

Université de Montréal

Grito vagabundo

**El exilio como alegoría de un trauma histórico en tres novelas
latino-canadienses**

par

Luis Guillermo Henríquez

Département de langues et littératures du monde

Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la Faculté d'Études Supérieures

en vue de l'obtention du grade de doctorat

en littérature

option études hispaniques

Février, 2016

© Luis Guillermo Henríquez, 2016

Resumen

Esta tesis estudia la manera en que tres novelas latino-canadienses utilizan el tropo del exilio como alegoría de un trauma que va más allá de la experiencia individual de sus protagonistas: la transición forzada del Estado al Mercado operada por las dictaduras en América Latina. *Cobro revertido* (1993) de José Leandro Urbina; *Le pavillon des miroirs* (1994) de Sergio Kokis; y *Rojo, amarillo y verde* (2003) de Alejandro Saravia exploran diversos aspectos de este proceso a través del ejercicio de memoria de sus personajes.

El exilio obliga a los protagonistas de estas obras a confrontar los límites de las matrices semióticas con las que intentan dar un sustento ideológico a su existencia en sociedad. Ellos descubren que no es posible reproducir las jerarquías, valores y relaciones de poder de sus países de origen en el país de acogida, no solo por las diferencias culturales, sino también a causa de un cambio histórico que atañe a la relación entre el sujeto, la colectividad y el territorio.

Estas obras elaboran la experiencia de este cambio a través de un diálogo con distintos géneros literarios como los romances fundacionales, la meta-ficción histórica del Boom, la novela de formación y el testimonio, abarcando diversos momentos históricos, desde el periodo nacional-popular hasta las transiciones, pasando por las dictaduras. De este modo, sus autores reflexionan sobre los mecanismos narrativos con los que muchas obras del siglo XX latinoamericano han servido para construir y naturalizar subjetividades favorables a los proyectos hegemónicos de los Estados nacionales.

Este ejercicio metanarrativo se extiende al papel de la escritura como medio de articulación de una identidad con el tipo de comunidad imaginada que es la nación, señalando sus límites en momento actual del desarrollo tecnológico de los medios de comunicación y la expansión del capitalismo transnacional. De este modo, los autores de estos textos exploran otras formas de representación que hagan visibles los residuos de otras historias que no pueden ser incorporadas por la dialéctica del discurso historiográfico oficial.

Palabras clave: alegoría, literatura del exilio, nacional-popular, literatura post-dictadura, trauma histórico, literatura del duelo.

Résumé

Cette thèse étudie la façon dont trois romans latino-canadiens utilisent le trope de l'exil comme allégorie d'un trauma historique qui comprend plus que l'expérience individuelle de ses protagonistes : la transition forcée de l'État vers le Marché en Amérique latine effectuée par les dictatures. *Cobro revertido* (1992) de José Leandro Urbina; *Le pavillon des miroirs* (1994) Sergio Kokis; et *Rojo, amarillo y verde* (2003) de Alejandro Saravia, explorent divers aspects de ce processus à travers les exercices de mémoire de leurs personnages.

L'exil oblige les protagonistes de ces oeuvres à se confronter aux limites des structures sémiotiques par lesquelles ils essaient de donner un fondement idéologique à leur existence sociale. Ils découvrent ainsi qu'il n'est pas possible de reproduire des hiérarchies, des valeurs, ni des relations de pouvoir de leur pays d'origine dans leur pays d'accueil, non seulement à cause des différences culturelles, mais aussi à cause d'un changement historique qui concerne la relation du sujet avec la collectivité et le territoire.

Ces œuvres abordent l'expérience de ce changement par un dialogue avec différents genres littéraires comme le roman de fondation, la méta-fiction historique du Boom, le roman de formation et le *testimonio*, mis en relation avec divers moments historiques, de la période nationale-populaire aux transitions, en passant par les dictatures. Cela permet aux auteurs de réfléchir aux mécanismes narratifs que plusieurs œuvres latino-américaines du XX^{ème} siècle ont utilisé pour construire et naturaliser des subjectivités favorables aux projets hégémoniques des États nationaux.

Ces exercices méta-narratifs comprennent le rôle de l'écriture comme support privilégié pour l'articulation d'une identité avec le type de communauté imaginaire qu'est la nation. Ils servent aussi à signaler les limites de l'écriture dans le moment actuel du développement technologique des médias et de l'expansion du capitalisme transnational. Ainsi, les auteurs de ces œuvres cherchent d'autres formes de représentation pour rendre visibles les traces d'autres histoires qui n'ont pas pu être incorporées dans le discours historique officiel.

Mots-clés : allégorie, littérature de l'exil, national-populaire, littérature de la post-dictature, trauma historique, littérature du deuil.

Abstract

This thesis studies how three Latino-Canadian novels use the trope of exile as an allegory of a trauma that goes beyond the individual experience of their protagonists: the transition from State to Market led by the dictatorships in Latin-America. José Leandro Urbina's *Cobro revertido* (1992), Sergio Kokis's *Le pavillon des miroirs* (1994), and Alejandro Saravia's *Rojo, amarillo y verde* (2003) explore different aspects of this process through the memory of their characters.

Exile forces these characters to confront the limits of the different semiotic structures that they try to use as an ideological foundation for their social lives. They discover that it is not possible to recreate the same hierarchies, values and power relations of their home countries in their host country, not only because of cultural differences, but also because of a historical turn that has changed the relationships between the subject, the community and the territory.

These novels work-through the experience of this change by entering a dialogue with different genres, such as the foundational romance, the Boom's historical meta-fiction, the *Bildungsroman* and the *testimonio*, covering various historical periods, from the national-popular to the dictatorships and the democratic transitions. Thus, these authors reflect on the mechanisms used in several works of 20th century Latin-American fiction to create and naturalize subjectivities aligned with the hegemonic projects of the nation-states in the region.

These meta-narrative exercises also cover the role of writing as the privileged media for the articulation of an identity based on the type of imagined community that is the nation. They point to the limits of writing in the present state of media's technological development and the expansion of transnational capitalism. This allows these authors to explore other forms of representation that make visible the traces of other stories that could not be dialectically incorporated into the official historical discourse.

Keywords: allegory, literature of exile, national-popular, post-dictatorial literature, historic trauma, mourning literature.

Table des matières

1. Introducción: exilio, literatura e historia.....	1
2. Modelos para un duelo en <i>Cobro revertido</i>	31
2.1 La mujer como alegoría de la nación	40
2.2: El triunfo del Tata Dios General Augusto: los límites de las ficciones fundacionales.....	53
2.3 Una canción de gesta malograda.....	60
2.4 La écfrasis y la posibilidad del duelo.....	78
3. La alegoría diferida en <i>Rojo, amarillo y verde</i>	89
3.1 Los espectros de la Patria.....	96
3.2 El humus de la identidad: la parodia, entre la ficción y la historia.....	113
3.3 La película de la memoria.....	132
4. La escritura esquizofrénica de <i>Le pavillon des miroirs</i>	146
4.1 El modelo malogrado de la nación mestiza	154
4.2 Una novela de crecimiento malograda.....	172
4.3 Entre el texto y la pintura: la écfrasis como un viaje afuera del simulacro	187
5. Conclusiones	198
6. Bibliografía	

A mi familia y amigos

Agradecimientos

En primer lugar quisiera agradecer al Dr. James Cisneros por su guía y su apoyo como director, como maestro y como amigo. También doy las gracias al Dr. José Antonio Giménez Micó, quien me mostró el camino de la academia y sembró la semilla de un gusto un tanto masoquista por el exilio. También agradezco a mi familia, la de siempre : Alicia, Silvia y Amparo, que desde la distancia han estado atentas a mis progresos y me han soportado cuando he tropezado; también a la otra, la nueva : Julián, Carolina, Chloé y Claire que son los amigos que siempre querré tener. A mi mamá, que desde el reino de la alegoría ha guiado mis pasos, y a mi papá, el único y verdadero Dr. Henríquez.

1. Introducción : Exilio, literatura e historia

“Cómo me compongo yo en el día de hoy
Cómo me compongo yo en el de mañana
Cómo me compongo yo si vivo triste
Cómo me compongo yo, me duele el alma
Yo quiero pegar un grito y no me dejan
Yo quiero pegar un grito vagabundo
Yo quiero decirte adiós, adiós mi vida
Yo quiero decirte adiós desde este mundo”

“Grito vagabundo”, canción popular de Guillermo Buitrago (circa 1943-49)

Poner estas tres palabras en un mismo título define de antemano los tres ejes principales de esta disertación y, al mismo tiempo, nos muestra que el uso de estos términos se basa en su mutua articulación. Así, por ejemplo, se podría hablar de la literatura como forma discursiva por la cual se manifiesta una experiencia de la historia a la cual se llega a través del exilio. O de la historia como la fuerza creativa y a la vez devastadora cuyas víctimas, exiliados en el espacio y en el tiempo, encuentran en la literatura, reino de lo posible, el medio para dejar testimonio de sus pérdidas. Y por qué no del exilio como alegoría de una experiencia histórica que se materializa en la literatura. Ninguna definición a priori de estos términos hará justicia a las relaciones que entre ellos se encuentran en los textos que pretendemos analizar en estas páginas.

Hablamos de novelas escritas desde el exilio y sobre el exilio en Canadá entre 1992 y 2003, lo que señala desde el principio un cierto anacronismo en su aparición. Sus autores, al igual que los protagonistas de sus narraciones, abandonaron sus países a raíz de las dictaduras militares de las décadas de los 70s y 80s y se instalaron en Quebec, donde se estaba debatiendo una opción soberanista para la provincia. A su llegada, las circunstancias de un país a la vanguardia de la modernidad y el capitalismo poco tenían en común con las de sus países, ubicados en la periferia del orden político y económico internacional. En medio de las tensiones entre francófonos y anglófonos, los llamados “pueblos fundadores” de Canadá, estos recién llegados se enfrentaban a la toma de partido en un conflicto que percibían como ajeno y la obligación de hacer el duelo por sus propias pérdidas. Como apunta Hugh Hazelton: “For most of the writers who have come North, their first works in Quebec reflect their

preoccupation with their homeland; it is only after some time has passed that experiences in their new environment begin to surface in their writings” (1994: 122).

Al verse excluidos de las luchas que se desarrollaban en sus países, las diferencias más obvias entre culturas, idiomas, geografías y modelos de sociedad, se juntan entonces a un sentido de incertidumbre sobre la época presente y su relación con el pasado; más aún cuando, lejos de retroceder, las dictaduras en América Latina se representaban a sí mismas como defensoras de los intereses nacionales de cada país y portadoras de una modernidad auténtica. No obstante, los procesos históricos de descolonización política e integración económica, que afectaban de manera diferenciada varias regiones del planeta, alentaban un cierto sentido de acuerdo entre la pugna quebequense por la soberanía y la resistencia latinoamericana a la amenaza neoliberal. El nacionalismo pluricultural de Quebec reflejaba para algunos exiliados latinoamericanos el ideal de comunidad subyacente a los proyectos políticos que defendían en sus países, como lo sugiere el poeta chileno-canadiense Jorge Echeverry:

Quebec, sobre todo Montreal, ofrecía a los trasplantados chilenos y los autores de habla hispana en general, una cierta comunidad histórico cultural, ideológica y política, los ismos filosóficos y artísticos, las vanguardias, corrientes políticas, la institucionalidad laica—incluso en el seno de naciones creyentes—ligada al origen de los tiempos modernos, la constitución de las naciones, la revolución francesa y el nacimiento de la democracia, el socialismo y el marxismo. Estos elementos están menos presentes, creemos, en el Canadá inglés (*La Cita Trunca*, Junio de 2014).

En una línea similar, Victor Armony apunta que “[d]ans les années 1960 et 1970, un discours de gauche et nationaliste proclame la fraternité des Québécois avec les Latino-Américains dans la lutte contre l’oppression des peuples par l’impérialisme et le mercantilisme des États-Unis. La convergence culturelle est ainsi renforcée par la condition commune de ‘peuples colonisés’” (30).

El tiempo transcurrido entre el primer referéndum de 1980 y el segundo de 1995 en Quebec trajo consigo también el desmonte paulatino de los gobiernos dictatoriales en el sur del continente y una serie de procesos de transición democrática. Las aspiraciones nacionalistas de la provincia canadiense y la opción popular en América Latina, así como los conflictos que las animaban, fueron poco a poco sojuzgados con un discurso de conciliación que naturalizó la integración en el mercado transnacional como un logro democrático. Las consecuencias, sin embargo, no fueron las mismas para las dos regiones. Mientras que en

Quebec el discurso transcultural intentó armonizar el recién logrado estatus de mayoría política de la población francófona de origen europeo con las nuevas circunstancias demográficas de la provincia, un cierto sector intelectual del exilio latinoamericano se enfrentaba al imperativo de elaborar la derrota de la disidencia en sus países, cuestionando ese mismo discurso al retomar el duelo interrumpido por una idea de nación a la que ya nunca más podrían regresar.

Las novelas que estudiaremos aquí: *Cobro revertido* (1993), del chileno José Leandro Urbina; *Le pavillon des miroirs* (1994) del brasileño Sergio Kokis; y *Rojo, amarillo y verde* (2003) del boliviano Alejandro Saravia, son ejemplos de la heterogeneidad de esa experiencia. Entre otras razones, estas difieren por las particularidades históricas y culturales de los países de origen de sus autores, así como los distintos momentos y circunstancias en los que cada uno de ellos llegó a Quebec. No obstante, estos textos postdictatoriales coinciden en describir el exilio como una experiencia traumática que supone, además del desplazamiento geográfico, distintos tipos de pérdidas por las cuales es necesario hacer un duelo que permita salvaguardar la memoria de las víctimas y, al mismo tiempo, imaginar un futuro distinto a la teleología del Mercado. Así mismo, en todos ellos es evidente una reflexión sobre la relación de los personajes exiliados con una idea de comunidad articulada en torno de la nación, lo cual supone una elaboración de las circunstancias históricas que dieron origen a esa entidad que, vista desde la distancia y en retrospectiva, sólo puede ser imaginada como un objeto perdido, del cual sólo quedan restos fragmentados y dispersos.

Este trabajo busca, en primer lugar, analizar la manera en que estas novelas integran la reflexión histórica en la construcción de ficciones de memoria que representan un proceso de duelo por las pérdidas causadas por las dictaduras latinoamericanas. En segundo lugar, se propone estudiar los mecanismos narrativos que los autores han incorporado en estas novelas para señalar, de manera autoreflexiva, sus propios límites de representación del pasado, ligados tanto a las características del medio escrito como a las restricciones que se han impuesto sobre la imaginación de un orden contingente. Finalmente, interroga la forma en que la experiencia del exilio en Canadá es elaborada como una ruptura que se enmarca en un fenómeno de orden global, a saber, el paso del Estado al Mercado, el cual supuso la

decadencia de la nación como marco general de referencia de las relaciones sociales y la expansión del capitalismo transnacional.

Con estos objetivos en mente, desarrollaremos el concepto de *economía de significado*, entendida como la matriz semiótica que permite a un individuo en un tiempo-espacio particular conectar su pasado, su presente y su futuro dentro de una red de conexiones intersubjetivas que involucran distintos tipos de jerarquías, valores y relaciones de poder para dar un sustento ideológico a su existencia en sociedad.¹ Este concepto parte de la hipótesis que los personajes de estas obras se ven confrontados con los límites de significación de distintos signos, cuyos referentes han sido desplazados o se revelan caducos en el exilio y en las nuevas circunstancias históricas de la etapa más reciente de capitalismo transnacional. Esto hace que se asignen diferentes tipos de valor a estos signos y se produzcan diversas formas de intercambio (y resistencias al intercambio) con el fin de recuperar un equilibrio que se da por perdido. Es entonces que, debido a las trazas de otras configuraciones, se hace visible la historicidad de las relaciones significantes que cada uno de estos sujetos establece para intentar definir su identidad.

En la aplicación de este concepto al análisis de estas obras, nos centramos en tres tropos: el exilio, como una condición cuya especificidad histórica permite (u obliga) a quien lo sufre a confrontar los límites de su propia economía de significado; el trauma, como un modo de interpretación del pasado que subraya las trazas de las experiencias subjetivas que han sido reprimidas por el discurso histórico dominante; y la alegoría, entendida como una forma de escritura autoconsciente que opera en la repetición de escenas a partir de imágenes fragmentadas y aparentemente inconexas, haciendo visibles la temporalidad y los mecanismos de su construcción. De esta forma pretendemos demostrar que estas novelas, cuya aparición puede parecer anacrónica y “fuera de lugar”, representan un proceso de duelo que va más allá de lo anecdótico al señalar un cambio histórico que atañe a la relación del sujeto con la colectividad.

¹ Este concepto surge a partir del análisis mismo de las obras y de las conversaciones con mi asesor, el Dr. James Cisneros, a quien reitero mi agradecimiento por su apoyo en la realización de este proyecto.

En este sentido relacionamos directamente la novela del exilio latinoamericano en Canadá con la literatura postdictatorial y el estudio que de ella hace Idelber Avelar en *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning* (1999). Según Avelar, en una época en la que predomina la lógica mercantilista del sistema económico implantado por regímenes militares y naturalizado durante los procesos de transición a las democracias: “[t]he past is to be forgotten because the market demands that the new replace the old without leaving a remainder” (2). La acción represiva de las dictaduras, como apunta Avelar, se enfocó no sólo en eliminar la resistencia al régimen, sino también a reprimir todo remanente de otra posibilidad histórica en el discurso y en la memoria de los ciudadanos. Esto produjo un sentimiento de pérdida en una parte importante de la población, cuyo duelo fue suspendido, imponiéndose en su lugar un olvido pasivo, “the brand of oblivion that ignores itself as such, not suspecting that it is the product of a powerful repressing operation” (Avelar 137). Sin embargo, los residuos de estas sustituciones, lo obsoleto, lo intempestivo (*untimely*), permanecen como ruinas de un pasado traumático cuya memoria es necesario elaborar: “mournful literature will search for those fragments and ruins – remainders of the market’s substitutive operation – that can trigger the untimely eruption of the past” (3). De ahí que lo que sobresale en los relatos que estudiaremos en estas páginas es la persistencia de una memoria traumática que, lejos de ser lineal y continua, opera en una temporalidad marcada por lo residual.

Consideramos que la novela del exilio ofrece una visión particular del drama postdictatorial al expandir las coordenadas espacio-temporales del fenómeno de las dictaduras al contexto histórico de la expansión del capitalismo transnacional en distintas regiones del planeta. Si bien las migraciones y los exilios no son un fenómeno reciente, podemos argumentar que sí lo es el volumen y la frecuencia con los que se tiene noticia de estos movimientos. Como apunta Edward Said: “our age – with its modern warfare, imperialism, and the quasi-theological ambitions of totalitarian rulers – is indeed the age of the refugee, the displaced person, mass immigration” (174). En estas circunstancias, el exiliado se ha convertido en una figura emblemática de nuestro tiempo: es su principal víctima y su mayor héroe. Además de moverse a través de fronteras geográficas, debe también atravesar innumerables barreras psicológicas, lingüísticas y culturales, lo que lo obliga a reconsiderar su

relación con los diferentes espacios habitables en función de los cuales define su identidad. Es un ser fuera de lugar, fuera del tiempo. Su presencia evoca en algunos casos el exotismo y la nostalgia, pero es sobre todo una figura inquietante porque nos confronta con lo devastador que puede ser la pérdida de las conexiones más elementales por las que un sujeto se define como tal frente a la sociedad: “[t]he pathos of exile is in the loss of contact with the solidity and the satisfaction of earth: homecoming is out of the question” (Said 179).

La literatura representa al exiliado como un personaje excéntrico, incapaz de proyectarse al futuro en un “aquí” en el que se siente alienado y apegado a un “allá” idealizado al cual el regreso es tan necesario como imposible.² Su historia está siempre marcada por diferentes tipos de violencia cuya memoria intercepta el presente, convirtiéndose en una “allegory of how schizophrenic geopolitical divisions and internal, national conflicts often become embodied by immigrants, the psychosomatic consequences of national border crossing” (Chiu 18). El autor y crítico chileno-canadiense Luis Torres llama a esta inestabilidad de las dimensiones espacio-temporales el “cronotopo del exilio”, el cual está “intrinsicly related to problems of personal and collective identity in the context of individual and social disintegration” (183). Así pues, no es extraño que se relacione el exilio con la locura, la depresión y la melancolía, que los personajes exiliados sean seres callados, solitarios, extraños, que sufran de ataques de ansiedad e histeria, que su personalidad se muestre fragmentada y que su lenguaje sea hiperbólico, repetitivo e incoherente: “[t]he language of exile muffles a cry, it doesn’t ever shout. No doubt that it’s for this reason that it produces symptoms” (Kristeva 1986: 298).³ Aún así, estos personaje sienten la imperante necesidad de contar su historia, de dar testimonio de su tragedia, incluso si –o quizá porque– ellos mismos no logran comprender el origen de su desgracia. Es en este sentido que el concepto de trauma permite analizar el tipo de memoria que se elabora en estas novelas del exilio latinoamericano en Canadá.

