Editorial Tal Cual, San Juan.
- , 2008, *Los países invisibles*, Editorial Tal Cual, San Juan.
- , 2010, *El deseo del lápiz. Castigo. Urbanismo. Escritura.*, Editorial Tal Cual, San Juan.
- , 2012, *Simone*, Corregidor, Buenos Aires.
- , 2013, "El hermoso hoy" (consultado el 04-04-2014), Editorial Corregidor, Buenos Aires, en <http://www.corregidor.com/blog>
- , 2014a, *Necrópolis*, Corregidor, Buenos Aires.
- , 2014b, *Deseo de la imagen, entrevista a Eduardo Lalo y Esteban Valdés*, en *Arte en el centro*. Centro de estudios avanzados de Puerto Rico y el Caribe (consultado el 01-04-2014), en

<https://arteenelcentro.wordpress.com/2014/03/14/deseo-de-la-imagen/>

LINDEKENS René, 1976, *Essais de sémiotique visuelle*, Klincksieck, París.

MIGNOLO Walter, 2005, *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial*, Gedisa, Barcelona.

RODRÍGUEZ JULIA Edgardo, 1986, *Campeche o los diablejos de la melancolía*, Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan.

TOFFLER Albin, 1990, *Powershift*, Brantom Books, Nueva York.

TINEO Gabriela; CONENNA Víctor, 2012, *Escribo para defender nuestro derecho a la tragedia*. Entrevista a Eduardo Lalo. "CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas", Año 21, n. 24, pp. 215-241.

eBook – ATTI CONVEGNI  
Centro Studi Americanistici - Circolo Amerindiano  
Università di Salerno

AA.VV

- 2007, *Voci femminili dall'America Latina*  
2008, *Viaggio e Mito*  
2009, *Incontri e 'Disincontri' tra Europa e America*  
2010, *Letterature americane e altre Arti*  
2011, *Donne in movimento*  
2012, *Penelope e altre*  
2013, *Tempi e luoghi di (de)formazione*  
2014, *El olvido está lleno de memoria (Mario Benedetti)*  
2015, *Venimos de la noche y hacia la noche vamos*

DOCUMENTI E STUDI LATINOAMERICANI

Marco Provera, *Istantanee di un quartiere: le maestre del Borro*, 2013

A SUD del RÍO GRANDE  
Collana di scrittori latino-americani

Ricardo R. Tremolada, *In pietra viva*, 2000, tr. e postf. di Carla Perugini, intr. di R. M. Grillo

Rafael Courtoisie, *Vite di cani*, 2000, tr. e postf. di Lucio Sessa, intr. di R. M. Grillo

José Enrique Rodó, *Sulla strada di Paros*, 2001, tr. e postf. di R. M. Grillo, intr. di Fernando Aínsa

Moacir C. López, *L'ostrica e il vento*, 2001, tr. e postf. di Gian Luigi de Rosa, intr. di Jorge Amado

Fernando Loustaunau, *14*, 2002, tr. e intervista all'autore di Lucio Sessa, intr. di R. M. Grillo

Alejandro Morales, *La bambola di pezza*, 2002, tr. di Michele Bottalico e Angelinda Griseta, intr. e cura di Michele Bottalico, postf. di Alejandro Morales

Luz Argentina Chiriboga, *Il venerdì sera*, 2004, tr. e postf. di Sara Pacifici, intr. e cura di R. M. Grillo

Renée Ferrer, *I nodi del silenzio*, 2005, tr. e postf. di Maria Gabriella Dionisi, intr. di R. M. Grillo

Victor Alfonso Maldonado, *La notte di San Bernabé*, 2005, tr. e postf. di Rosa Maria Rubino, intr. e cura di R. M. Grillo

Piero Gorza, Rosa Maria Grillo (a cura di), *Letteratura indigena del Chiapas*, 2007, tr. e postf. di Eliana Guagliano

Brigidina Gentile (a cura di), *L'altra Penelope, Antologia di scrittrici di lingua spagnola*, 2008, tr. di B. Gentile, interventi di B. Gentile, R. M. Grillo, Gabriella Musetti, Alfredo Villanueva Collado

María Rosa Lojo, *Il diario segreto di Pietro De Angelis*, 2010, tr. di Immacolata Forlano, intr. di R. M. Grillo

María Rosa Lojo, *La Musa ribelle*, 2010, tr. di Immacolata Forlano, intr. di R. M. Grillo

Noemí Ulla, *Anche pensare è un gioco e altri racconti*, 2012, tr. di Lucio Sessa, intr. di R. M. Grillo

Rubén Tizziani, *Il mare dell'oblio*, 2012, tr. e intr. di Ilaria Magnani.

Edda Fabbri, *Oblivion*, 2012, tr. e postf. di Stefania Mucci, intr. di R. M. Grillo

Ana María Shua, *Botanica del caos*, 2013, tr. e intr. di Sara Princivalle

Liliana Bellone, *Eva, alunna di Nervo*, 2014, tr. di Saul Forte, intr. di R.M. Grillo

Renée Ferrer, *Racconti dall'isola senza mare*, 2014, tr. e int. di Maria Gabriella Dionisi

**finito di realizzare**  
nel mese di maggio 2015  
da AD Studio, Salerno