² Esta representación parece ser una constante histórica aunque con diversas variaciones en distintos contextos socio-culturales, como se puede apreciar en el estudio de Robert Edwards “Exile, Self and Society” (1988).

³ Conscientes de la polémica en el texto de Torres con respecto al uso metafórico del término exilio que hace Kristeva para significar una forma de discidencia en la actualidad, hemos puesto estas dos citas juntas en un mismo párrafo para señalar las coincidencias entre los dos acercamientos. Nuestro análisis, sin embargo, más que alinearse con uno o con otro, apunta al exilio como un tropo con el cual, desde la literatura, se busca dar cuenta de una experiencia traumática ligada a las particularidades históricas de la época actual.

En su definición más aceptada, un trauma es una herida psicológica causada por un acontecimiento generalmente violento e inesperado, cuyas manifestaciones ocurren de forma retardada, luego de un periodo de latencia o incubación. Freud definía la “neurosis traumática” como la incapacidad de un sujeto de enfrentar una experiencia cuya carga afectiva es extremadamente poderosa, produciendo “a fixation to the moment of the traumatic accident [which causes the patients to] repeat the traumatic situation in their dreams; where hysteriform attacks occur that admit of an analysis, we find that the attack corresponds to a complete transplanting of the patient into the traumatic situation” (274–275). La memoria traumática pasa entonces a interrumpir las conexiones cognitivas con las que el sujeto interpreta su entorno, quedando atrapado en un limbo de sentido en el que no le es posible proyectarse en el tiempo. A partir de esta idea, Cathy Caruth señala que “[the] truth [of trauma], *in its delayed appearance, and its belated address*, cannot be linked only to what is known, but also to *what remains unknown* in our very actions and our language”(4, mis cursivas). De ahí que, en la experiencia traumática, “the future is no longer continuous with the past but is united with it through a profound discontinuity” (Caruth 14). Esta incapacidad de articular la experiencia en una narrativa continua y coherente, según Michelle Balaev, “demonstrates how a traumatic event disrupts attachments between self and others by challenging fundamental assumptions about moral laws and social relationships that are themselves connected to specific environments” (149).

Según Torres, la elaboración narrativa de la experiencia traumática del exilio parece aliviar el dolor que esta causa en quienes la vivieron y la siguen reviviendo cada vez que el pasado, el presente y el futuro se chocan y se confunden: “the writing of exile is in many ways a form of therapeutic writing, a release of the self in the projections of the text, which leads to anagnorisis, an instance when the reader recognizes in representation his or her own experience of the world” (186). El exiliado se convierte así en el modelo del anti-héroe de la novela, un personaje que recoge las piezas de su mundo desvencijado, debatiéndose entre la nostalgia y la frustración que emanan de la fractura de su historia. Sin embargo, el trauma no aparece en los textos que analizaremos en estas páginas solamente como una categoría psicológica que describe una respuesta emocional a la violencia de las dictaduras, sino que sirve como un tropo para representar una cierta concepción de la historia.

Según Caruth, “[f]or history to be a history of trauma means that it is referential precisely to the extent that it is not fully perceived as it occurs; or to put it somewhat differently, that *a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence*” (18, *mis cursivas*). En este sentido, entendemos con Kirby Farrell que “trauma is also psychocultural, because *the injury entails interpretation of the injury* [...] In an effort to master danger, the victim may symbolically transform it, compulsively reexperience it, or deny it. And those interpretations are profoundly influenced by the particular cultural context” (7). Así, una cultura puede dar a la violencia y a la pérdida significados heroicos, incorporando la experiencia en la concepción colectiva del universo; otra puede servirse de esas mismas experiencias para, por ejemplo, reforzar el temor a un peligro real o percibido, avanzar una cierta ideología o producir narrativas que sustentan asociaciones políticas en torno de diversos tipos de identidades. Es por ello que, continúa Farrell:

[a]s an interpretation of the past, trauma is a kind of history. Like other histories, it attempts to square the present with its origins. The past can be personal or collective, recent or remote: an artifact of psychoanalysis or an act of witness; a primordial myth or a use of ancestral spirits to account for misfortune or violation. Because not everybody in a given culture is likely to be neurologically afflicted, or affected in the same way, trauma is always to some extent a trope (14).

Cuando el trauma se produce a raíz de eventos que tocan no sólo a un individuo sino a una comunidad, el estatus de víctima no es en sí mismo una categoría psicológica sino una cuestión variable en términos políticos, sociales y éticos. No todas las víctimas sufren los efectos del trauma, ni todos los que los sufren son víctimas. Incluso los victimarios pueden presentar síntomas y no por ello son víctimas ni deben tampoco dejar de hacer un duelo adecuado por sus pérdidas de modo que se defina su participación y su responsabilidad en los eventos traumáticos.

Por eso mismo, es importante distinguir entre ausencia y pérdida, dos categorías que, sin ser excluyentes, operan en distintos grados y formas en contextos históricos y culturales particulares. Ambas pueden en muchos casos coexistir y es por eso que la distinción debe aplicarse de modo que se pueda entender en qué forma estas afectan la reconstrucción del pasado y su efecto en el presente. En este sentido, Donimick LaCapra señala que

[w]hen absence is converted into loss, one increases the likelihood of misplaced nostalgia or utopian politics in quest of a new totality or fully unified community. When loss is converted into (or encrypted in an indiscriminately generalized rhetoric of) absence, one faces the impasse of endless melancholy, impossible mourning, and interminable aporía in which any process of working through the past and its historical losses is foreclosed or prematurely aborted (698).

La ausencia aparece en la literatura (en el sentido más amplio de la palabra) de muchas sociedades como una relación con algo que nunca ha estado allí pero que es constitutivo de una visión del universo, fundación metafísica de la condición humana que suele conectarse de distintas maneras con pérdidas concretas a lo largo de su historia. Las pérdidas, en cambio, están supeditadas al paso del tiempo y a la historia, en ellas “[s]omething of the past always remains, if only as a *haunting presence* or *revenant*” (LaCapra 700, mis cursivas).⁴ No obstante, y aunque pueda parecer lógico, una pérdida en el pasado no se traduce necesariamente en una carencia en el presente, ni esta supone necesariamente una pérdida pretérita.⁵ En este sentido, la elaboración del trauma radica en la localización de un objeto concreto para canalizar el sentimiento de pérdida, en otras palabras, hacer un duelo.

En principio, el duelo tiene como objetivo la redirección de la libido desde el objeto o la persona que se ha perdido hacia otro.⁶ No obstante, en esta operación no están involucrados valores de uso ni de cambio; el objeto perdido se presenta como único e irremplazable y el doliente se resiste (sin que esto sea una cuestión de voluntad) a asumir su desaparición, por lo

⁴ Estas ideas del asedio y el espectro (revenant) serán elaboradas en el segundo capítulo sobre la novela de Alejandro Saravia, *Rojo, amarillo y verde*, a partir del trabajo de Jacques Derrida.

⁵ El historiador da como ejemplo el hecho que la novela se vea como una carencia cultural de sociedades que en algún momento han sido vistas como “menos civilizadas” cuando no tiene por qué serlo. Sin embargo, es posible que en situaciones de contacto intercultural y, sobre todo, de dominación, se llegue a utilizar este argumento como una forma de acceder al discurso dominante, haciendo un uso crítico de sus formas de expresión.

⁶ Freud describe el proceso de duelo como la tensión entre la constatación de la pérdida del objeto de la libido y su resistencia a redirigir sus afectos hacia otro objeto, independientemente de su disponibilidad. En contra de la evidencia de la pérdida, el sujeto extiende la vida del objeto en su propia psique, concentrando de manera excesiva su energía en mantener las memorias y las expectativas que lo unían al mismo. En aquellos casos en los que el sujeto es invadido por el pasado, siendo incapaz de confrontar la pérdida, y es constantemente acosado por éste, se habla de un duelo convertido en melancolía, el triunfo del deseo canibalístico de tomar posesión del objeto de su libido. Esto puede ocurrir de dos maneras: en la primera, “[where] there is a loss of a more ideal kind, [t]he object has not perhaps actually died, but has been lost as an object of love” (*Ibid.*, 3043). En la segunda, el sujeto puede ser consciente de la pérdida sin tener certeza de qué es lo que se ha perdido en el momento de la desaparición del objeto, de modo que, como apunta Agamben, “[i]n melancholia, love and hate – engage in pitch battle around the object ‘one to separate the libido from it, the other to defend from attack this position of the libido’ – coexist and reconcile in one of those compromises possible only under the laws of the unconscious” (1993: 21).

cual siempre queda un residuo. Basado en el trabajo de Nicolas Abraham y María Tork, Avelar muestra cómo el duelo y la elaboración de una memoria traumática dependen en gran medida de la articulación de los procesos de “incorporación” e “introyección”, los cuales pueden ocurrir de manera sincrónica, de modo que no es cuestión de hacer una elección consciente entre uno y otro:

introjection designates the horizon of a successful completion of mourning work, whereby the lost object is dialectically absorbed and expelled, internalized in such a way that the libido can now be discharged into a surrogate object [...] In incorporation, on the other hand, the traumatic object remains lodged within the ego as a foreign body, invisible yet omnipresent”, unnameable except through partial synonyms (Avelar 8).

La incorporación supone la construcción de una *cripta alegórica*, un espacio dentro del ego en el que el objeto perdido es *enterrado* como “the remainder that names the phantasmic persistence of unresolved mourning work” (Avelar 8). En este sentido, la introyección sólo es posible en la medida en que se reconozca la pérdida y se construya una tumba exterior para el recuerdo, el residuo persistente de lo que se ha perdido.

Siguiendo las reflexiones de Walter Benjamin, Avelar argumenta que la alegoría es uno de los tropos más adecuados para la representación de este tipo de elaboración del pasado marcado por la pérdida, ya que:

to the melancholy gaze, history is inevitably spatialized, only redeemed in a freezing gesture that captures the past *as an allegorical monad*. Such salvific relation with memory must petrify the past as image and sever it from all cushioning associations, thus making ‘memory not an instrument for exploring the past but its theater’ (10, *mis cursivas*).⁷

Como se sabe, la alegoría es una figura literaria por la cual se dice una cosa queriendo decir otra. Esta trabaja con imágenes y fragmentos, construyendo y destruyendo matrices semióticas, de modo que el potencial metafórico de la imagen textual queda sometido a una literalidad desconectada de toda matriz de sentido totalizadora: “[t]he impossibility of

⁷ Walter Benjamin es uno de los teóricos de la alegoría más reconocidos por su volumen sobre la tragedia barroca alemana (1927) y, posteriormente, por su análisis de la obra de Baudelaire, en especial en las notas recogidas en “Central Park” (escrito entre 1938 y 1939 y publicado de manera póstuma). Sin embargo, su teoría está diseminada a lo largo de su obra, siendo elaborada por otros desde diferentes disciplinas y perspectivas críticas.

representing the totality is one of the sources of allegory, because allegory is a trope that thrives on breaks and discontinuities, as opposed to the unfractured wholeness presupposed by the symbol” (Avelar 11).

Debido en parte a su carácter demostrativo o epidíctico, la alegoría ha sido ampliamente utilizada con fines pedagógicos. Su [funcionamiento](#) permite al autor dar un lugar y un valor a las diferentes imágenes que presenta, mostrando acciones como consecuencia de atributos, cualidades, defectos o vicios. De ahí que, como apunta Fletcher: “when a poet sets out to write allegory [...] he forces the reader into an extreme consciousness of differences in status. As far as imagery is concerned, then, the art of allegory will be the manipulation of a texture of ‘ornaments’ so as to engage the reader in an interpretative activity” (130). Por esto mismo, la alegoría exige una cierta capacidad del lector para agrupar y descifrar los distintos emblemas que se le presentan de manera discontinua y sin proporción aparente: “The silences in allegory mean as much as the filled-in spaces, because by bridging the silent gaps between oddly unrelated images we reach the sunken understructure of thought” (Fletcher 107).

Además de implicar una fragmentación espacial, la temporalidad alegórica hace que el proceso de significación sea constantemente diferido: “[f]or allegory, which is always pointing toward a goal that lies beyond it, is forever having to come to terms with its own provisionality” (Whitman 13). Esto supone una consciencia aguda de la elasticidad del lenguaje y de su carácter temporal, como lo describe Paul de Man en “The Rethoric of Temporality”:

[The] relationship between signs necessarily contains a constitutive temporal element; it remains necessary, if there is to be allegory, that the allegorical sign refer to another sign that precedes it. The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the repetition (in the Kierkegaardian sense of the term) of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority (207).

Si bien de Man no aborda la historicidad del género –lo que sí hace Benjamin al demostrar la diferencia entre la alegoría medieval, primordialmente religiosa, y la alegoría secular moderna que se inicia con el barroco– esta exposición de la mecanicidad del tropo subraya las implicaciones de su uso más allá de una decisión estilística. Como nos explica Doris Sommer,

para ambos autores “allegory is a trajectory of a philosophically felicitous failure, the recurrent waking form an endless dream of absolute presence” (45).

Según Benjamin, cada época produce un tipo distinto de alegoría. Es así que “[t]he allegorical viewpoint, which generated a literary style in the seventeenth century, had lost this role by the nineteenth. As an allegorist, Baudelaire was isolated, and his isolation was in a sense that of a straggler. (In his theories, this belatedness is sometimes provocatively emphasized.)” (2006: 169).⁸ Lo que en la alegoría barroca era el cadáver, en la alegoría moderna de Baudelaire es el recuerdo. Esta última se aleja del mundo exterior, de la decadencia de la naturaleza, para centrarse en el mundo interior, en la mirada alegórica del sujeto que ve en el recuerdo la muerte de la experiencia.⁹ En las alegorías que estudiaremos en estas páginas, la idea de ese mundo interior parece haber llegado a sus límites y, en cambio, la exterioridad del signo se hace con toda la posibilidad de reconstruir la memoria. El pasado deja de ser accesible como la intuición de un sujeto completo para convertirse en una colección de modelos caducos, cuya infructuosa repetición señala la decadencia de ciertas formas de subjetividad articuladas en función de una idea de identidad colectiva proyectada hacia el futuro.

En las circunstancias de violencia y represión como las que han dado lugar al fenómeno de la novela del exilio latinoamericano en Canadá, no es para nada extraño que la alegoría surja como un mecanismo para eludir la censura por medio de una escritura indirecta o, si se lo prefiere, críptica. No es esta, sin embargo, su única ni su mejor característica en este

⁸ Mientras que la alegoría fue ampliamente valorada como modo de expresión poética durante la Edad media y el Barroco, el romanticismo la condenó debido a que, como apunta Avelar, “[t]he abrupt, dizzying manner in which [it] alludes to its object made it unfit for the romantic project, which tended to privilege the progressive ascension of meaning into a well-rounded totality” (6-7). Los románticos la atacaban por su fragmentariedad, su opacidad y su tecnicidad, en oposición al símbolo, transparente, unitario, orgánico. Para atacar el pensamiento y la escritura alegórica, Samuel Taylor Coleridge hizo una distinción entre el trabajo “orgánico” y el trabajo “mecánico” en literatura, poniendo al símbolo en la primera categoría y a la alegoría en la segunda, puesto que esta “cannot be other than spoken consciously; whereas in the former [the symbol] it is very possible the general truth may be unconsciously in the writer’s mind during the construction of the symbol” (en Fletcher, 17).

⁹ Este cambio permite a Benjamin ver en la alegoría una forma poderosa para expresar la alienación que produce el capitalismo: “The wrenching of things from their familiar contexts –the normal state for goods on display– is a procedure highly characteristic of Baudelaire. It is linked to the destruction of organic contexts in the allegorical intention” (*Ibid.*, 148). Pero este movimiento cuasi-alegórico de la mercancía siendo exhibida es contrarrestado por el verdadero movimiento alegórico que la hace “mirarse a sí misma a la cara” delatándola de forma irónica, es por ello que la figura alegórica por excelencia para Baudelaire es la prostituta.

contexto. Fletcher sugiere que toda alegoría es en el fondo un conflicto de autoridades en el que una idea se opone a otra y al hacerlo revela una cierta jerarquía, con toda la carga emotiva que esta pueda despertar (131). Durante las dictaduras, este conflicto apuntaba a un enemigo identificable con signos visibles de su lugar en el orden impuesto tras los golpes de Estado. Sin embargo, esta estabilidad simbólica desaparece al caer los regímenes militares, dejando un vacío de sentido que la literatura, como apunta Avelar, intenta abarcar *allos allegoreuin* (11). Es así que, a falta de restitución simbólica en el espacio público, la ruina alegórica se presenta como el único acceso posible a elaboración de la experiencia traumática condenada al olvido pasivo por los regímenes dictatoriales: “the allegorical temporality of mourning clings to the past in order to save it, even as it attempts ultimately to produce an active forgetting of it” (Avelar 4).

Durante los procesos de “transición democrática”, en lugar de abrirse un espacio para el duelo por las pérdidas que ocasionaron las dictaduras, la elaboración de la memoria fue en muchos casos coartada por una lógica del “perdón” hacia los vencidos, quienes habrían sido “reinsertados” en la vida pública como única restitución, mientras que la ideología vencedora fue paulatinamente naturalizada como una consecuencia lógica del devenir histórico. Como apunta Willy Thayer:

Let us not take ‘transition’ as the dictatorial process of redemocratization in Latin American societies, but rather more broadly, as the process of ‘modernization’ and transit from the modern national state to the transnational post-state market. It was the dictatorship that made the transit from State to Market, a transit euphemistically designated as “modernization” (en Avelar 58-59).

Los medios de comunicación fueron uno de los principales facilitadores de esta transformación. Según Nelly Richard, hablando de la transición chilena, las fórmulas de democratización institucional se combinaron con un “régimen intensivo de neoliberalización económica que uniformizó así un paisaje donde los acentos de lo político-ideológico se disolvieron en la masa de lo publicitario y lo mediático” (2002: 195). La operación de sustitución de la memoria pública se extiende así bajo un manto de reconciliación que en, lugar de elaborar el trauma, reprime sus manifestaciones.

Como respuesta a este régimen de fugacidad visual de la imagen tecnológica, cierto tipo de literatura posdictatorial se centró en los vestigios anacrónicos del pasado, cuya heterogeneidad y fragmentación obligan a repensar la continuidad y cohesión de las imágenes con las que se ha dado a representar la contemporaneidad mediática transicional. Tal es el caso de *Maldición eterna a quien lea estas páginas* (1980) de Manuel Puig, *Em liberdade* (1981) de Silviano Santiago, *Lumpérica* (1983) de Damiela Eltit, *La nave de los locos* (1984) de Cristina Peri Rossi y *La ciudad ausente* (1992) de Ricardo Piglia, entre otros. Este tipo de literatura, como apunta Avelar, “confronts not only the need to come to terms with the past but also to define its position in the new present ushered in by the military regimes: a global market in which every corner of social life has been commodified” (1). Al ser intentos de recuperar la memoria, de salvar a las víctimas del olvido, de hacer el duelo por lo perdido, estas novelas son, parafraseando el título en inglés del libro de Avelar, “intempestivas” (*untimely*), o podríamos igualmente decir “inoportunas”, no sólo porque se centran en un tiempo pasado sino también porque van en contra de la corriente que busca renovar a toda costa el presente sin dejar espacio para la memoria y, mucho menos, para el duelo.

Así mismo, en las obras que conforman el corpus de esta investigación, el pasado no es un objeto completo y coherente por salvaguardar en el archivo de la historia. En cambio, la memoria de las dictaduras es invocada en la fijación compulsiva de sus personajes con ciertas escenas traumáticas, marcadas por conflictos y jerarquías pertenecientes a economías de significado que se revelan anacrónicas y dislocadas en sus nuevas circunstancias. El exilio se convierte así en una alegoría de un trauma histórico, señalando una ruptura que no sólo tiene que ver con la salida de sus países, sino con el paso del Estado al Mercado. Este cambio ha estado marcado, entre otras cosas, por un proceso de globalización y mercantilización cultural y económica, por la decadencia de la escritura como medio de reproducción ideológica y por el desvanecimiento de las fronteras disciplinarias y genéricas tradicionales en la producción (y el análisis) cultural. Estas novelas representan esta ruptura a través de un diálogo intertextual con obras de distintas épocas, géneros y tradiciones literarias para señalar los límites de sus mecanismos de representación de la relación del sujeto con su realidad social.

En este sentido, encontramos en estas novelas al menos tres tipos de alegoría que señalan distintas etapas en la historia reciente de América Latina, desde el periodo nacional-

popular de los años 30 y 40, pasando por el desarrollismo de los años 50 y 60, y las dictaduras de las décadas de los 70 y 80, hasta el periodo postdictatorial que marcó las dos últimas décadas del siglo XX. Por una parte están las alegorías clásicas como la Madre Patria, las cuales utilizan la forma femenina para representar los ideales y los valores de una comunidad. En su estudio sobre “the allegory of the female form”, Marina Warner argumenta que, “as the spur to desire, as the excitement of the senses, as a weapon of delight, the female appears down the years to convince us of the message she conveys” (xx). No obstante, la brecha que separa estas imágenes de la realidad de las mujeres en una sociedad supone una paradoja difícil de explicar de otro modo que no sea por la capacidad de la alegoría de representar conflictos simbólicos y de producir “an *alia oratio* that will finally convince and create a consensual idea of order, in the past and in the present” (Warner xxi). Por otra parte, están las alegorías dialécticas de las ficciones fundacionales latinoamericanas de los siglos XIX y XX en las que, según Doris Sommer, el deseo sexual y el acuerdo político se constituyen en dos niveles de una narrativa que busca persuadir a sus lectores, sin detenerse en consideraciones filosóficas sobre la Justicia o la Verdad en sus relatos: “[t]he possibility that hypostatized passion would be taken for empirical reality was hardly a ‘danger’ at all, but precisely their opportunity to construct a legitimating national culture” (46).

Finalmente, encontramos otras formas alegóricas que son más afines a las ficciones de memoria de la literatura postdictatorial, ya que señalan la ruptura que significaron los golpes de Estado y la imposibilidad de pensar la totalidad espacio-temporal en función de una historia lineal y continua proyectada hacia el desarrollo de la nación. Estas alegorías dialogan con las anteriores, criticándolas y mostrando cómo estas han alcanzado sus límites históricos. Sus diferentes estructuras metanarrativas avanzan reflexiones sobre la manera en que las economías de significado de estos personajes se relacionan con modelos de identidad producidos en el tiempo a través de diferentes medios, en particular la escritura, y cómo estos han dejado de funcionar en las circunstancias del presente narrativo en el país de acogida. Es así que las diferencias entre el “allá” y el “aquí”, y el “antes” y el “después” del exilio (como los roles de género, las relaciones amorosas, las afiliaciones políticas e incluso las perspectivas profesionales) permiten a sus autores señalar el anacronismo radical de ciertas formas de

subjetividad, las cuales representan como ruinas de un pasado sin continuidad dialéctica en el presente.

Como veremos en el análisis de cada una de las novelas, estas coinciden en señalar los límites de algunas de las formas narrativas transculturales características de la fase nacional-popular de la modernización latinoamericana, es decir, los años inmediatamente anteriores y posteriores a la crisis económica del 29.¹⁰ Durante este periodo, como apunta Gareth Williams, el discurso de síntesis y mestizaje de los Estados latinoamericanos “strived to transcend, neutralize, and depoliticize the potential violence of the people/power bloc antagonism grounded in class contradiction” (32–33). El tropo que mejor define este proyecto es, según Fernando Coronil, “a fruitful marriage, compromise and fusion, rather than conflict or transformation” (en Williams 26). No sorprende entonces que los romances fundacionales del XIX, como apunta Doris Sommer, hayan servido a los gobiernos de la época como “strategies to contain the racial, regional, economic, and gender conflicts that threatened the development of new Latin American nations” (29).

En estas *alegorías dialécticas*, “[the] marriage metaphor slips into, or out of, a metonymy of national consolidation if we stop to consider how marriages bridged regional, economic, and party differences during the years of national consolidation” (Sommer 18).¹¹ No obstante, era necesario mitigar el impulso revolucionario que subyace a estos relatos y actualizar estas estrategias para re-introducir al Estado como la fuerza dominante que dirigiera el destino de la nación, de modo que “the patriarchal culture of populism is prepared in narratives that recast foundational romances to bring the soldier-citizen back into history” (Sommer 23). Es entonces cuando aparecen revisiones populistas de estos romances como

¹⁰ La *transculturación* es un concepto clave para entender la noción de identidad de las naciones contemporáneas en América Latina durante la primera mitad del siglo XX. El cubano Fernando Ortiz Fernández introdujo el término en las ciencias humanas y sociales como un proceso que describe “la pérdida y desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran llamarse neoculturación” (1940: 260). Sin embargo, como apunta Gareth Williams, la experiencia de la heterogeneidad cultural de la región ha demostrado que la transculturación: “[is] always a question of the relation between order and instability; between constituted and constitutive powers; between the production of cultural difference and the potential subsumption of difference by, for example, colonialism’s or modernity’s deployments of institutional power (25).

¹¹ Las parejas que salen de estas narraciones son la encargadas de fundar una nueva nación y lo hacen sin necesidad de supeditar sus pasiones e intereses sino que éstos coinciden con un destino prefigurado de antemano,

Doña Bárbara (1929), de Rómulo Gallegos, el cual se ha convertido en el ejemplo por antonomasia de esta corriente.¹²

Otra corriente literaria avanzaba una reflexión distinta sobre las consecuencias de los esfuerzos hegemónicos del Estado para consolidar una identidad nacional mestiza. A esta tradición pertenecen Mariano Azuela, Ciro Alegría, Jorge Icaza y José María Arguedas, entre otros, quienes encuentran los límites del discurso transcultural del Estado en los fenómenos migratorios internos desde las zonas rurales a las ciudades. Según Antonio Cornejo Polar el “discurso migrante” articulado en este tipo de obras da mejor cuenta de la heterogeneidad cultural y temporal de la región, principalmente por “los contenidos de multiplicidad, inestabilidad y desplazamiento que lleva implícitos, y su referencia inexcusable a una dispersa variedad de espacios socio-culturales que tanto se desparraman cuanto se articulan a través de la propia migración” (838). Esta multiplicidad espacial no está ligada solamente al desplazamiento geográfico, sino a procesos históricos relacionados con cambios en los modos de producción.¹³ Es por esto que el análisis del discurso migrante de Cornejo Polar nos parece relevante para el estudio de las novelas del exilio latinoamericano en Canadá.

Estas obras retoman y subvierten los romances fundacionales al señalar cómo esta economía de significado no opera en la sociedad de acogida, no sólo debido a las diferencias culturales con sus países de origen, sino también porque el ideal transcultural ha alcanzado sus límites históricos. El espacio donde los protagonistas viven su exilio es representado como el

como se aprecia en el poema épico *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría, la novela de José Mármol *Amalia* (1855) o en *Martín Rivas* (1862) de Alberto Blest Gana, y, en cierta medida, en *María* (1867) de Jorge Isaacs.

¹² La protagonista, representante de la oligarquía rural, es severamente castigada por sus pasiones y su irracionalidad con su expulsión del final del relato y la reivindicación de la mujer sumisa en la figura de su hija. Mientras tanto, agrega Sommer, “the father’s comeback makes sharing power seem unpatriotic or economically irrational” (*Ibid.*). Esto contrasta con el ensayo biográfico de José Mármol sobre *Manuela Rosas* (1849), en el que el autor opone a la joven hija del dictador Argentino a su demoniaca madre, doña Encarnación, aludiendo que la primera aún podía encontrar el camino de la libertad y el amor: “Marmol’s essay supplies two important messages: first, at a time when categories of good and evil seem hopelessly confused, the education of women promises to open the path to freedom; second, the case of Manuela instructs us about the decay of the patriarchal family exemplified in the abusive treatment of a daughter by her father” (Masiello 29).

¹³ Al respecto, William Rowe y Teresa Whitfield señalan que “[i]nternal exile, in the sense of isolation, alienation, deprivation of means of production and communication, exclusion from public life, happens both to intellectuals and to whole communities. It can be no less dire than external exile [...] The exile of whole communities occurs when these are violently excluded from the terms of national identity, terms which can be genocidal (as has been the case of Indians in Peru, for instance). A main focus of exclusion is linguistic. Illiteracy enforces non-participation in the dominant forms of national culture” (233).

opuesto de las naciones que han quedado atrás en una dicotomía que abarca oposiciones espaciales entre Sur y Norte, calor y frío, subdesarrollo y desarrollo –y las jerarquías que las atraviesan– así como las diferencias históricas en la manera en que se ha gestionado la heterogeneidad cultural de cada una de estas regiones.

En lo que respecta a Canadá, la actual política multicultural es un reflejo de la manera en que la diversidad ha sido vista como un problema, más que como una riqueza, y su gestión como apunta Richard J.F. Day:

has always involved state-sponsored attempts to define, know, and structure the actions of a field of problematic Others (Savages, Québécois, Half-breeds, Immigrants) who have been distinguished from unproblematic Selves (French, British, British-Canadian, European) through a variety of means (civilization, humanity, race, culture, ethnicity, ethnocultural origin) (5).

En el caso de Quebec, luego de que las colonias francesas cayeran bajo el dominio del Imperio Británico en 1759, el aislamiento geográfico de muchas de sus comunidades se tradujo también en un ostracismo cultural que duraría cerca de dos siglos, impuesto principalmente por sus élites políticas, religiosas y culturales:

Pour sauvegarder la différence, pour nourrir l'identité nationale et la préserver des atteintes qui auraient pu la dissoudre, il fallait éviter le contact prolongé avec les autres ethnies. Ici la culture, l'âme du peuple, naguère peu attrayante, devenait pur et supérieure [...] Mais devant eux se dressait la menace de l'étranger envahisseur qui allait venir s'approprier nos terres, occuper la place réservée à la nation, implanter ses coutumes, sa religion, sa langue, et se multiplier parmi nous, empiétant sur nos foyers et nos droits (Bouchard 17).

Es a partir de esta dualidad cultural que se articula la mitología fundacional canadiense, reescrita en el romance transcultural de Hugh McLennan *Two Solitudes* (1945), el cual narra la historia de un joven hijo de una madre anglófona y un padre francófono, quien es el encargado de conciliar las dos identidades que lo habitan y proyectar el ideal de una nación bilingüe hacia el futuro luego de la Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, como lo señalan Linda Hutcheon y Marion Richmond, “with the cultural diversity that twentieth-century immigration has brought to Canada have come both cultural

riches and social tensions that move far beyond those of bilingualism and biculturalism” (2).¹⁴ En las novelas de nuestro corpus, el contacto entre los personajes latinoamericanos y las culturas mayoritarias anglófono, en Canadá, y francófono, en Quebec, está marcado tanto por los residuos de estos antagonismos como por los movimientos migratorios internacionales, los procesos de descolonización en distintas regiones del planeta, la expansión del capitalismo transnacional y la revolución social y cultural de los años 60 que introdujo las demandas de distintos grupos subalternados en la agenda política internacional. Las tensiones que surgen en este nuevo contexto y los límites de las ficciones fundacionales quedan representados por las relaciones de los protagonistas con personajes femeninos que se resisten a adoptar el simple rol de objetos del deseo masculino o de instrumentos para hacer avanzar proyectos transculturales.

En este sentido, Birgit Mertz-Baumgartner sugiere además que los escritores latinoamericanos en Canadá no viven su experiencia migratoria en términos de transculturación, hibridación y mestizaje, sino que, por el contrario, insisten en las dificultades asociadas a la migración y el exilio:

Conforme a un pensamiento en oposiciones binarias y a una visión de culturas como entidades definidas con valores y características fijos, el “Canadian mosaic” – evocado en los textos – se presenta como la coexistencia de culturas diferentes en un mismo espacio sin que estas se imbriquen. Así los textos corresponden más al modelo canadiense del multiculturalismo que [...] supone la existencia de contenidos y costumbres culturales pre-establecidos y cree en la coexistencia de culturas homogéneas manteniendo [...] la utopía de una memoria mítica y de una identidad colectiva única (287).

En su análisis, la autora subraya la manera en que el discurso preponderante en estas obras insiste en las diferencias geográficas, lingüísticas, culturales y emocionales planteando una dicotomía cuya función sería “poner de relieve la oposición entre origen y pérdida de origen, pertenencia y desarraigo, autenticidad y alienación” (283).

¹⁴ Esto se aprecia en el libro de Hugh Hazelton *Latinocanada: A Critical Study of Ten Latin American Writers of Canada* (2007), en el cual analiza varias obras de un corpus que “share[s] many of the characteristics of Canadian letters, such as colonization, the implantation of European culture in an indigenous environment, the gradual freeing from Eurocentric literary modes, and the search for autonomous means of expression” (3). No obstante, según Hazelton, “Spanish-language writing in Canada forms a world unto itself and constitutes what critic and poet Gary Geddes has referred to as ‘a parallel literature’, one that runs alongside those of mainstream English- and French-speaking Canada and also feeds new writers into the literatures of the two official languages” (4).

Otra forma en la que estas novelas postdictatoriales señalan la decadencia de este ideal transcultural es a través del diálogo con las primeras obras del Boom latinoamericano, las cuales, como apunta Sommer, “rewrite, or un-write, foundational fiction as the failure of romance, the misguided political erotics that could never really bind national fathers to mothers, much less the *gente decente* to emerging middle class and popular sectors” (27-28). Las obras de Urbina, Saravia y Kokis reconocen y critican el impulso refundador de estos textos al señalar sus conexiones con una institución en crisis que Ángel Rama ha descrito y analizado en su libro *La ciudad letrada* (1984), argumentando que, desde la colonia, esta élite letrada fue la encargada de responder a la necesidad de definir y promover un marco común de referencia cultural para sus naciones (25). En este sentido, Gareth Williams apunta “[a]s such, economic modernizing processes have actively institutionalized symbolic processes – literature, the visual arts, radio, cinema– into the state’s deployments of power and of hegemonic reproduction” (37).

Es así que la literatura se instituyó como un discurso sobre la formación, composición y definición de la nación, atendiendo a la creciente demanda de servir de depósito para una identidad colectiva y de ofrecer a sus respectivas comunidades una imagen de sí mismas que les permitiera comprenderse dentro de esquemas coherentes en relación con el universo que habitan.¹⁵ Sin embargo, para el momento en el que aparecen las novelas del Boom, los acuerdos clientelistas entre el Estado y las clases populares llegaban ya a su límite productivo y sus autores debieron enfrentarse a la incapacidad de la escritura para servir de depósito de una identidad –nacional o regional– en un época en la que la expansión del capitalismo transnacional, la tecnocratización del Estado y el avance tecnológico de los medios de comunicación hacían más difícil instrumentalizar la literatura como medio de control social. Es por ello que, como apunta Avelar, “*The boom was nothing but mourning for that impossibility, which is to say mourning for the auratic*” (Avelar 30, cursivas en el original).¹⁶

¹⁵ Benedict Anderson ha mostrado cómo la palabra impresa, desde la prensa hasta la novela, ha contribuido considerablemente a la formación del tipo de comunidad imaginada que es la nación moderna, representándola como “a sociological organism moving callendrically through homogenous, empty time [...] a solid community moving steadily down (or up) history” (25-26).

¹⁶ El aura, en términos de Benjamin, “that which cannot be falsified” (Avelar 95), presenta al objeto como único e irreproducible, y su declive marca el paso a un régimen histórico en el que el objeto aurático sólo puede concebirse como un objeto falseado, en forma de mercancía.

Este “duelo incompleto” se manifiesta en la sublimación anacrónica del aura en medio de la modernización tecnológica del continente a través de un personaje fundacional que, como un demiurgo, crea el mundo a través de la escritura: “this is arguably the most fitting allegory for the boom, from Melquiades, the scribe in *Cien años de soledad*, to the narrator-protagonist of *Los pasos perdidos*, who returns to nature in search of the precultural, only to find the jungle of the always already written” (Avelar 31). En estos textos, mientras que el tiempo de la narración se aproxima a la circularidad de la épica, el archivo del narrador es lineal y teleológico: “the novel’s anecdotal content (its vast appropriation of Latin American history as fictional material) submits to a syntax of reversals, repetitions, returns [...] but the ‘Archive,’ writing itself, somehow bypasses it and grounds myth and history in a timeless primordially” (Avelar 32). En este sentido, según Yúdice, las novelas del Boom siguen siendo representaciones estéticas del compromiso clientelista entre el Estado y lo popular (2004: 73).

Cada una de las novelas que estudiaremos en esta tesis aborda una forma distinta de narración aurática y señala sus límites al producir versiones malogradas que resaltan los mecanismos narrativos con los que se produce el sujeto completo que, de forma más o menos explícita, somete el material narrado a una lógica de progreso y produce una fantasía de identidad colectiva regional. Desde la parodia de la poesía épica nerudiana, pasando por la metaficción histórica de la novela del dictador, hasta el relato de formación fracasado, estas obras muestran los límites de la ideología desarrollista que subyace a la literatura del Boom como una manera de compensar la pérdida del ideal transcultural y la escandalosa disparidad entre la modernización tecnológica de los medios de producción y la persistencia de las estructuras sociales de la colonia.

Así mismo, estas obras reflexionan sobre el declive de la ciudad letrada en un momento en el que, como apunta Jean Franco, “Cold War pragmatics overrode the very values that literature ostensibly espoused; at the same time, culture was being remapped and the prestige of writers undermined by the rapidly changing field invaded and structured by mass communications” (2009: 3). Esta reflexión se extiende a la manera en que la literatura ha sido instrumentalizada en función de la ideología intercultural del Estado en Quebec, la cual busca

incluir los distintos grupos culturales en un diálogo encaminado a crear un proyecto común de sociedad francófona, laica y liberal. En un primer momento, como apunta Simon Harel, la manera en que se estudia y clasifica la literatura inmigrante en la provincia refleja un intento por crear un margen más allá de un espacio que es, al mismo tiempo, periférico:

Ainsi, créant sa propre périphérie, la littérature québécoise aurait solidifié ses assises identitaires. À cette occasion, la littérature des communautés culturelles participerait de la littérature québécoise et de son devenir problématique – en même temps qu’elle correspondrait à l’affirmation d’une dissidence face au désir quelque peu contrarié d’une unité du corps littéraire (23).

No obstante, como lo señalan Renate Hildebrand y Clement Moisan, luego de la Revolución Tranquila y ya lograda una cierta consolidación de los fundamentos de la identidad nacional quebequense, la literatura de la provincia entra en un periodo que los autores denominan “intercultural” (1975-1985), durante el cual “[o]n assiste donc à un changement qui va modifier plusieurs aspects de la littérature du Québec dont celui de l’écriture proprement dite [...] On peut parler ici d’un départ vers une pluralité” (93).¹⁷

Lo que vendría más adelante, y que Hidebrand y Moisan denominan el “periodo transcultural” (1986-1997) representa el paso de una “literatura inmigrante” a una “literatura migrante”:

Le déplacement dont il s’agit n’implique plus la question d’un ailleurs, d’un lieu à atteindre, de personnes à mettre en contact, de rapports conflictuels ou non lors de ces rencontres, mais d’efforts et d’effets plus profonds de l’ordre de la transposition, de la transmutation, voire de la transcription, tous ces termes en ‘trans’ indiquant à la fois le passage et le changement d’un lieu, d’un état ou d’un moment, à un autre (208).¹⁸

¹⁷ Durante este periodo, los autores migrantes proyectan una imagen del “allá” fuertemente marcada por la perspectiva del exilio, su experiencia quebequense y el compromiso que el autor adopta con respecto a su país de origen. Junto a este corpus “neo-quebequense”, el Otro de la literatura nacional, surge un cierto interés de algunos autores “locales” en repensar la idea de Quebec ya no en términos de la dualidad francés-inglés, sino como un espacio socio-político plural, abierto a múltiples influencias y costumbres. A grandes rasgos, las obras de este periodo se caracterizarían por el ir y venir constante de sus personajes entre un “aquí” y muchos “allá” que se van transformando mutuamente, así como por la búsqueda de una identidad: “[l]a dialectique altérité/identité met en cause des différences d’ordres humain, circonstanciel et logique. Humain, en ce sens que l’être se situe toujours en rapport avec un autre ou d’autres, qui est ou sont ‘different(s)’” (160).

¹⁸ Mas recientemente, el término “escrituras transmigrantes”, según Gilles Dupuis, apunta a una revaluación de ciertos axiomas en el estudio del corpus de autores inmigrantes y de su relación al corpus “nacional”: “Dans l’expérience de la transmigration, ce n’est pas seulement un imaginaire, une mémoire ou un ensemble de références culturelles qui migrent d’un écrivain à l’autre. Parfois, c’est une voix, un style, une signature. À ce niveau intime de communion avec l’autre, nous n’avons plus simplement affaire à des écritures migrantes. Si le

En esta etapa, los textos de escritores venidos de fuera de Quebec confrontan a la comunidad de acogida con la historicidad de la cultura, su carácter cambiante y su apertura, en algunos casos traumática, a elementos perturbadores de su aparente cohesión. Vista de este modo, según Harel, “la littérature des communautés culturelles du Québec est radicalement politique, puisqu’elle justifie un acte de contestation des mythes fondateurs de l’enracinement de l’identité québécoise” (24).

En este sentido, las obras del corpus de esta investigación dan cuenta de lo problemático de las definiciones de una identidad en torno un idioma o una nacionalidad o un origen étnico, tanto en los países de origen de sus autores como en el país de llegada, ya que la experiencia multi- o inter-cultural –que se ha tratado como un fenómeno reciente en Canadá y en Quebec– tenía ya una larga y trágica historia en América Latina. Allí, los [intentos](#) de estetizar los conflictos políticos y sociales fueron [insuficientes contra](#) la intensificación de las luchas de clase en el marco de la Guerra Fría, las cuales desafiaban las estructuras clientelistas de las clases dominantes que, a su vez, respondieron con la ya conocida violencia de las dictaduras militares, desde Brasil en 1964 hasta Argentina doce años después. Al respecto, Williams nos dice que:

it is precisely here in the violent and bloody transition away from economic nationalism, and away from the hegemonic articulations of the national-popular [...] that we encounter the problematic nature of one of Latin America’s most powerful great narratives and most faithful and trustworthy of sociocultural reproduction in the twentieth century (65).

Los regímenes militares vinieron a suplantar los esfuerzos hegemónicos de construcción de identidades nacionales y consolidación del Estado de los años anteriores para implementar, *de un solo golpe*, una modernidad que desde entonces estaría ligada a la expansión del Mercado como lógica dominante.

Las dictaduras instauraron una cultura del miedo y un sentimiento de incertidumbre que paralizó la acción colectiva de resistencia, llevando a artistas, intelectuales y escritores a

style est bien l’âme d’une écriture, voire de la littérature, nous sommes en présence d’une réelle transmigration littéraire” (273).

explorar formas oblicuas para la elaboración de su experiencia, entre ellas la alegoría. No obstante, como apunta Yúdice:

the performative force invoked by allegory goes much deeper than fear of revealing one's opposition. In addition to military repression of the popular, allegorical resistance put another nail in its coffin. This is evident in the allegorical literature of the dictatorship years (e.g., José Donoso's *Casa de campo*), which marked an epochal departure from the popular imaginary as conveyed in magical realism. That is, the aesthetic register (magical realism) for the clientelist compromise (state + popular) is extinguished, but no other evident (or representable) relation takes its place. The result is a mourning for this lost relation (2004: 73).

Claro está que no todas las manifestaciones culturales producidas durante las dictaduras tomaron la misma forma. Por una parte, surgen narrativas naturalistas o documentales que intentaban llenar los vacíos de información que dejaban los férreos controles discursivos de los regímenes militares, al mismo tiempo que, como apunta Avelar, “reinforced the fetichization of information as a precious commodity in itself, detached, as it were, from the social processes through which it was produced” (61).¹⁹ Por otra parte se encuentran las narraciones confesionales en las que miembros de la disidencia –prisioneros políticos, exiliados y víctimas en general– dan testimonio de las atrocidades de la acción represiva de estos regímenes.²⁰ Sin embargo, muchas de estas narraciones contra-hegemónicas quedan atrapadas en una dinámica de oposiciones binarias que abarca los roles de protagonistas y antagonistas sin cuestionar las estructuras sociales y económicas que dieron pie a las tragedias que en ellas se narran.

¹⁹ Un ejemplo de esto es la aparición en Brasil del “romance-reportagem”, cuya estructura y temática, según Randal Johnson, “cannot be isolated from the context of twenty years of authoritarian military rule and the rigid censorship suffered by the press, mass-media, and virtually all forms of spectator entertainment in the post-1968 period” (37). En su análisis de las adaptaciones de las novelas de José Louzeiro, *Lúcio Flávio, o Passageiro da Agonia* (1975) e *Infância dos mortos* (1977) hechas por Hector Babenco –homónima la primera, apareció en 1978 y la segunda bajo el título de *Pixote, lei dos mais francos* en 1980– Johnson apunta que “although the two films are clearly ‘fictional’ –or at least fictional recreations of real or potentially real events– they were seen and receive as if they were documentaries, as if they retransmitted some sort of unmediated truth to the spectator” (35).

²⁰ Entre ellas se encuentran *Tejas verdes* (1974) de Hernán Valdés y *Prisión en Chile* (1975) de Alejandro Witker en Chile; *Preso sin Nombre, Celda sin Numero* (1981) de Jacobo Timerman y *Recuerdo de la muerte* (1984) de Miguel Bonasso, en Argentina; *El color que el infierno me escondiera* (1986) de Carlos Martínez Moreno en Uruguay; *O que é isso, Companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira, en Brasil.

En otros contextos aparece el género del testimonio propiamente dicho, en particular durante los peores años de la represión contra-insurgente en Centro y Suramérica.²¹ En lugar de centrarse en el individuo, estos testimonios surgen como una táctica de supervivencia y de auto-definición de grupos históricamente subalternados por el Estado, interpelando a una audiencia transnacional en busca de solidaridad desde los centros mismos del poder político y económico global. Según Yúdice, una de las principales características del género es que éste “does not usually correspond to the definitions of the literary as legitimized by dominant educational, publishing, and professional institutions” (1991: 19), proponiendo en cambio una forma de representación que pone en cuestión las categorías de verdad y falsedad del discurso historiográfico. No obstante, la literatura testimonial alcanza su límite productivo en la propia institucionalización de su discurso como expresión de la experiencia personal dentro de la experiencia colectiva de resistencia, quedando la ilusión de que el subalterno puede, por fin, hablar.

Si bien tanto la reconstrucción de una memoria factual como la búsqueda de solidaridad transnacional han sido necesarias para hacer conocer las atrocidades de las alianzas político-militares, la elaboración de la experiencia traumática de las dictaduras y el duelo por las pérdidas que estas ocasionaron requiere otro tipo de retórica. Después de los golpes de Estado, una economía de significado distinta se instala en el continente, la cual está encaminada a reprimir los aspectos liberadores de la ideología transcultural del periodo nacional-popular y de la era desarrollista:

Analytically, as the dominant classes could no longer transform and neutralize these radicalized populism, outright coercion (torture, massacres, disappearances) became the prescribed instruments to rein the threats. At the same time, new media industries, especially television, whose reorganization under conglomerates like Mexico's Televisa and Brazil's Globo were facilitated by these repressive governments, began to transform the *popular* into *consumerism* (Yúdice, 2004: 72-73, cursivas en el original).

Es por ello que cierto tipo de literatura postdictatorial se da a la tarea de elaborar *la derrota* que ha marcado la historia reciente de la región y que, según Avelar, “is that *moment of*

²¹ Los ejemplos más reconocidos de este tipo de narración son *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Rigoberta Menchú y Elisabeth Burgos-Debray, y “*Si me permiten hablar...*” *testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1988) de Domatila Barrios de Chungara, editado por Moema Viezzer.

experience when all solidarity becomes a trope necessarily blind to the rhetorical structure that makes it possible” (68, cursivas en el original). En estas obras, de las cuales hemos mencionado sólo algunos ejemplos, la alegoría resurge como modo de representación de este clima de incertidumbre en un momento en el que

the thought of national fictive ethnicity and [its] underlying dynamics [...] can no longer provide models for the community producing and/or thought-producing processes of the present or of the future. They are the objects of things passed (which is not to say that they are obsolete as objects of reflection, merely that they cannot be engaged with obsolete critical tools) (Williams 69).

Las narraciones producidas a raíz de los movimientos migratorios internacionales que siguieron a la implantación de los regímenes militares dan fe de la caducidad de esta economía de significado.

La lista de intelectuales, escritores y artistas que fueron enviados al exilio es extensa y vergonzosa. Es además representativa del nuevo orden que fue impuesto por la dictadura a fuerza de reprimir o directamente eliminar la disidencia. Aún así, son muchos los que, como Claude Cymerman, han encontrado consecuencias positivas de estos exilios para las letras de la región desde una perspectiva transcultural: “al superponer dos experiencias o dos realidades, las del país de origen o las del país de adopción, a menudo el escritor ha sabido comunicar a su obra una mayor humanidad que le ha permitido sobrepasar el estadio de lo nacional espaciotemporal para alcanzar lo universal y eterno” (547).²² Esto supone que la anti-dialéctica del discurso migrante de la que habla Cornejo Polar podría resultar, en un nivel “superior”, en un proceso de transculturación o hibridación que permitiría alcanzar al mismo tiempo la anagnórisis y la catarsis.²³ Sin embargo, la pérdida de cohesión en torno de un ideal

²² Parafraseando a Augusto Roa Bastos, el crítico francés apunta que “el exilio puede resultar positivo para la creación en la medida en que el alejamiento provoca un ‘distanciamiento’ con respecto al país de origen y [...] puede significar también una mayor objetividad” (525); o que “[e]n lo que atañe a la recepción de la obra, ahí también el exilio puede ser beneficioso en la medida en que el escritor encuentra un nuevo público” (526); e incluso que: “el exilio del escritor puede resultar útil para el propio país [ya que el escritor] condenado en casa al silencio y aun exilio interior esterilizante, puede, en cuanto ha pasado las fronteras, romper el corsé que lo aprisiona y, valiéndose de su notoriedad, denunciar la dictadura y hacer que progresa la causa de la libertad y de la democracia” (*Ibid.*).

²³ Sin llegar a este extremo de optimismo, Ángel Rama apunta que: “it is actually the dictators whom we must thank for the acceleration of cultural exchange and unification in Latin America – ideals so often espoused on paper and so rarely practiced” (1997: 338).

de comunidad que ha sido desplazado ha dejado un residuo que no puede ser abarcado por esta ficción compensatoria.

Las novelas del exilio latinoamericano en Canadá se centran precisamente en esos residuos y proponen una reflexión sobre las condiciones que han dado lugar a la formación de identidades nacionales, su decadencia y su resurgimiento espectral en una época en la que, como apunta Frederic Jameson, “the very sphere of culture itself has expanded, becoming conterminous with market society in such a way that the cultural is no longer limited to its earlier, traditional or experimental forms, but is consumed throughout daily life itself” (1998: 111).²⁴ Jameson utiliza el término *simulacro* para definir esta nueva forma de producción y reproducción cultural, característica de la etapa más reciente del capitalismo transnacional, cuya temporalidad es distinta de la linealidad progresiva que subyace al tiempo “vacío y homogéneo” de la modernidad: “we now inhabit the synchronic rather than the diachronic [...] our daily life, our psychic experience, our cultural languages, are today dominated by categories of space rather than by categories of time” (1991: 15). En estas circunstancias, la imagen tecnológica ha tomado el lugar de la literatura como principal medio de transmisión cultural, problematizando aún más la relación entre labor artística y la acción política.

En cada uno de los análisis propuestos veremos cómo estas obras cuestionan su propio estatus como productos culturales, inherentemente relacionados con las características materiales del medio que las posibilitan y del espacio socio-económico en el que se *producen* y se *consumen*. Estas narraciones están marcadas en todo momento por la ruptura del exilio y

²⁴ Esta nueva idea de cultura se caracteriza por “the supersession of everything outside of commercial culture, its absorption of all forms of art high and low, along with the image production itself” (Jameson, 1998: 135). En este sentido, Nestor García Canclini señala que hasta la segunda mitad del siglo XX, los principales criterios de organización de los bienes y las instituciones culturales en América Latina se articulaban en torno de una matriz espacial que los separaba en niveles, al mismo tiempo que eran proyectados en una línea temporal progresiva, en la que lo moderno debería reemplazar, eventual pero ineludiblemente, lo tradicional. Sin embargo, agrega el mismo autor: “La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente semejantes. El trabajo del artista y el del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en el que se nutría es redefinido por la lógica del mercado. Cada vez pueden sustraerse menos a la información y a la iconografía modernas, al desencantamiento de sus mundos autocentrados y al reencantamiento que propicia la espectacularización de los medios. Lo que se desvanece no son tanto los bienes antes conocidos como cultos o populares, sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes y de que las obras producidas en cada campo sean únicamente ‘expresión’ de sus creadores” (18).

por la imposibilidad de representar el pasado en continuidad con el presente en un momento en que, como apunta Franco, “[t]he historical narrative can no longer be viewed as a continuum when archaic codes latch onto modern consumption and when gender and ethnic differences are stripped of their historical load and deployed as lightweight actors in the marketplace” (2009: 17). Es por ello que, como parte del corpus de la literatura alegórica postdictatorial, los personajes de estas obras deben elaborar la memoria de la derrota más allá del fracaso de los movimientos políticos de la izquierda popular, que fueron brutalmente aplastados por las dictaduras, y la de la pérdida de una idea de comunidad a la que ya nunca más podrán regresar. Como apunta Avelar:

the epochal defeat represented by the dictatorial transition from State to Market binds two parallel phenomena: the imperative to mourn and the decline of storytelling. Mourning and storytelling are, even at the most superficial level, coextensive with one another: the accomplishment of mourning work presupposes above all the telling of a tale about the past (20).

En una época en la que la literatura ha perdido el lugar privilegiado que ostentaba anteriormente como medio por excelencia para la conservación y transmisión de la memoria colectiva, estas obras van a hacer uso de imágenes textuales en diálogo con otros medios como la fotografía, el cine y la pintura, para reflexionar sobre la manera en que la producción cultural contemporánea se relaciona con la historia y, por ende, con el tipo de comunidad imaginada que es la nación en las circunstancias que han surgido luego de las dictaduras.

La relación entre el texto y la imagen en todas ellas supone ir a buscar en los límites de la representación la memoria de las pérdidas causadas por los eventos traumáticos que los llevaron al exilio, explotando las particularidades de cada medio para señalar además una diferencia temporal entre las imágenes que utilizan. De este modo dan cuenta del proceso histórico que enmarca sus narraciones, ampliando el alcance de sus reflexiones de lo subjetivo del trauma individual del exilio hacia la labor colectiva de un duelo por una idea de comunidad en decadencia. Esto supone señalar los límites de los mecanismos con los que se ha dado representar la realidad social en distintos periodos de la historia reciente del continente, apuntando así a los vacíos del discurso triunfalista de las transiciones democráticas en sus países. Al mismo tiempo, sus relatos problematizan las ideologías transculturales de la sociedad de acogida, basadas en una lógica de intercambio mercantil entre sujetos cada vez

más alienados de su propia historia, para proponer otro tipo de contacto intercultural que tome en cuenta la diferencia radical del otro y de cada yo consigo mismo en el tiempo.

En el primer capítulo, veremos cómo, en la novela de José Leandro Urbina *Cobro revertido*, el drama de un exiliado chileno en Montreal tras la pérdida de su madre permite al autor deconstruir los modelos de identidad que sustentaban su relación con su nación antes del exilio. A través de distintas estructuras alegóricas, la novela describe cómo los restos anacrónicos de una economía de significado en ruinas ya no tienen una continuidad dialéctica en el presente del protagonista, apuntando a los límites de la utilización de la imagen de la mujer como símbolo de la nación y del ideal de transculturación que subyace al discurso hegemónico del periodo nacional-popular. Su “canción de gesta malograda” parodia la reapropiación del género épico que en la literatura del periodo desarrollista, anterior a las dictaduras, permitió crear una ilusión de identidad anclada en un mundo anterior a la sociedad letrada –y, por lo tanto, a la historiografía– para producir un efecto de refundación de una comunidad a partir de un pasado inmemorial pero reconstruible a través de la propia literatura a través de la relación efrástica entre la fotografía y la escritura.

En el segundo capítulo, dedicado a la novela de Alejandro Saravia *Rojo, amarillo y verde*, analizaremos la manera en que el autor boliviano-canadiense deconstruye el discurso nacionalista de su país apuntando a la construcción de una identidad mestiza a partir de la represión de la heterogeneidad racial, lingüística y cultural de la mayoría de su población. Las imágenes espectrales que acosan al protagonista exiliado en su exilio canadiense sirven a Saravia para cuestionar este discurso dominante en la narración, mientras que una estructura descentrada y fragmentaria avanza un comentario meta-narrativo sobre la escritura y sus límites a la hora de representar un pasado traumático por cuyas víctimas no se ha hecho el duelo necesario. Al poner la escritura en el centro de las reflexiones del protagonista, el autor establece una relación paródica entre su propio texto y el canon de la literatura latinoamericana contemporánea, desde la novela del dictador hasta el testimonio, señalando las dificultades de representación de la diferencia a través de un discurso que de una u otra manera disfraza sus mecanismos de mediación. En un diálogo intermedial con el cine, Saravia señala los límites tanto de la escritura como de la imagen en movimiento para representar un

espacio intermedio en el que una mirada háptica involucra al espectador y lo obliga a cuestionar su propia relación con el medio.

En el tercer y último capítulo estudiaremos la novela efrástica de Sergio Kokis *Le pavillon des miroirs*. En esta novela, escrita en francés, el autor de origen brasileño cuestiona la temporalidad de la novela tradicional, y su relación alegórica con el progreso de una comunidad nacional, a través de una parodia del *Bildungsroman* o novela de crecimiento. De este modo, Kokis señala el fracaso de la dialéctica transcultural del discurso de democracia racial que, de la mano con una doctrina de autoritarismo modernizador, ha marcado la historia reciente de Brasil. El ejercicio autobiográfico del protagonista, marcado por su intento de elaborar las imágenes traumáticas de su pasado a través de la pintura, concebida como una nueva “lengua materna”, apunta a una concepción de la memoria no como un registro de eventos que pueden ser ordenados en una narración continua y causal, sino como una construcción que debe operar en los límites de cualquier lenguaje, ya sea escrito o pictórico, como un tercer espacio desde el cual el sujeto se puede reinventar a sí mismo por fuera de los modelos impuestos por el simulacro de una sola identidad.

2. Modelos para un duelo en *Cobro revertido*

Quiero hablar con las últimas estrellas / ahora, elevado en este monte humano,
solo estoy con la noche compañera / y un corazón gastado por los años:
Llegué de lejos a estas soledades, / tengo derecho al sueño soberano,
a descansar con los ojos abiertos / entre los ojos de los fatigados,
y mientras duerme el hombre con su tribu, / cuando todos los ojos se cerraron,
los pueblos sumergidos de la noche, / el cielo de rosales estrellados,
dejo que el tiempo corra por mi cara / como aire oscuro o corazón mojado
y veo lo que viene y lo que nace, / los dolores que fueron derrotados,
las pobres esperanzas de mi pueblo: / los niños en la escuela con zapatos,
el pan y la justicia repartiéndose / como el sol se reparte en el verano.

Pablo Neruda, "Escrito en el año 2000", 1960

En esta novela de José Leandro Urbina (Santiago de Chile, 1949), el proceso de duelo de un personaje exiliado por el régimen dictatorial de Augusto Pinochet (1973-1990) sirve de correlato a la elaboración de la ruptura histórica que supone el paso de un modelo de identidad basado en el Estado-nación a uno regido por las leyes del mercado transnacional. A través de distintas estructuras alegóricas, el autor describe cómo los restos anacrónicos de una economía de significado en ruinas ya no tienen una continuidad dialéctica en el presente del protagonista, tal y como lo sugiere este comentario metanarrativo:

El ser humano conoce el mundo a través de emociones positivas y negativas, intenta realzar las positivas y eliminar las negativas, pues constituyen una fuente de angustia, para eso necesita conceptuar. Busca modelos. En lo social identifica instituciones, grupos humanos, clases de hijos de perra que viven del sufrimiento y la degradación de los otros, que se han puesto en el tope de la escala alimenticia sin que nadie sepa con qué derecho, sinvergüenzas, oportunistas, arribistas, mediocres simpáticos. Entonces, busca modelos, mira al mundo en busca de modelos y aparecen las experiencias de los otros. Modelos (140, cursivas en el original, mis énfasis).

Estos modelos aparecen tanto en el contenido como en la forma en la que está organizada la novela. En el primer caso, la narración apunta tanto a los límites de la utilización de la imagen de la mujer como símbolo de la nación como al ideal de transculturación que subyace a los romances fundacionales decimonónicos que durante el periodo nacional-popular sirvieron para la construcción de los modelos de identidad de las naciones latinoamericanas. Por otra parte, la novela ofrece un comentario sobre los relatos que, tras la ruptura traumática de la dictadura,

intentaron restablecer una continuidad compensatoria para subsanar la derrota de la resistencia contra el régimen militar.

En cuanto a la forma, la novela de Urbina presenta una estructura fragmentada que entra en juego con las anacronías del relato, incorpora distintas voces narrativas para dar cuenta de la fragmentación de la identidad del personaje exiliado y trasgrede las normas convencionales de transmisión del discurso ajeno para visibilizar las distintas mediaciones que intervienen en el efecto de continuidad entre la representación del texto y la realidad. De este modo, el autor rescata el pasado para ponerlo en constante relación con el futuro al producir una ficción de memoria que lo petrifica en escenas que representan conflictos pretéritos que no han sido resueltos por la dialéctica que suponen los relatos de la Transición y Concertación democrática en el Chile de los años 1990.

El análisis que proponemos a continuación parte del concepto de “tercer espacio” que Alberto Moreiras define como “el ámbito en el que cualquier paradigma de aplicación hermenéutica entra en quiebra” (44). Esto supone un análisis centrado en lo residual, aquello que persiste en los vacíos y los silencios tanto de la escritura como de la interpretación de una literatura nacional, posteriormente inscrita en el canon latinoamericano como el fundamento de una identidad regional:

La identidad ha funcionado en la tradición latinoamericana como ideologema nacional o continental al servicio de reivindicaciones anti-imperialistas orquestadas por las formaciones hegemónicas, de cariz fundamentalmente criollo y burgués, que han dirigido políticamente los destinos de la región. Pero esos sueños de identidad nacional/continental encubren la pesadilla de la violenta homogeneización, uniformización y represión de sociedades múltiples y diferenciales (Moreiras 42).

En este sentido, veremos cómo Urbina produce un texto alegórico que apunta a esos restos y pone en evidencia los límites del pensamiento nacionalista. Así, abordaremos *Cobro revertido* como un texto que opera de forma metanarrativa para elaborar las circunstancias históricas y las condiciones de posibilidad de la escritura en el exilio y sobre el exilio, teniendo como temática principal y pre-texto formal el duelo por la pérdida de una idea de identidad basada en la nación.

El trauma del golpe

El 11 de septiembre de 1973 ha quedado inscrito como una fecha de ruptura en el imaginario de la historia reciente de América Latina. El golpe de Estado contra el gobierno de Allende en Chile marcó para la región el fin de casi medio siglo de experimentos democráticos, intentos de industrialización, desarrollo económico y modernización desde adentro, con la violenta integración del subcontinente en el mercado global. En el país austral, los cambios políticos y económicos introducidos por el régimen militar llevaron a la penetración de una lógica mercantil en casi todos los aspectos de la vida de los ciudadanos, el desmonte paulatino del Estado de bienestar para ajustar sus instituciones a las demandas del modo de producción dominante y la represión programática de la disidencia, lo cual dejó un gran número de víctimas entre asesinatos, detenciones, desapariciones, torturas y exilios. Todo esto produjo un sentimiento de pérdida en una parte importante de la población, cuyo duelo fue suspendido durante años, aún después de haberse dado la transición a un régimen democrático, por políticas de olvido encaminadas a ocultar cualquier rastro de las atrocidades del régimen. Al respecto, Gareth Williams apunta que:

the successful transition into the postauthoritarian era was the result of the political elite's ability (through the complex manipulation of media images and political language) to make people recognize that it was in their best interest to (actively) forget the dictatorial history in the institutional processes to which they had been subjected under military rule, even though they were still living in the shadow of that rule" (281-282)

El retorno a la democracia no significó de ningún modo un regreso a un periodo anterior, ni la restauración de la continuidad histórica que habría sido interrumpida por la dictadura. De hecho, las circunstancias anteriores al régimen eran en más de un sentido completamente distintas a las que rodearon la Transición, en particular en lo que respecta a las relaciones del Estado con el Mercado, no sólo en Chile sino también en el resto de la región.

Durante la segunda mitad del siglo XX las circunstancias políticas y económicas que permitieron el surgimiento del populismo clásico latinoamericano cambiaron cuando las demandas de las clases populares comenzaron a sobrepasar los acuerdos clientelistas que las élites habían impuesto sobre las masas (Yúdice 2004: 72). Para entonces, el modelo

desarrollista, cuyo principal impulsor y último límite era el Estado-nación, habría alcanzado su punto más alto de agotamiento:

La constante incorporación de nuevos sectores a la vida pública aumentó la diapasón de las demandas sociales que el modelo de desarrollo ya no podía satisfacer; [a] esto se sumó el divorcio cada vez más acentuado entre las necesidades de estos sectores y los términos que se derivan de la conservación de una pauta capitalista de desarrollo (Vengoa Fazio 75)

En el caso de Chile, las reformas sociales introducidas por el gobierno de Unidad Popular de Salvador Allende (1970-1973) suponían un giro en el paradigma de transculturación desde abajo y el desarrollo desde arriba, minando la estructura social hegemónica y acrecentando los antagonismos entre “el pueblo” y las clases dominantes o quienes aspiraban a pertenecer a ellas. Los extremos se dedicaron a reformular sus posiciones cada vez más alejadas del centro para consolidar bases propias a pesar de los logros sociales y económicos obtenidos desde la época de la Democracia Cristiana en los años sesenta, la cual agrupó distintos sectores tanto de la centro-derecha tradicional como de la centro-izquierda.²⁵

En los meses previos al golpe de Estado, la derecha se concentró en mostrar las carencias materiales y las dificultades económicas que ahogaban a la población, culpando al gobierno socialista de la difícil situación que, en realidad, afectaba no sólo a Chile sino que también tocaba en diferente medida a otros países de la región y del mundo. La retórica de la derecha logró equiparar así ante la opinión pública la crisis económica con una crisis de valores y de gobernabilidad que requería una intervención pronta. Los bandos más radicales recuperaban cada uno sus apoyos populares, unos alineados detrás de la figura de Allende y otros, temerosos de una supuesta cubanización del país, se congregaron en torno de una base de derecha más conservadora en términos políticos y con una vocación neo-liberal latente en lo económico que se consolidó con la dictadura:

El objetivo era conseguir la implantación de un modelo que combatiera la inflación y permitiera el control económico de la Junta y sus élites. Esto tendrá una consecuencia inmediata: la reducción drástica del Estado de Bienestar (*Welfare State reduction*, así

²⁵ “Esta polarización no sólo se expresó en el plano interno, también produjo un alineamiento de la dinámica internacional con la nacional. Mientras que la izquierda se organizaba en torno de las banderas de la revolución cubana, el gobierno de Estados Unidos utilizó la “Alianza para el progreso” y sus recursos financieros para prevenir el advenimiento de otro gobierno de extrema izquierda en América Latina” (Vengoa Fazio 81–82).

lo denominaban los jóvenes economistas chilenos que estudiaron en la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Chicago) a través del recorte de los servicios sociales, especialmente en las políticas de subvenciones en la educación y en la sanidad (Maravall Yáñez 8).

Si bien no todos los sectores favorables al régimen estarían de acuerdo con un salto abrupto a una economía de mercado, éste se dio bajo el disfraz de una defensa de la nación frente al influjo de ideas extranjeras que supuestamente atentaban no sólo contra la economía del país sino contra sus valores tradicionales.

El discurso oficial de la dictadura utilizó el eufemismo de “pronunciamiento militar” para describir lo que desde la derecha se consideraba una respuesta a la amenaza del comunismo internacional en plena Guerra Fría. De este modo, la violencia del golpe se justificaba como la única forma de acabar con la polarización causada por el ascenso de Allende al poder, aun si esta había sido exacerbada por la intervención indirecta de los Estados Unidos y otros gobiernos militares como el de Brasil. Es por esto que en el Chile post-golpe, como lo señala Nelly Richard, la memoria entra a jugar un papel preponderante a la hora de pensar la nación cuando ese imaginario de la izquierda democrática se vio aplastado por la violencia del régimen militar. Luego del golpe, el pasado “es un campo de citas atravesado tanto por la continuidad (las formas de suponer o imponer una idea de sucesión) como por las discontinuidades: por los cortes que interrumpen la dependencia de esta sucesión a una cronología predeterminada” (1994: 14). En este contexto, el pasado de los romances nacionales, más proyectivo que memorístico, petrificado en el tiempo anterior como aquello que “ya fue”, se convierte en una memoria fragmentada, llena de vacíos y repeticiones compulsivas.

Para muchos de los exiliados –unos doscientos mil para 1983 según un informe de la Comisión chileno de Derechos Humanos²⁶– la resistencia contra la dictadura era, más que una

²⁶ “Más allá, sin embargo, de la cantidad de chilenos que tenía prohibido su ingreso al país de acuerdo con el listado oficial, que alcanzaba unos cuantos miles, la magnitud real del problema de exilio superaba con creces tales cifras. En efecto las estimaciones del propio gobierno señalaban un exilio del orden de las 20 a 30 mil personas. El diario ‘El Mercurio’, subía el guarismno [sic] a 50 mil ; la Cruz Roja Internacional, lo estimaba en 80 mil, mientras que la Comisión chileno de Derechos Humanos, hacía subir la cifra a 200 mil. Finalmente, el Instituto Católico de Migraciones, que consideraba no solo el exilio político, sino también el económico,

labor patriótica, una marca de identidad. No obstante, la diáspora chilena fue un grupo heterogéneo cuyas razones para abandonar el país variaron dependiendo de sus inclinaciones políticas, su clase social, profesión, edad y género, además de las condiciones de los distintos países de acogida.²⁷ La cultura chilena en el exilio quedó marcada por el contacto con otras sociedades, las cuales atravesaban sus propios procesos históricos en mayor o menor medida relacionados con los antagonismos creados durante la Guerra Fría y la expansión del capitalismo internacional.²⁸

Una buena parte de las narraciones escritas en el exilio pertenecen a lo que Roberto Castillo Sandoval domina el “prurito testimonial”, revelando la urgencia de contar lo ocurrido en torno del golpe de Estado y durante los primeros años de la dictadura. Entre ellas se encuentran *Tejas verdes* (1974) de Hernán Valdés, *Prisión en Chile* (1975) de Alejandro Witker, y *El paso de los gansos* (1980) de Fernando Alegría.²⁹ Posteriormente, aparecerían obras de corte más literario, más inclinadas hacia la alegoría política, entre las que cabe mencionar *No pasó nada* (1980) de Antonio Skármeta, *La última canción de Manuel Sendero* (1982) de Ariel Dorfman y la propia *Cobro revertido*. Estas novelas demuestran un intento de elaboración de la experiencia histórica así como una reflexión sobre el lugar de la literatura en la sociedad post-golpe, teniendo en cuenta que, como apunta Avelar: “The demand that

colocaba el problema en una dimensión más amplia : cerca de 1.200.000 chilenos podían ser considerados exiliados políticos y emigrantes económicos” (Garcés and Nicholls 182).

²⁷ Como apunta José del Pozo, una parte importante de los emigrados a partir de 1973 lo hicieron por causas políticas, pero también hubo quienes tomaron la decisión de abandonar el país por razones económicas o como parte de programas de reunificación familiar, si bien estas causas son difíciles de separar teniendo en cuenta que “las políticas económicas que afectaron al empleo y al nivel de vida, empujando a ciertas personas a salir de Chile, eran el resultado directo de la existencia de un gobierno dictatorial” (2004: 79).

²⁸ Unos 11.600 de estos exiliados llegaron a Canadá durante la década de los 70s, haciéndolo el cuarto país receptor de inmigrantes chilenos luego del golpe de Estado –después de Argentina, EE.UU. y Suecia– según el Registro de chilenos en el exterior 2003-2004 (Instituto Nacional de Estadística (INE Chile) y Dirección para la Comunidad de Chilenos en el Exterior (DICOEX). *Chilenos En El Exterior: Donde Viven, Cuantos Son Y Qué Hacen Los Chilenos En El Exterior*. Santiago, Chile: INE, 2005). La experiencia canadiense, particularmente la de quienes llegaron a la provincia francófona de Quebec, estuvo determinada por la lucha nacionalista de la provincia, con la cual los disidentes chilenos establecieron importantes lazos políticos y culturales.

²⁹ Jaime Concha ofrece una interesante discusión sobre la literatura testimonial en Chile durante la dictadura en su artículo “Testimonios de la lucha antifascista” (1978). Según el autor, “esta actividad testimonial se vincula a las más altas fuerzas de la literatura chilena” y se emparenta con una tradición poética de resistencia en la que se destaca el propio Pablo Neruda con su *Canto general*: “Los nombres habían cambiado, los tiempos también; pero la opresión permanecía, se renovaba una vez más, profundizando ahora hasta un extremo delirante la destrucción entera de un país” (*Ibid.*, 28).

literature become the reserve of memory is, to a great extent, an impossible demand, and it is in this impossibility, as an expression of it, that allegory emerges” (1999: 10). Este tipo de ficciones entra a explorar no solamente el pasado sino la relación del presente con la derrota de los proyectos de desarrollo nacionalista que fueron brutalmente interrumpidos por el golpe de Estado y sistemáticamente reprimidos de la memoria colectiva por la dictadura.

En ellas se muestra además una mayor preocupación con la vida en la diáspora y, según Castillo Sandoval, “[s]ólo en ese momento se convierte en rigor en una literatura del exilio, en contraste con una literatura escrita en el exilio pero que ocupa una región imaginativa y cronológica aún dentro de las fronteras del país que quedó atrás” (165). En el caso de *Cobro revertido*, la mayor parte de la acción ocurre en Canadá. Sin embargo, el discurso y las acciones del protagonista y sus compañeros de exilio están condicionados en todo momento por las contradicciones que encuentran entre su entorno inmediato y el espacio imaginado que han ido construyendo a partir de sus recuerdos, deseos y nostalgias del Chile perdido.

La muerte de la madre [patria]

La novela de Urbina narra un día en la vida de un exiliado chileno en Montreal al que sólo se nombra por su apodo, “el sociólogo”. Luego de una noche de fiesta con su grupo de amigos, también exiliados, éste recibe un recado de su padre en Chile anunciándole la muerte inminente de su madre. El presente narrativo de la obra se centra así en las peripecias del protagonista para improvisar un viaje de urgencia a Santiago antes del funeral, enfrentándose al regreso – el mayor deseo del exiliado, a lo mejor por parecer imposible – así como a uno de sus peores temores: la muerte de la madre (título original de la novela según señala Castillo Sandoval). Mientras tanto, el sociólogo se abstrae en sus recuerdos, bañados en abundantes dosis de alcohol, y se embarca en un azaroso recorrido por los recovecos de su memoria, desde su infancia hasta su divorcio, pasando por los eventos traumáticos que sucedieron a la instauración de la dictadura en su país.

Estos recuerdos están anclados en dos espacios, Chile y Canadá, y están marcados por su relación con cuatro mujeres: su madre, María; su primera amante, Magdalena; su esposa

(anglo) canadiense, Meg; y su amante quebequense, Marcia. Esta aliteración onomástica sugiere un enlazamiento de las experiencias con las que el personaje-narrador relaciona a cada una de ellas en un relato que se construye entre saltos temporales, omisiones y elipsis, marcando la distancia que separa ambos espacios, así como la diferencia en las circunstancias históricas de su vida antes y después del exilio. El conflicto entre los personajes de María y Magdalena, la una recientemente fallecida de causas naturales y la otra desaparecida por la dictadura, las convierte en alegorías del enfrentamiento entre la derecha conservadora que apoyaba la Junta Militar y la izquierda progresista que apoyaba a Allende. El protagonista, quien se ha visto expulsado del escenario de este conflicto, es incapaz de articular una economía de significado en función de su situación presente, lo que lo lleva a repetir la estructura de opuestos en las figuras de Megan y Marcia, en quienes muestra los límites de otra alegoría nacional, esta vez la de la nación canadiense y sus “dos soledades”. No obstante, los *modelos* con los que se buscaba dar sentido a la crisis de identidad causada por el exilio se revelan inoperantes dadas las nuevas circunstancias enmarcadas por las tensiones ideológicas internacionales y la crisis del Estado-nación.

Urbina introduce así la experiencia inmigrante como un tercero excluido en esta construcción binaria, revelando los vacíos y las contradicciones de los discursos de identidad totalizadores que confluyen en este momento particular de la historia del país de acogida. Sin embargo, la muerte de su madre en Chile reanima el proceso de duelo suspendido en el exilio y el sociólogo se ve obligado a confrontar los recuerdos del pasado que lo acosan en el presente. Para llegar a ello busca en principio conectar la experiencia individual de la pérdida de la madre con la experiencia colectiva del exilio, apelando a otros que, como él, han vivido distintos tipos de pérdidas a causa de un trauma histórico. No obstante, cada uno de los personajes exiliados tiene una imagen distinta de lo que son la madre y la patria basada en sus propias vivencias y expectativas.

Al ser incapaz de sustentar la relación de identidad que ha establecido entre sí mismo, María y Chile, el narrador-protagonista sufre una disolución del Yo, la cual se manifiesta en los cambios constantes de la voz narrativa entre la tercera y la primera persona. Esta subjetividad traumática sugiere, por un lado, la incapacidad de reconocerse en las estructuras

significantes previas al evento de ruptura y, al mismo tiempo, el intento de tomar distancia frente a las circunstancias de su exilio, revelando el deseo de recuperar un sentido de unidad y al mismo tiempo la imposibilidad de hacerlo. Sólo al final, cuando el narrador-protagonista va a buscar recuperar la memoria de su madre en la fotografía – el otro del texto narrativo –, el personaje de María queda ligado de manera alegórica a la de la nación que se da por perdida en el exilio, abriendo la posibilidad de hablar del inicio de un proceso de duelo por su pérdida. No obstante, esta búsqueda de identidad culmina, al borde de la muerte, en un punto de incertidumbre con respecto a la reconstrucción fantasmal de la memoria traumática de la dictadura.

En este capítulo empezaremos mostrando cómo Urbina pone en relación el drama de un exiliado chileno en Canadá con el proceso histórico del primer referéndum soberanista de Quebec para explorar una ruptura que va más allá de la distancia espacial que separa al protagonista de su país. Siguiendo el estudio de Buci-Glucksmann sobre la alegoría como un tropo que “simultaneously destroys and demystifies the real in its tidy, well-ordered totality [... it] *strips* the real by fragmenting it” (227, cursivas en el original), veremos cómo la figura femenina se presta para este tipo de reflexión. La dualidad entre lo visible (su valor simbólico como imagen de la nación) y lo que subyace oculto (la realidad de su lugar en la sociedad patriarcal) sirve de pretexto al autor de *Cobro revertido* para construir una oposición alegórica entre la figura femenina de la Madre Patria y la de la prostituta, de modo que ambas quedan encerradas en una economía de significado caduca que el sociólogo intenta proyectar, sin éxito, en las circunstancias de su presente de exilio en Canadá. De este modo, Urbina señala los límites de la imagen femenina que representa una idea de nación en ruinas.

En el segundo apartado, veremos cómo el fracaso de los intentos de los personajes exiliados de crear una nueva identidad transcultural por medio de uniones sentimentales y sexuales apunta a la decadencia de este ideal de nación que se da por perdida en el exilio. En el universo narrativo de *Cobro revertido*, todo intento de unión sentimental está condenado a fallar por culpa de los conflictos entre ideologías opuestas que no admiten trascendencia ni resolución. Con esto, se suspende la posibilidad de integración dialéctica de la diferencia, señalando la tiranía de la gramática de los vencedores. En un tercer apartado mostraremos

cómo Urbina construye lo que el mismo protagonista denomina de forma metanarrativa una “canción de gesta malograda”. Los saltos temporales de este relato, por una parte, señalan las anacronías en la retórica nacionalista de dictadura y la transición cuando estas han querido naturalizar la aplicación de un modelo neoliberal, basado en el mercado transnacional y dirigido desde los centros de poder capitalista. Por otro lado, la fractura de la voz narrativa y la inclusión del discurso ajeno a través de un “estilo pictórico”, en términos de Valentín Vološinov, revelan una ruptura en la identidad del protagonista, la cual no es sólo un síntoma del exilio sino también una marca del trauma histórico que supuso el golpe de Estado.

En el último apartado veremos cómo Urbina explora otras formas de narrar que le permitan contrarrestar el olvido pasivo que la lógica mercantil ha ido implantando en la sociedad chilena durante la dictadura así como después de la transición democrática. A través de la écfrasis, el autor de *Cobro revertido* señala cómo la memoria no es el simple registro de los eventos del pasado, sino que es una construcción que, en los intersticios entre la escritura y la imagen, solo puede acercarse a los residuos del pasado. Así, Urbina describe un tercer espacio, donde el pasado puede ser reinventado con otras ficciones –otros modelos posibles– en los que la incertidumbre es el principio rector que permite cuestionar las pretensiones de universalidad y trascendencia de los relatos hegemónicos del poder establecido.

2.1 La mujer como alegoría de la nación

Urbina se sirve de la figura de la mujer –que ha sido manipulada y transformada a lo largo de la historia republicana para producir narrativas hegemónicas, primero de rebelión e independencia y, luego, de integración y unidad nacional– para construir una alegoría de la ruptura histórica que significó el paso de un modelo político-económico basado en el Estado-nacional a uno basado en el mercado transnacional. La muerte de su madre sirve de pretexto al narrador-protagonista para explorar sus recuerdos y desvelar detalles de su vida que, en su acumulación, apuntan a un momento histórico en el que las relaciones sociales (románticas y familiares) tenían como fondo de significado el sujeto abstracto de la nación y su desarrollo. No obstante, desde la distancia espacio-temporal del exilio, el sociólogo se enfrenta a las anacronías y contradicciones de este modelo social que no tiene continuidad en sus circunstancias presentes. Esta imagen queda radicalmente fragmentada a raíz de los conflictos

ideológicos de los años anteriores al golpe militar y se revela inoperante después de que el régimen militar abandonara el discurso hegemónico de síntesis de la Democracia Cristiana y se dedicara a eliminar la disidencia a través de su Doctrina de seguridad nacional.

La imagen de la madre patria, como apunta Isidro Sepúlveda Muñoz, “se empieza a usar en Hispanoamérica en el siglo XIX para referirse a España como la dadora de la lengua y la cultura a las nuevas repúblicas, con el fin de evidenciar la continuidad cultural entre las sociedades española y americanas” (17). El fracaso de este proyecto hispanoamericanista desplazó la idea de la madre como alegoría de la metrópolis para designar a las nacientes repúblicas: “La feminización de los atributos de la nacionalidad fue muy utilizada a lo largo del siglo XIX; lo cual tenía un implícito objetivo emocional, promoviendo la vinculación afectiva del ciudadano con la nación, que venía a desempeñar el papel de joven madre que daba la esencia de su vida a cada descendiente y por la que todo patriota debe sacrificarse” (Sepúlveda Muñoz 17). No obstante, como lo demuestra Marina Warner, la presencia de una simbología femenina en una sociedad no indica que la mujer ocupe en la realidad el mismo lugar preponderante que las ideas que encarna su figura en el imaginario colectivo. Tampoco significa que se relacionen los ideales trascendentes de una nación con las ideas predominantes sobre la naturaleza femenina: “In the nineteenth century, when so many of these images were made and widely disseminated, the opposite was conspicuously the case” (Warner xx).

Al hacerse alegoría, la mujer se convierte ante todo en una figura retórica y, como tal, su principal función es la de convencer, persuadir, seducir, como apunta Marie Louise Pratt:

The uneasy coexistence of nationhood and womanhood is played out in that paradoxical republican habit of using female icons as national symbols. For every Unknown Soldier there is a Statue of Liberty, a Britannia, a Marseillaise, a national virgin—in the Americas, the indigenous figures of La Malinche, Pocahontas, the violated Indian woman. In patriotic speeches, in sculpture, in poetry, novels, and plays, female icons are used to symbolize the nation—symbolizing, often enough, that which is at stake between warring groups of men (1990: 53).

En este sentido, Sommer sugiere que, mientras que en el siglo XIX la mujer en la literatura latinoamericana se había convertido en un símbolo de resistencia cuando la figura del patriarca –alegoría del Estado– habría perdido la legitimidad de su autoridad, a principios del XX esta

capacidad desestabilizadora del poder deja de ser vista como heroica y se convierte en una amenaza para el proyecto nacional.³⁰

Para entonces aparecen varias revisiones de las novelas fundacionales decimonónicas como una respuesta a una crisis en las nuevas naciones que se explicaba principalmente por la falta de un denominador común para ese proyecto hegemónico que no alcanzaba a un amplio sector de la población, en especial a los pueblos indígenas y afrodescendientes. En estas obras, el mestizaje “is often the figure for pacification for the ‘primitive’ or ‘barbarious’ sectors” (Sommer 22). Entre estos últimos se ubica a la mujer, cuyo fervor “irracional”, recursividad y sensualidad requerían el retorno de una figura masculina autoritaria. Este patriarca, que había estado vigilante desde los márgenes en la literatura decimonónica, regresa entonces al centro de la escena para controlar las pasiones de los personajes –y de los ciudadanos– en particular las de las mujeres. Según Francine Masiello, “[a]t a time of ebullient multiplicity in mass cultural practices, the state tried to impose and retain hierarchical order over its subjects; in a period when the feminine was equated with the unmanageable, women became the specific target of such disciplinary action” (31).

La crisis de la nación se relacionaba entonces con una crisis en la estructura familiar tradicional, lo que requeriría esfuerzos desde el Estado para “reeducar” la población a través de sus instituciones como la escuela pública –en expansión en la mayoría de las naciones latinoamericanas– y la propia literatura en un momento en el que las relaciones de género estaban cambiando con la expansión de las clases medias urbanas y el aumento de la visibilidad, cuando no de la participación, de las mujeres en el espacio público: “Thus, if in the parlance of the right women were situated among the adversaries who threatened the stability of official institutions, in the rhetoric of the left the feminine was equated with democracy and the possibility of reform” (Masiello 33). No obstante, en un intento de afirmación de su posición dentro del proyecto de construcción nacional, muchas mujeres se convirtieron en figuras de la transmisión cultural y, al mismo tiempo, en transgresoras de las jerarquías que la

³⁰ Sommer toma *Amalia* (1851), de José Mármol, y *Martín Rivas* (1862), de Alberto Blest Gana, como ejemplos de una narrativa que reconfigura los roles de género tradicionales de modo que “idealized young men share enough delicate looks and sublime feeling with idealized young women to create intimate bonds with them”. Estas novelas produjeron además “remarkably principled and resourceful romantic heroines who stand up to police, conspire to escape oppression, and rescue their refined heroes” (16).

cultura dominante imponía. Tal es el caso de Alfonsina Storni y Victoria Ocampo en Argentina, y Gabriela Mistral en Chile : “The common thread that binds these writers is the perception of the inadequacies of the traditional spaces from which they were allowed to speak and act and their search for strategies that would relieve them of the burden of patriarchal tradition and fulfill the need for reform” (Bergmann 2)

Si bien el rol de la mujer como defensora de la institución de la familia tradicional y de los valores de la nación habría sido internalizado por buena parte de la población femenina, las mujeres empezaron a demandar una mayor participación efectiva en la vida pública. En el caso de Chile, incluso las mujeres más conservadoras buscaron proyectar su voz en la arena política, en particular a través del derecho al voto, coincidiendo así con algunas de las demandas del feminismo de izquierdas. Sin embargo, para la década de los 60, los cambios sociales que provenían de las reivindicaciones feministas eran para muchas mujeres conservadoras un ataque a las distinciones naturales entre hombres y mujeres, y un atentado contra su derecho a ser esposas y madres.³¹ Estas actitudes explican en cierta medida su oposición al gobierno de Allende en medio de las tensiones sociales marcadas por la violencia y la zozobra económica (Baldez 84).

Como apunta Nelly Richard, “la frontera *orden/caos* deviene la zona de emergencia donde lo femenino es llamado, en tiempos de crisis, a elaborar políticas corporales –y familiares– de defensa y protección de la legalidad social supuestamente amenazada de tumulto y sedición” (2000: 212, cursivas en e original).³² La oposición se sirvió de un grupo particular de mujeres, en su mayoría pertenecientes a la clase media alta urbana, esposas de

³¹ Power avanza tres argumentos principales en esta construcción de la feminidad desde la perspectiva de estas mujeres de derecha durante la dictadura de Pinochet: 1) para ellas había una relación natural entre la sexualidad y la feminidad, “womanhood was synonymous with motherhood, and motherhood signified heterosexuality and marriage”; 2) la dictadura, lejos de atacar sus creencias, las reforzaba, ya que “their attitudes towards sexuality both predated the dictatorship and influenced the military regime’s willingness and ability to proclaim its own ideas on this subject”; y 3) la concepción de la sexualidad que tenían las mujeres de derecha en Chile es un factor importante para explicar su apoyo al régimen, para ellas éste “represented both morality and the correct way of living, not brutality and repression as it does to so many people” (2002: 274).

³² Aún después del final de la dictadura, dice Richard: “Entre las múltiples imágenes cargadas de históricas e históricas resonancias que invadieron las pantallas de la actualidad chilena e internacional con motivo del caso ‘Pinochet’, están las mujeres saliendo a la calle a manifestar. La vehemencia de los comandos de mujeres pinochetistas que, con el mismo fervor nacionalista, la misma retórica patriarcal-religiosa, la misma exaltación

militares, empresarios y políticos opositores al gobierno de Allende, para avanzar su retórica maniquea nacionalista, cristiana y conservadora. Estas mujeres de derechas articularon un discurso que hacía ver que el orden establecido, que por más imperfecto que fuera *era el suyo*, estaba siendo perturbado por fuerzas “externas” como el feminismo francés y norteamericano o el socialismo soviético, por lo que era necesario exigir medidas contundentes, aún en detrimento del Estado de derecho que, de todas maneras, también les habría fallado.

Sin embargo, luego del golpe de Estado de 1973 y una vez pasados los días más difíciles del nuevo régimen, éste retornó a las mujeres a sus hogares, apelando a ellas sólo como símbolos o para hacer visible el soporte popular. Así, la imagen de la mujer que avanzó la dictadura se construyó en torno de la figura de la madre cuya principal contribución al país era la protección de los valores patriarcales tradicionales desde el hogar, los cuales habrían peligrado con las políticas de igualdad de género, sanidad e inserción laboral de la población femenina impulsadas paulatinamente durante los años anteriores.³³ Como veremos a continuación, estos modelos de feminidad que se han articulado en el discurso hegemónico del Estado persisten en el imaginario de los personajes exiliados en *Cobro revertido* como ruinas de un pasado que no tiene continuidad en sus nuevas circunstancias en Canadá. Esto no sólo se debe a la distancia geográfica o a las diferencias culturales entre uno y otro país, sino también a la ruptura temporal que ha significado la expansión de la lógica capitalista en cada uno de estos contextos.

militarista de antes, nos recordaron al Poder Femenino de la Unidad Popular que encuadraban los militantes de extrema derecha del movimiento Patria y Libertad en los tiempos de la ‘marcha de las cacerolas’” (2000: 212).

³³ En efecto, Power muestra cómo la retórica dominante del régimen militar que mezclaba la feminidad con la maternidad heterosexual hizo que “[Right-wing women] felt reassured and comforted, not oppressed or constrained, by normative conceptions about femininity” *Ibid.*, 273). Siguiendo el análisis de Diana Taylor, Yúdice retoma el argumento según el cual las dictaduras –en este caso la Junta Militar argentina– se representaban como figuras paternas autoritarias en un modelo de familia tradicional al que otros grupos, incluso aquellos que se considerarían disidentes –como las madres y abuelas de la Plaza de Mayo– se adscribían sin cuestionar sus bases: “donned all the trapping of family values, motherhood, and personalistic solicitude, not to mock or deconstruct them but to shame the military into living up to them” (*Ibid.*, 73). No obstante, muchas mujeres de clase baja y media-baja que se sintieron identificadas con esta idea de feminidad utilizaron algunas de las instituciones del régimen como los Centros de madres para suplir sus necesidades: “Valdés et. al. concluded that poor women used the centers to satisfy some of their needs, such as learning marketable and domestic skills, and as a place where they could develop important personal relationships. Instead of defining these poor women as dupes manipulated by the military, they presented them as actors who utilized the resources the centers offered them, the weapons of the weak, to obtain some of their goals” (Power 2004: 141-142). En este contexto, emergen también otras formas de representación y “políticas performativas” que desde diferentes lugares del espectro ideológico defienden los modelos tradicionales de familia y las distinciones en los roles de género.

Modelo 1: la madre patria

En la novela de Urbina, la figura de la madre patria es en principio un elemento de cohesión para los personajes exiliados, quienes buscan reconstruir desde la distancia los lazos que los unen con su nación, como se aprecia en esta intervención de uno de ellos :

A nuestra patria la cubre implacable la larga noche del fascismo. La fiera sin alma que se abatió sobre nuestras organizaciones populares no sabe de madres, porque ellos han traicionado a la madre más noble, *la madre patria*. Tengo que volver a la mañana del once de septiembre y recordar los sangrientos sucesos que terminaron con una de las democracias constitucionales de mayor prestigio e independencia en la América morena. *Ellos que dicen defender la patria*, la han puesto en venta, han asesinado a su pueblo, enterrado a sus jóvenes en fosas comunes, a sus trabajadores en hornos para obedecer al señor Kissinger y *han puesto a la patria de rodillas frente al capitalismo internacional* y los roñosos intereses del imperialismo norteamericano que les ha comprado basta [sic] los uniformes a ese ejército de tráfugas... y *nosotros no supimos defenderla* (48, mis cursivas)

Siguiendo este modelo, desde el nombre de la madre del protagonista, María Serrano, Urbina remite a la madre por antonomasia dentro de la tradición cristiana y, por antroponimia, a un componente importante del chileno, la sierra o cordillera.³⁴ De este modo hace eco a un imaginario en el que la nación republicana se concibe como una entidad indivisible.

En *Cobro revertido*, como apunta Castillo Sandoval, “[el] tema de la muerte de la madre lejana – una de las peores pesadillas dentro del *lore* del exilio – está tratado de tal modo que la mera anécdota se proyecta con facilidad a un nivel metafórico inherentemente rico en significados” (161). Esa misma riqueza semántica revela la ausencia de un fondo de sentido universal para la pérdida y los límites de la figura de la madre-patria, lo cual se traduce en una

³⁴ Los antecedentes de esta figura se remontan a la antigüedad cuando en Grecia y Roma “the country or the city usually appears under the guise of an allegorical female figure, equipped with appropriate attributes” (Toynbee 4). Con el Renacimiento y las nuevas empresas expansionistas europeas, se recupera esta iconografía clásica, enriquecida por las empresas coloniales europeas, particularmente en América, desde finales del siglo XVI. Desde entonces, la construcción de la imagen femenina de los pueblos colonizados, como apunta Amaya Fernández Menicucci, “está directamente relacionada con la imagen del ‘uno’ colonizador como dominante y, por tanto, masculino” (229). Este tipo de representación responde también a una jerarquía racial, de modo que la mujer indígena – en el sentido de nativa de un espacio otro – se relaciona más con un cuerpo femenino “virginal y complaciente”, mientras que la mujer blanca (británica, en el caso que estudia la autora), toma el papel de la madre-patria: La ‘virginidad’ del territorio colonial permite que el hombre blanco experimente su capacidad de conquista, penetración y fertilización, sin embargo, su lugar sigue siendo el centro del imperio: de ahí procede y de ahí solamente pueden surgir nuevos retoños del árbol patrio. En la mujer blanca se identifica la metrópoli, el punto de origen, pues ella es quien garantiza la transmisión racial, cultural y étnica de una generación a otra, y es ella quien, por tanto, mantiene el vínculo con el lugar de origen” (230).

ruptura de la relación de identidad del sujeto con la nación tal y como esta se había proyectado durante el periodo nacionalista. Es en este contexto que el personaje de María Serrano, mujer de clase media ascendente casada con un funcionario público, deja ya de representar a la nación como entidad totalizadora y trascendente para limitarse a un sector de la sociedad chilena de mediados del siglo XX. Al hablar de ella, el sociólogo recuerda la manera en que esta apoyó el golpe militar argumentando que era necesario para restablecer el orden en la sociedad, para que “se acabaran los líos y las violencias y la gente pudiera concentrarse en lo que debía, en vez de andar en puras marchas y manifestaciones, en vez de tanto socialismo” (Urbina 54); según ella, el régimen había ayudado a que “los estudiantes volvieran a estudiar y los profesores a enseñar y los trabajadores a trabajar y la gente volviera a sus familias y hubiera respeto” (54). De ahí que el protagonista pase a identificarla con la retórica represiva del régimen militar: “Cada vez que mi madre lanzaba una de sus famosas carcajadas temblaban los vidrios, *como si pasaran tanques por la calle*. Cada vez que mi madre aparecía en escena, mi existencia se llenaba de sobresaltos” (23, mis cursivas).

En este sentido, si bien el sociólogo critica constantemente a su madre, aludiendo a su individualismo y a sus pretensiones de ascenso social, él mismo internaliza esta lógica al identificar la resistencia con un modelo extranjero que nada tendría que ver con la realidad chilena vista desde su perspectiva como miembro de la pequeña burguesía urbana:

su madre no era como Pelagia Vlassova, modelo literario de madre proletaria. Su madre era entre otras cosas una mujer chilena, que envidiaba con resentimiento a los ricos y despreciaba a los pobres y *él no era Pavel*, era un estudiante de leyes común y corriente, vestido a crédito, y lleno de fantasías y preguntas redundantes (141, mis cursivas).

Contrario al personaje de Gorki, María defiende y perpetúa la ley patriarcal del régimen, desmarcándose de cualquier empresa de resistencia colectiva, pero también –y más importante aún– de la idea de nación como horizonte de sus acciones y sus proyectos.

Esto apunta a la manera en que la dictadura de Pinochet arrasó no sólo con los grupos disidentes sino también con la mitología revolucionaria de la izquierda, demonizando sus referentes políticos y culturales como signos de la injerencia extranjera, y ofreciendo a cambio un espectáculo mediático que se arrogaba el derecho de representación de lo auténtico y lo

propio de la nación: “The Chilean dictatorial state imposed a thorough privatization of public life, an obsession with individual success, and a horror for politics and collective initiative, as well as passion for consumerism, all grounded on sheer fear” (Avelar 46). Este cambio marcaría en adelante no sólo la manera en la que se entiende la identidad nacional, sino también la noción de desarrollo, la cual pasa a definirse por el progreso individual en un mercado transnacional.

Tras la muerte de su madre, el sociólogo busca una puesta en común de su pérdida individual en los arquetipos que pueblan este imaginario nacional, seguro de que sus compañeros podrán así identificarse con su dolor, aun si él mismo es incapaz de articular una respuesta emocional consistente:

Su madre está muerta y *ahora tiene que sentir que su madre ha muerto* y tiene que hacer sentir a los demás que su madre ha muerto, *la madre de todos*, allá lejos, en el país que todos sueñan como una mezcla de imágenes infantiles, chistes adolescentes y frustraciones de adultos expulsados de una especie de paraíso problemático, *no para sociólogos sino para mitólogos*, donde uno ya no puede enterrar ni a su madre como el resto de la gente porque el Tata Dios General Augusto cerró la puerta de la *madre patria* a nuestras espaldas. Un odio más, como un trago amargo y una boca torcida, piensa (Urbina 35, mis cursivas)

Con esta reflexión, el protagonista sugiere que el relato con el que los propios exiliados buscan dar sentido a su situación de desarraigo es también una suerte de mitología, la de la madre patria como un modelo a partir del cual surgen los distintos relatos de destierro y pérdida. Sin embargo, en lugar de mostrar una comunidad homogénea y unida, el relato de Urbina pone en relieve las diferencias sociales, económicas y culturales que los separan.

La figura de la madre-patria, que persiste como una ruina de una economía de significado anacrónica en las circunstancias del exilio, se deshace a lo largo del texto a medida que otras imágenes, como la que tiene el filósofo Frías de su propia madre, entran a competir con ella revelando sus contradicciones y fracturas:

Es una mujer joven; lo tuvo a él a los dieciocho. Su marido se murió de un ataque al corazón y cuando su hija menor cumplió veintiuno, la madre se buscó un novio siete años menor que ella, lo llevó a su casa y se metió con él a su pieza y no salieron de allí por dos semanas. Lo cual fue una sorpresa, según Frías, porque *nadie le conocía el lado putón* (Urbina 86, mis cursivas).

Esta descripción difiere diametralmente de la imagen tradicional de la madre y, quizá por ello, en ella se aprecia una actitud claramente excluyente hacia el Otro femenino cuando su emancipación, más que un triunfo, pasa a significar la revelación de un “lado oscuro” (putón) que la desvaloriza como sujeto. Otro ejemplo de esto es doña Sarita, la única mujer del grupo:

Cuando una ha sacrificado dos de sus hijos a la revolución chilena, ha sido perseguida por el fascismo pinochetista, ha sido expulsada de su país sin el más mínimo recurso, despojada, arrancada de cuajo de su tierra y de su querida gente, y además ha sido traicionada y abandonada por el doctor Troncoso, un desgraciado incompetente como marido y ser humano y ha tenido que sacar adelante al resto de su familia a ñeque limpio, obviamente puede comprender los momentos dolorosos, los caminos espinudos, los abismos del alma (66)³⁵

En respuesta a este dolido testimonio, los otros miembros del grupo responden a sus espaldas con comentarios que si bien confirman la tragedia, también desestiman sus ínfulas de heroína de la patria: “Cómo puede hablar así del pobre viejo Troncoso que ni el sueldo de doctor le alcanzaba para que ella anduviera para arriba y para abajo dándose las de poetisa y actriz comprometida” (66).

Así, el discurso de los personajes masculinos muestra cómo, aún para los sectores más progresistas de la disidencia chilena en el exilio, persiste el ideal de una figura femenina subordinada a su contraparte masculina, dependiente de su marido y potencialmente peligrosa para el orden patriarcal. Al señalar la distancia entre la representación ideal de la nación y el rol que se atribuye a la mujer en la sociedad, Urbina cuestiona la imagen hegemónica de la madre patria que el régimen ha querido recuperar. Así mismo, estas contradicciones reflejan la historicidad de las figuras con las que una sociedad proyecta sus conflictos y sus ideales para definirse a sí misma, señalando el anacronismo de la imagen totalizadora de la madre patria en las circunstancias del presente del protagonista.

Modelo 2: La señora y la puta

Como ya se ha visto, María Serrano apoya el régimen en la medida en que éste defiende las tradiciones y los valores con los que se identifica. Por otra parte, el feminismo – a menudo

³⁵ Como apunta María Elena Valenzuela, las mujeres chilenas de la época “are educated to be *abnegada*, or self-sacrificing. Chilean society taught women that they were inferior to men; instead of seeking emancipation they

defendido por mujeres de izquierda que habían pasado un exilio en Estados Unidos o Europa— se relaciona con un enemigo externo o anti-nacionalista dispuesto a desestabilizar al país con ideas que atentan contra la familia, la moral y el orden. En este sentido, Magdalena es el otro negativo de María, como lo sugiere el sociólogo al parafrasear a su madre: “ella será muy señora pero también conocía su tipo de puta” (40). Aquí, Urbina hace eco a una de las principales oposiciones binarias en el imaginario latinoamericano: la de la Virgen-Prostituta. Este tipo de dualidad funciona como punto de encuentro entre el marianismo y el machismo, el paso de la creación a la destrucción según el lugar que se le otorga en la trama de la sexualidad masculina. Ambas están así inexorablemente conectadas de manera alegórica en los recuerdos del protagonista: “Pienso en ti y pienso en mi madre, Magdalena” (58).

Contraria a la figura materna, la amante del sociólogo evoca desde el nombre a la prostituta redimida del nuevo testamento y encarna para el protagonista el amor carnal, la rebeldía juvenil y la resistencia política: “no solo fue mi Kamasutra, su cabeza estaba llena de cajones, a ella le encantaba la poesía, sobre todo la francesa, hablaba francés, había vivido en París la Revolución de Mayo, la devoraba el teatro en su versión callejera, se apasionaba con la política, con la música, estaba llena de buen humor y yo era su tabula rasa” (113). Su nombre sugiere además una relación particular con la memoria al evocar las magdalenas de Proust, apuntando no sólo a la izquierda progresista y su conflicto con la derecha conservadora, sino también a la manera en que el régimen eliminó física y simbólicamente la resistencia, reprimiendo la memoria de sus víctimas, la cual, no obstante, viene a asediarse en el exilio.

Luego de la toma del poder por parte de los militares, Magdalena y su grupo deben pasar a la clandestinidad y ella busca la ayuda del sociólogo pero éste no puede responder inmediatamente a su llamado. Cuando por fin se atreve a buscarla, el protagonista es detenido y encarcelado durante algunos días pero pronto sale libre con la ayuda de un familiar en la milicia y gracias a las gestiones de su madre, quien finalmente logra conseguirle refugio en Canadá: “Cinco meses más tarde aterrizaba en la ciudad de Montreal, en pleno invierno y

should depend on masculine protection. As recompense for their moral superiority they will be venerated as mothers” (en Power 2002: 141).

veintitrés años más viejo que mis veintitrés años” (Urbina 56). Una vez a salvo, el sociólogo se entera de la desaparición de Magdalena a través de María:

A propósito, sabes que se apareció por nuestra casa la patuda de tu amiga Magdalena. Quería saber tu dirección en Montreal y yo no se la di, por supuesto [...] Andaba como drogada y me pidió si la podría tener en la casa un par de días mientras un amigo (un amante, digo yo) le arreglaba el asilo político. Me dio una rabia. Le dije que se largara inmediatamente o si no yo misma iba a llamar a la policía (cuestión que no habría hecho) [...] Bueno, como una semana después resulta que un tipo que te conocía le contó a tu papá que esa mujer había sido arrestada en la calle cerca de la Embajada de Francia y que no la han podido ubicar. Yo le di gracias a Dios por mi sexto sentido. Te imaginas si la hubiera dejado entrar en la casa, a esta hora estaríamos todos presos. Resultó peligrosa tu amiguita. Siempre te lo dije; pero claro, yo solo soy tu madre (Urbina 59)

La casa de la madre funciona así como una metáfora del país que cierra sus puertas a los disidentes, haciendo eco al discurso maniqueo del régimen y su doctrina de seguridad que, como ya se ha mencionado, veía a los opositores como apéndices enfermos que deberían ser amputados: “Él se fue por el camino peligroso, ella [María] se vengó” (141).

Este enfrentamiento entre María y Magdalena revela la inoperancia de la alegoría femenina de la nación en un momento en que el discurso del régimen ha abandonado la idea hegemónica de consenso y unidad, reemplazándola por una retórica maniquea que busca eliminar la disidencia y aplacar los impulsos reivindicativos de las masas. El futuro del país queda así dividido, siendo uno para quienes se someten a las nuevas circunstancias y otro para quienes, por su disidencia, no pueden ya ser subsumidos a la hegemonía del Estado y, por el contrario, deben ser excluidos del cuerpo político de la nación. Algunos, como el sociólogo, tienen la posibilidad de salir; otros, como Magdalena, quedan condenados al anatema.

Los modelos dislocados

El exilio del sociólogo es para María, más que un castigo, una forma de liberar a su hijo de las presiones de la vida en Chile y de evitar perderlo por estar en el bando equivocado en un conflicto que consideraba ajeno. Su posición refleja la manera en que el triunfo de la dictadura había desvirtuado la posibilidad de una organización social contingente: “dijo que comprendía mi rabia [...] sin embargo, no me había abandonado en ningún momento y que yo también

tenía parte de la responsabilidad en lo que me había pasado. ‘En lo que nos pasó, mamá’, le dije. ‘Sí’, dijo ella, ‘en lo que *les* pasó’” (22, mis cursivas). Esta retórica excluyente muestra los límites del discurso nacionalista de síntesis de los años anteriores, no sólo en su distanciamiento con respecto a las víctimas del régimen, sino en sus aspiraciones para su hijo, en quien espera ver realizados sus deseos de progreso fuera del marco nacional. No obstante, para el sociólogo, la pérdida de su amante de juventud es un trauma cuyo recuerdo intenta reprimir buscando reemplazar el objeto de sus afectos y reproducir modelos siguiendo la economía de significado que ha alcanzado sus límites históricos. Con esto, Urbina apunta a la manera en que la lógica mercantil, que requiere el olvido constante y la apertura a la novedad, habría dejado afuera la posibilidad de hacer el duelo por las víctimas de su implantación.

A través de su matrimonio con Meg, el sociólogo intenta reconstruir su vida y reconciliarse de algún modo con María, manteniendo así las estructuras de la familia tradicional burguesa. Megan, al ser anglo-quebequense, encarna la figura del Canadá multicultural, convirtiéndose en el sustituto de esa imagen femenina que debería representar la unidad de una nación con la cual él podría llegar a identificarse. Su familia venía de Hamilton, Ontario, pero se habían instalado durante varios años en Montreal donde ella nació. Aún después de que sus padres y sus hermanos hubieron decidido abandonar la provincia, ella decidió quedarse:

Montreal era su ciudad y pasara lo que pasara no había para ella alternativas mejores en términos de estilo de vida. Nunca le había gustado Toronto y además no deseaba sentirse expulsada por las circunstancias y ella confiaba plenamente en la capacidad de convivencia de la gente de la provincia y en el fondo no consideraba ilegítimos los anhelos de los quebecuá de tener su propio país (Urbina 80).

Megan se convierte además en la sucesora de la madre protectora, recibiendo al sociólogo en su casa, haciéndose cargo de las gestiones para su ingreso a la universidad e, incluso, de su armario: “su madre era la que le compraba la ropa y a veces ni siquiera tenía que acompañarla y ella le traía hasta los zapatos de la medida exacta y luego Meg le compraba la ropa y hablaba con los vendedores y él se probaba lo que le traía y ella elegía los colores” (Urbina 83). No obstante, el recuerdo de Magdalena viene a asediar este intento de sustitución de manera compulsiva: “ERA UNA VISIÓN que se repetía y que no me había abandonado en todos estos años, pegada como una mancha de aceite en la ropa, o un tatuaje imposible de suprimir,

reiterándose a pesar de lo que ocurriera con posterioridad entre Meg y yo” (108). El protagonista se ve entonces en la obligación de reprimir este recuerdo e interrumpir su duelo para salvar su matrimonio: “Guardé a Magdalena con su pelo largo para protegerla y perdí un poco de Meg” (116).

Luego de su divorcio, el sociólogo busca en Marcia un sustituto para esa figura femenina que representaba otro modelo de nación que el régimen militar quiso eliminar: “porque ella lo amaba también de esta manera perfecta, sin esclavitudes, con reconocimiento mutuo de miserias y noblezas, sin planes para el futuro, dejándolo sobrevivir el día, sin exigirle actividades justificatorias” (107). Esta rivalidad entre las dos mujeres que marcan su vida en Canadá refleja los bandos en disputa en el contexto del primer referéndum sobre la independencia de Quebec. Ante la perspectiva de un triunfo del sí, Megan “se opone furiosa, teme una nueva Irlanda, la soberanía de la provincia es su límite indeciso” (80). Por su parte, Marcia “está por la separación de Quebec, por la total y plena independencia [...] es francófona, nacionalista y adora a Monsieur Levesque, aunque lo encuentre blando” (29). Si bien esta última “trata de convencerlo de que Quebec es una especie de país latinoamericano, cuestión que en el fondo no cree para nada” (29), el sociólogo descubre que el ideal de la unión de los pueblos colonizados contra el imperio del capital ha llegado a sus límites históricos en las nuevas circunstancias de su país de acogida.

Los amigos de Marcia se burlaban de su novio suramericano, sinónimo de “inferior” ante los francófonos de Quebec que, según ellos mismos, “eran una suma de lo mejor de lo latino con lo mejor de lo anglosajón” (31). Estos, continúa el sociólogo, “creen que de México al sur viven los exóticos rancheros con sus jaranos y los indiecitos con sus ponchos y sus quenenas y sus bombos, pues, tocando música todo el día, pues, debajo de una palmera” (117). Otro grupo más informado pero no menos prejuicioso “superan la crisis de identidad con un velado desprecio a todo lo que no sea lo que ellos llaman democracia industrial, mundo desarrollado, primer mundo, al que suponen pertenecer” (118). Urbina resalta así con ironía las contradicciones de un cierto discurso independentista de Quebec, basado en un modelo de jerarquías marcadas por dicotomías entre centro y periferia, ciudad y campo, norte y sur, modernidad y barbarie, etc., en el que él ya no ocupa una posición privilegiada.

En estas oposiciones binarias (María-Magdalena, Meg-Marcia), el autor de *Cobro revertido* señala el paso de lo nacional-popular, con su noción de “pueblo” determinada por un Estado fuerte y unitario, a una lógica de mercado que atomiza esta unidad sustantiva de la nación para producir subjetividades afines a las necesidades de producción y consumo del capitalismo globalizado. Por otra parte, la repetición de un modelo anacrónico apunta a una operación de sustitución que no puede sino fracasar en la medida en que el duelo truncado deviene melancolía y el objeto perdido viene a asediar el presente del protagonista. Como veremos a continuación, este cambio histórico también queda registrado en los fracasos de las relaciones amorosas del sociólogo, señalando los límites de otro modelo hegemónico articulado a través de las ficciones fundacionales.

2.2: El triunfo del Tata Dios General Augusto: los límites de las ficciones fundacionales

El segundo tipo de alegoría que construye Urbina en *Cobro revertido* dialoga con los romances decimonónicos que en la primera mitad del siglo XX se convirtieron en una de las bases del discurso nacional-popular. En estos, como apunta Sommer, “eroticism and nationalism become figures for each other in modernizing fictions [and] the rhetorical relationship between heterosexual passion and hegemonic states functions as a mutual allegory, as if each discourse were grounded in the allegedly stable other” (31). A través del matrimonio de los padres del protagonista, el autor chileno muestra el alcance y los límites de este imaginario que con la dictadura fue despojado de la idea de un desarrollo nacional auto-suficiente para incorporar al país en un orden transnacional que, como apunta Williams, “[signifies] the demise of ‘the people’ as a constituted force visible exclusively in its relation to, and through, the nation-state, its discretely bordered territories, and its forging of national social and cultural hegemonies” (7). La oposición entre el padre del sociólogo y la figura del “Tata Dios General Augusto” (Urbina 35) apunta a este cambio al mostrar la decadencia de la figura paterna del Estado benefactor.

Al elaborar la memoria de su madre, el padre del protagonista solo aparece evocado en función de las demandas y reclamos de su esposa, reflejando un giro en el paradigma sobre el papel del Estado como impulsor y director de políticas sociales y económicas:

SU PADRE alza la voz humillado: ‘*Crees que soy el Presidente de la República. Yo no decido sobre los sueldos*’. Y ella, resentida: ‘*Hace dos años que no te dan un aumento. Me dijiste que ibas a pedirle a tu jefe. Me prometiste: que traerías más dinero. Tu hijo necesita ropa y maletas nuevas*’ (53, mis cursivas).

Es así que la figura paterna apunta a la del gobierno derrocado: “En el fondo [María] sentía que mi padre tenía algo que ver con mi elección de los perdedores” (21). Para ella, el Estado se ha mostrado incapaz de garantizar el progreso de sus ciudadanos y es ahora el individuo el responsable de su propio destino, a través de su capacidad de formarse a sí mismo y producir valor de intercambio para su inserción en el mercado laboral y afectivo.

En este sentido, ella se empeña en educar a su hijo para ser un buen profesional y un buen partido: “[mi madre me] acariciaba la cabeza y comenzaba una larga tirada sobre mi preparación para la vida, sobre mi padre que no tuvo profesión y los sacrificios de su vida de empleado público, siempre con la plata justa” (20).³⁶ Más allá de la manipulación del régimen o de la iglesia, que se citan comúnmente como argumentos para el apoyo femenino al régimen, las decisiones de María parecen apoyadas en un cálculo económico, como apunta el sociólogo: “Yo tenía las oportunidades que [mis padres] nunca tuvieron, mi padre por ser de una familia modesta y ella por ser mujer” (20). Ella supone que al formar a su hijo con las habilidades necesarias para progresar en la sociedad de mercado, ella misma podría acceder a una clase social privilegiada, con cuyos valores se identifica. En cambio, la política es para ella un mundo en el que prefiere no inmiscuirse para proteger a su familia:

Ella dijo que quizás ahora comprendía que la vida era frágil y más importante que otras vanidades y que en política nunca hay que meterse hasta el cuello, pues los que hoy se odian mañana se besan y los únicos que pierden son los que pierden siempre, los que no tienen nada y se creen los cuentos de los que tienen la sartén por el mango y que si ella insiste en que yo sea algo es, entre otras cosas, para protegerme de los criminales que rigen el mundo (23).

³⁶ En sus esfuerzos por hacer de su hijo un profesional exitoso se reflejan, además, los restos de un empoderamiento cuyos límites los imponía la sociedad patriarcal: “Esos eran sus métodos. *En vez de tomar un profesor para que me ayudara directamente con las malditas ecuaciones, ella quiso aprenderlas y refregármelas por los ojos*” (Urbina 38, mis cursivas). Power (2002) apunta que a principios de siglo, muchas mujeres de las clases medias-altas y altas consideraban la educación una prioridad, no como una forma de emancipación de sus contrapartes masculinas, sino como un medio para mantener las diferencias de clase que las separaban de otras mujeres del “pueblo”.

En su discurso resuenan los ecos de una nueva concepción del valor social de los sujetos, *el capital humano*, que Alessandro Fornazzari define como “the skills that an individual acquires through investments in education, training, social milieu, diet, and hobbies [...] a strategy of self-appreciation where all behavior, action, and decision making is focused on valorizing one’s portfolio” (9–10).

El propio protagonista, si bien se rebela contra los planes de su madre, reconoce no ser inmune al influjo de la lógica de mercado en la que las identidades ya no se sustentan en un sentido de pertenencia a una comunidad nacional sino por las afinidades con un sector de consumo: “Yo también quería tener mi propia radio [...] No ponerme camisa blanca y corbata y parecer un empleado de oficina de dieciséis años. Quería leer otros libros, no los que [mi madre] me seleccionaba [...] Salir a fiestas y tener mis propios amigos, no los que ella me aconsejaba” (39). Esta rebeldía se cristaliza finalmente en su relación con Magdalena, quien representa la lucha por un modelo social contingente encarnado en la figura de Allende: “No sé por qué, por qué eligió aterrizar en mi vida de marciano de barrio santiaguino, de hijo de la clase media baja y pretenciosa, tratando de pronunciar *j’ai cueilli ce brin de bruyère*, estirando la trompa hasta enternecerla” (113-114).³⁷

La oposición de María frente a esta relación muestra la radicalización del conflicto ideológico y social en Chile: “se lanzó al acoso y a producir la tragedia perpetua, porque Magdalena había estado casada y era una corrompida que le gustaban los menores, que eso no era normal, que era un pailón y que *ella debía estar enferma*” (39, mis cursivas). Este último comentario refleja cómo el discurso hegemónico y conciliador del periodo nacional-popular encuentra su contrapartida en la Doctrina de seguridad nacional y su metáfora médica de la “cura” por medio de la amputación de las partes “enfermas” del cuerpo nacional.³⁸ En este

³⁷ Esta cita en francés proviene del poema “Alcools” (1913) de Guillaume Apollinaire.

³⁸ El discurso de unidad del periodo nacionalista deja de ser viables cuando la dictadura, a través de la Doctrina de Seguridad Nacional, rompió con las ideologías de síntesis de las décadas anteriores y se empeñó en “amputar” aquellas partes del cuerpo que habrían sido “infectadas” con la enfermedad del comunismo. En efecto, para poder alimentar el descontento de las clases medias y altas adversas al gobierno y garantizar su apoyo durante los primeros años de la dictadura, el régimen militar avanzó un discurso que se sustentaba en tres pilares principales: “(1) the geopolitics of the Doctrine of National Security: Chilean society suffered from a disease and some body parts had to be ‘amputated’ to cure it; (2) conservative Catholicism: Chile, in its ‘essence,’ belonged among Western Christian nations and social egalitarianism equalled blasphemous atheism; (3) nationalist populism: Chilean people were by nature peace-loving and, quiet, and so on. Such ideology founds its economic counterpart

sentido, el ideal de síntesis que marcó la primera mitad del siglo en Latinoamérica, el cual aún parecía posible en el matrimonio de los padres del protagonista, deja de serlo para éste último en medio de la polarización política de los años previos al golpe de Estado. Más aún, este modelo se refleja anacrónico e inoperante en su exilio en Canadá, donde otros conflictos vienen a interrumpir la dialéctica erótica que servía de fundamento a la construcción de identidades nacionales.

Dime con quién vives y te diré quién eres

La economía de significado transcultural persiste como una ruina en el discurso del círculo de amigos del sociólogo en Montreal, en la medida en que la unión con una mujer blanca se convierte en una forma sustitutiva de apropiación del territorio, suponiendo que su cultura, su lengua, su raza, pasarían a ser dominantes al hacerse con el sujeto subalterno dentro del centro de poder.³⁹ Sin embargo, esta transculturación ya no opera como una ideología de síntesis dentro del marco nacional sino como una forma de avanzar intereses políticos transnacionales, lo cual se refleja en esta intervención de uno de ellos: “Aquí hay algo que no se habla, camaradas [y] es que el filósofo vive con una inglesa y algunos de nosotros nos hemos arrimado a las damas francesas, y *eso nos divide* y tenemos la obligación de discutirlo antes de adelantar comentarios de otro tipo. *Dime con quién vives y te diré quién eres*” (46, mis cursivas).

Por su parte, para el protagonista, su relación con Meg es en principio una forma de hacer borrón y cuenta nueva, de integrarse a la sociedad de acogida y recuperar el sentido de identidad con una comunidad. Un encuentro cercano con la muerte en la carretera entre Toronto y Montreal acompañado por Megan se convierte en la metáfora de este volver a

in monetarist neoliberalism: the freedom to restructure every corner of social life according to market logic” (Avelar 46).

³⁹ En *Escribir en femenino: poéticas y políticas* (2000), María Belen Martín Lucas señala como la visión colonial de la feminidad subalterna se mantiene en un contexto post-colonial, si bien los movimientos migratorios desde las antiguas colonias hacia los territorios de la metrópolis dan lugar a una inversión del modelo de jerarquía racial que, sin embargo, mantiene las estructuras patriarcales: “La mujer canadiense de origen europeo se encuentra en una difícil situación de ambivalencia con respecto a su papel como colonizadora. Por una parte participa, como miembro de la raza en el poder, en la colonización de los pueblos nativos e inmigrantes de otras culturas a Canadá, colonización que no pertenece al pasado sino que es un hecho real del presente. Pero por otro lado, la mujer, blanca o de color, está colonizada por el hombre en cualquier sociedad patriarcal, y la canadiense lo es” (165).

empezar: “y nos largamos a especular sobre el significado de la experiencia y que era *mi primer encuentro con el invierno canadiense, con la muerte canadiense* que nos había tirado un mordisco y que *quizás ésa era una forma de empezar a pertenecer*, aunque en realidad yo prefería formas un poco más placenteras” (Urbina 122-123, mis cursivas). Al casarse con ella, el sociólogo intenta dejar a un lado el pasado: “Por más de un año me había alejado casi por completo de mis compatriotas para poder concentrarme en mis estudios y en mi relación matrimonial” (122). Esto implicaba, además, reprimir el recuerdo de las pérdidas que causó el golpe de Estado y abandonar la resistencia al régimen de Pinochet: “ellos comenzaban a considerarme como un perdido para la causa, un asimilado que se olvidó de dónde venía, que se tomó en serio lo de la tierra de las oportunidades y le daba la espalda a las luchas del pueblo y se alejaba de su gente justo ahora que los informes aseguraban que el tirano iba a caer” (122).

No obstante, en lugar de desprenderse por completo del pasado y proyectarse en la sociedad de acogida, el sociólogo intenta reproducir modelos anacrónicos que no tienen continuidad en sus circunstancias presentes. Como lo sugiere Hugh Hazelton al describir al protagonista de *Cobro revertido*, “[he] does not have the type of personality that bears up well under exile: his political beliefs, such as they were, *are now fossilized memories* unconnected to any real activism in Chile, where events have passed him by, or in Quebec, whose more ethnic-based politics he still does not fully understand or feel part of” (222, mis cursivas). Esto se aprecia, por una parte, en su preocupación por el “qué dirán”, ya ni siquiera en su círculo social canadiense sino en el de su madre en Chile: “A su familia le interesará saber si tiene o no tiene dinero, si tiene esposa, si tiene hijos, y el resto son detalles. Si no tienes dinero eres un fracasado, si no tienes esposa quizás seas maricón, si no tienes hijos eres impotente o egoísta y algún día cuando estés viejo y solo te arrepentirás” (118). Así mismo, su elección de carrera está determinada por esta relación problemática con el pasado, pasando del derecho –la profesión que le había impuesto su madre– a la sociología, una disciplina con la que intenta conciliar la disidencia con el modo de vida burgués en el que fue educado haciendo abstracción del pasado de violencia.

Todo lo anterior hace que el sociólogo sea incapaz de hacerse responsable de su propia vida y de sacar adelante su matrimonio según los estándares del país de acogida. Por eso mismo, al igual que María con respecto a su marido, Meg no se siente apoyada en la empresa matrimonial, cuyos horizontes se sustentan en la ética laboral y productiva de la sociedad de mercado, si bien la redistribución de los roles de género es un factor que la diferencia de la madre del sociólogo y los lleva poco a poco a distanciarse:

ni los genes ni los espermatozoides sirvieron para sujetar el matrimonio. Bajo la presión de la universidad y el internado, nuestra relación comenzó a desmoronarse. *Andábamos siempre cortos de plata* [...] Ella se mordía de rabia de verme tan relajado y somnoliento, cuando ella tenía que volver al hospital y cómo que estoy viendo televisión si la comida no está lista, [...] no importaba que yo me hubiera gastado el culo en la silla y los ojos leyendo sobre la Burocracia y su Reproducción Institucional, total eso era pasarlo bien (121, mis cursivas).

A esto se suma el recuerdo de la pérdida de su amante de adolescencia que viene a asediar al sociólogo en el presente.

Al llegar a Montreal, el sociólogo había prometido comunicarse con Magdalena y ayudarla a salir de Chile para salvar su vida: “Voy a sacarte del infierno, para que vengas a vivir conmigo, a mirarme con tus ojos lindos, a recitar Nerval debajo de las sábanas y los limones amargos en los que se imprimían tus dientes” (62). Sin embargo, no lo hizo y, lo que es peor, por descuido: “Y después *se me olvidó, se me olvidó* que había llamado, *se me olvidó* que tenía que llamar de vuelta y me acordé dos semanas después [...] y no contestó nadie” (61, mis cursivas). Este olvido pasivo pasa su cuenta de cobro más tarde cuando su fotografía aparece en un reporte sobre los desaparecidos del régimen de Pinochet: “[Magdalena] me preguntaba desde la página borrosa ¿Y? ¿Qué pasó contigo? LLEGASTE TARDE, NO MANDASTE LOS PAPELES” (61). Meg empieza entonces a dudar sobre los sentimientos de su marido hacia ella y al sociólogo a revivir el dolor y la culpa por la pérdida: “en ese momento el presente comenzaba a pesar más que el pasado” (62).

Cuando Megan le pide el divorcio, el sociólogo “decidió que su candidatura a la *maitrise* podía irse a la mierda por un rato, pues él no estaba dispuesto a vivir entre dos mundos con lo peor de cada uno [...] no podía superar la sensación de andar desnudo por las calles de Montreal [...] aferrándose a las piltrafas de su antiguo ser” (32-33). Aun así, termina

por buscar en Marcia una forma de repetir la dicotomía entre María y Magdalena, poniendo en paralelo el conflicto entre “los pueblos fundadores” de su país de asilo y la lucha contra el régimen militar en Chile. Urbina muestra así los límites de otra ficción fundacional, *Two solitudes* (1945) de Hugh McLennan, un melodrama de visos mitológicos, a través del cual el autor intenta conciliar las diferencias entre francófonos y anglófonos luego de la Segunda Guerra Mundial.⁴⁰ El autor recurre a este imaginario de dos identidades separadas por una frontera lingüística para mostrar los límites tanto temporales como espaciales de estas ideologías de transculturación como horizontes de síntesis y desarrollo, en particular cuando estas pasan por alto las cargas históricas de los conflictos que buscan resolver.

A pocas semanas del referéndum independentista de Quebec, el sociólogo se debate entre tomar partido en la política de su país de acogida y el deber de duelo las víctimas del régimen militar que lo llevó al exilio. Sin embargo, hay algo más que lo inquieta, como se aprecia en una conversación que sostiene con Grenier, su director de tesis. Ambos discuten, con más horror que nostalgia, sobre cómo la decadencia de la utopía de una unión de los pueblos colonizados en contra del imperio del capital habría significado para algunos la pérdida de su identidad, como lo señala el segundo:

¿nunca tienes miedo? De que uno pueda adaptarse, de que uno pueda asimilarse, integrarse y desaparecer. De que las cosas en las que creías se esfumen y las reemplace la banalidad. De que durante un largo tramo de la vida fuiste señor y luego monsieur y una mañana cualquiera eres mister, mister para el resto de tu vida y tus hijos te llamarán mister y no saben pronunciar tu apellido... [...] Parte de mi generación creció con ese miedo, de que lo que uno era y amaba podía desaparecer en unos pocos años, que uno podía ausentarse y que al volver nada de lo que dejaste estaba en su lugar. Ese era un sueño recurrente mientras estudiaba en París (186).

⁴⁰ La narración se sitúa entre Montreal y la población ficticia de Saint-Marc-des-Érables, donde el poder religioso de la iglesia Católica, representado por el Padre Beaubien, y el poder económico y político de Athanase Tallard, chocan cuando este último intenta industrializar el pueblo con el apoyo del hombre de negocios (presbiteriano) Huntley McQueen. En medio de este conflicto están la joven esposa de Tallard, Kathleen, anglófona de nacimiento pero que desea la integración de las dos comunidades lingüísticas, y el hijo de ambos, Paul, quien se siente a gusto en ambas. Este último se da a la tarea de redescubrir su propia identidad y, por extensión, la de su país, Canadá, a través de la escritura de una novela. Se podría argüir que el significado otro de la novela de McLennan es el principio del proceso de apertura de la sociedad quebequense al capital internacional, su transición de una sociedad primordialmente agrícola y rural a una sociedad urbana e industrializada, que se realiza a través de las alianzas políticas, económicas y amorosas entre miembros de distintos sectores de la oligarquía.

En este sentido, convertirse en “mister” significa para Grenier abandonar la lucha, olvidar la lengua, la cultura y las ideologías que constituían el aura de su nación para incorporarse en un mercado en el que las identidades sólo pueden surgir como construcciones compensatorias de la pérdida de ese ideal aurático. Esta discusión abre, de manera meta-narrativa, la posibilidad de la doble lectura de la novela, conectando el presente narrativo en Quebec con el pasado traumático del protagonista.

Como un tercero excluido de la oposición dialéctica de los “pueblos fundadores” en las circunstancias históricas del presente narrativo, el sociólogo se ubica así en lo que Alberto Moreiras llama “el tercer espacio” en el que se deconstruye la identidad. Este tercer espacio está marcado por lo residual de una otredad que no ha podido ser absorbida por los modelos de identidad basados en diversas dicotomías (entre lo propio y lo ajeno, el centro y la periferia, el sujeto y el objeto). Al poner en paralelo los procesos históricos de ambos países, desde la consolidación de una ideología basada en el Estado-nacional hasta la posterior entrada en el Mercado global, Urbina señala no sólo las diferencias que separan uno del otro, sino la imposibilidad de aplicar modelos anacrónicos y pseudo-universales de identidad en un momento en el que esta última está ineludiblemente relacionada con el papel que cada sociedad está llamada a jugar en el orden del capitalismo transnacional. Esto se sugiere en la diégesis de la novela con la intromisión anacrónica del objeto de duelo y se materializa como una reflexión meta-narrativa en la estructura de la novela.

2.3 Una canción de gesta malograda

Como hemos visto en el apartado anterior, la novela de Urbina dialoga con las ficciones fundacionales latinoamericanas del siglo XIX que sirvieron para los fines hegemónicos del Estado durante el periodo nacional-popular. Estos textos, como apunta Sommer, son esencialmente romances, en el sentido que, “in Latin America, romance doesn’t distinguish between ethical politics and erotic passion, between epic nationalism and intimate sensibility” (24). Esto contrasta con la distinción que Lukács establece entre romance y novela, argumentando que la segunda ha tomado en la época moderna el lugar del primero como portadora de una narrativa encaminada a la construcción de una identidad nacional:

in the service of the Popular Front [Lukács] theorized the opposition between “heroic” history and lachrymose legend. [...] Scott’s middle-of-the-road modernity or his celebration of past events [...] were possible [...] only because England had already achieved its “progressive” bourgeois formation. [...] But for countries such as Germany or Italy, where bourgeois unification was frustrated, so too was the project of writing celebratory Scott-like novels. As in Latin America, European foundational fictions sought to overcome political and historical fragmentation through love [...] although, to follow Benedict Anderson, we should add that they did so before many Europeans and offered models in fiction as well as foundation. Therefore Latin American histories during the nation-building period tend to be more projective than retrospective, more erotic than data-driven (26).

Así pues, esta distinción genérica es un marcador histórico de lo que se considera la modernidad desde una perspectiva europea, señalando diversos cambios no sólo en la manera en que una colectividad se representa a sí misma, sino también en los medios de (re)producción ideológica y cultural disponibles.

Al presentar su historia como una “canción de gesta malograda” en un comentario metanarrativo del protagonista, Urbina reflexiona sobre la manera en que las características de cada género son indicadores de una concepción de la historia y la construcción de una identidad entre el sujeto y la colectividad. Este epíteto no sólo hace referencia al género medieval (otra “ficción fundacional”) sino que abre un diálogo con el poemario de Pablo Neruda *Canción de gesta* (1960) dedicado al triunfo de la Revolución cubana, en el que el premio Nobel chileno reapropia el género épico que nace en un mundo anterior a la sociedad letrada –y, por lo tanto, a la historiografía– para producir un efecto de refundación de una comunidad a partir de un pasado anterior a la nación moderna. No obstante, el autor de *Cobro revertido* señala con su inversión paródica los límites de las narraciones proyectivas que el Estado ha favorecido en su control de la estética y la imaginación literaria con fines hegemónicos, así como de los relatos compensatorios de una izquierda que no ha podido elaborar la derrota de sus propios proyectos utópicos.

Recordemos que el cantar de gesta medieval servía para dar cuenta de hechos importantes y traerlos a la mente de la colectividad a través de cantos que viajaban en las voces de los juglares y, por lo tanto, es por definición oral. Aún al adoptar la forma escrita, como lo señala Fernando Carmona Fernández, “[e]l cantar épico, por su condición de

transmisión y su función, sumerge la *subjetividad* en la *objetividad* y el *anonimato*, a la vez que la *actualización* llevada a cabo por el intérprete justifica su *movilidad*” (139, cursivas en el original). Según el mismo autor, lo que diferencia al cantar de gesta del romance medieval es que el tiempo del primero es cíclico y su espacio cerrado, mientras que en el segundo, al pasar de la gesta colectiva a la aventura más subjetiva (sin llegar al extremo de la novela), “a la vez con un tiempo mítico, aparece otro interiorizado por los personajes y en devenir: un presente abierto a un futuro que les dará su significación” (142).⁴¹

El personaje principal del romance “*representa* los valores de la colectividad a la que pertenece y su acción está en función de ellos; pero en el viaje de ida y vuelta a la corte artúrica, que es el itinerario de la *aventura*, lo lleva a cabo en soledad” (143, cursivas en el original). A su regreso, el héroe del romance ha sufrido una transformación, ha superado las pruebas que se le imponen y su éxito contribuye a la estabilidad y la cohesión de la comunidad, pero sobre todo se hace merecedor de un nombre, una identidad y una personalidad propias al ser movido por los sentimientos. En este tipo de relato, como apunta Carmona Fernandez:

Irrumpe el protagonismo del amor de manera que el ejercicio de la caballería pierde toda su significación sino va acompañado del sentimiento amoroso. [El esfuerzo narrativo] está consagrado a armonizar *amor* y *caballería*. Si el equilibrio se perdiese a favor del segundo término, volveríamos al cantar de gesta y no tendríamos *roman*; si fuese al revés y se impusiese el imperio del sentimiento, tendríamos una narración trágica [...] y el *roman* se desvanecería para dar paso a la *novela* (143-144).

Los romances fundacionales del canon latinoamericano funcionan en este equilibrio entre deseo erótico (amor) y política (caballería). En palabras de Sommer, “nineteenth-century novels apparently promised the ministries of education a way of covering over the gap between power and desire. The books, so immediately seductive *for elite readers* whose private desires overlapped with public institutions, might inscribe for each future citizen the (natural and irresistible) desire *for/of the government in power*” (27 mis cursivas). Es en contra de este elitismo que surge otro tipo de literatura que busca asumir un compromiso con “el pueblo” que

⁴¹ En este sentido, Miguel Ángel de la Calleja apunta que: “las leyendas épicas sobrevivieron en la tradición oral y escrita; los temas y, a veces, versos o palabras se encuentran en los romances –que perduran hasta hoy en día en todos los lugares donde se habla español– y en las crónicas medievales” (27–28).

ha sido objeto de las operaciones hegemónicas del Estado para alcanzar la modernización de sus instituciones, sus industrias y sus propios medios de control.

Al combinar la lírica y la épica, tanto en *Canción de gesta* como en *Canto general* (1950), Neruda realiza una operación retórica reactiva a estos romances con el fin de constituir un “nuevo” sujeto latinoamericano a partir de una construcción histórica constante, como apunta Fernando Veas Mercado: “[l]a hazaña épica es reemplazada en *Canto General* por una ‘praxis’ que es producto de la reflexión y de la experiencia y no de la voluntad divina o que esté causada por oscuras motivaciones” (62), de modo que:

[la] memoria liga cada momento de la historia pasada con la presente en sus aspectos positivos y negativos; no celebra jerarquías ni valores temporales de los “predecesores”, no celebra el pasado como perfección suprema ni fuente de las presentes. La memoria en *Canto general* es conocimiento por re-conocimiento, por re-lectura de la historia (62).

En la narrativa, los autores del Boom latinoamericano realizan una operación similar ya que, volviendo a Sommer, éstos “rewrite, or un-write, foundational fictions as the failure of romance, the misguided política erotics that could never bind national fathers to mothers, much less the *gente decente* to emerging middle and popular sectors” (27-28).

No obstante, de acuerdo con Avelar, la marca de la especificidad histórica de las novelas del Boom se encuentra en una paradoja insalvable: “the very moment when literature became independent as an institution, the very moment when it completely realized itself and therefore radically became itself coincided with the collapse of its historical *raison d’être* in the continent” (30). Siguiendo a Jean Franco, Avelar argumenta que en ellas se produce un efecto de identidad a través de una presentación sistemática de “allegories of an ‘author’ doubled in the foundational character, who appear without predecessors and often operate outside the system of change, hierarchy, and power, that has condemned Latin American countries to anachronism and dependency” (Franco 2002 en Avelar 31). No obstante, después de las dictaduras, el papel instrumental de la literatura en la formación de una élite letrada humanista y la articulación de un entramado social a través de alianzas corporativistas con las clases populares queda relegado a un segundo plano. En otras palabras, continúa Avelar, luego del desmonte del Estado de bienestar y las políticas proteccionistas de desarrollo, y la apertura de los países de la región al comercio internacional, estas novelas buscan compensar la pérdida

de una identidad aurática, en términos de Benjamin, en tiempos de la mayor revolución de la capacidad de reproducción tecnológica.

Esto, según el mismo Avelar, se tradujo en una celebración de una idea de Latinoamérica y lo latinoamericano construida desde lo nacional, apelando a mitos a la vez locales y compartidos por el conjunto regional, la cual fue a su vez adoptada por la propia resistencia a las operaciones homogeneizantes de los regímenes militares: “The substitution of aesthetics for politics, which had been expected to be temporary and ultimately wither away in the revolutionary politization of aesthetics, indeed ended, but for different reasons, namely the dictatorship’s well-nigh subsumption of politics into into aesthetics –an aesthetics of the grotesque and the farcial” (36). Es entonces que la nación se convierte en el referente inevitable de un nuevo duelo para un cierto grupo de artistas e intelectuales durante y después de las dictaduras, en particular para aquellos que debieron elaborar la pérdida desde el exilio. El duelo triunfalista por la pérdida de lo aurático que habría terminado con el Boom, dio entonces paso a otro tipo de duelo marcado por la experiencia de las dictaduras.

Continuación, con su “canción de gesta malograda”, Urbina deconstruye la subjetividad del romance a través de un personaje anónimo que nunca llega hacerse con un nombre propio que defina su individualidad a través de los sentimientos y tampoco logra realizar una identidad con un proyecto colectivo en lo político. Por una parte, los saltos temporales de la novela reflejan la manera en que la memoria traumática interrumpe el presente como el retorno compulsivo de algo que ha sido reprimido, como se aprecia en este fragmento:

En ciertas ocasiones se le confundía el mapa y no sabía muy bien dónde estaba ni qué estaba haciendo en esta ciudad, y escuchaba hablar a la gente y le parecía que hablaban español y pensaba que a veces sería cosa de doblar una esquina y encontrarse con su casa en Santiago y abrir la puerta, ir a su pieza y descansar sin ninguna preocupación y despertar cuando su madre lo llamara a comer (155).

Por otro lado, la imposibilidad del protagonista de reconocerse a sí mismo según los parámetros de identidad anteriores al exilio se representa en una división de la voz narrativa que oscila entre la primera y la tercera persona sin que sea posible determinar una continuidad ontológica entre el Yo anterior a los eventos traumáticos y el Yo del presente, mucho menos

una identidad entre estos y una colectividad trascendente que justifique y valide sus acciones. Esto conlleva la disolución constante de los marcos narrativos y problematiza los modos convencionales de transmisión del discurso ajeno. El exilio funciona así como alegoría de un cambio de época al poner en relación la dislocación (el aquí y el allá) con la decronologización (el antes y el después) que hacen imposible tanto el regreso como la partida definitiva.

De igual a igual, la ecuación de la utopía

Los personajes exiliados de *Cobro revertido* llegan a su país de asilo en un momento clave para la política nacional. Para el verano de 1979, cuando tiene lugar la narración del presente de la novela, Quebec se preparaba para celebrar el primero de dos referéndums sobre la soberanía de la provincia. Este es el momento cúspide de la historia de resistencia cultural del actual Quebec contra el dominio británico, primero, y del Canadá angloparlante, después, el cual se ha basado históricamente en una dualidad ontológica que separa las dos culturas.⁴² Sin embargo, el discurso independentista de la época ya no parte de una pugna entre opresores y oprimidos sino de un diálogo “de igual a igual”, como se lee en el manifiesto del líder y fundador del *Parti Québécois*, René Lévesque, que el sociólogo parafrasea para contrastarlo con su propia situación:

‘Francamente, siempre me he preguntado por qué *la vida social, como la de cada uno de nosotros, está compuesta de etapas unidas la una con la otra*. La vida no consiste en saltos de pulga; aun los antiguos habían descubierto que la naturaleza no acepta saltos demasiado abruptos’, dice Levesque. Me lo dice a mí, piensa el sociólogo levantando una ceja. Cómo podría estar de acuerdo, si *yo vivo al salto de mata. De igual a igual, la ecuación de la utopía* (29, mis cursivas).

Vemos aquí cómo Lévesque establece una relación directa entre el individuo y el sujeto abstracto de la nación haciendo referencia a un pasado remoto, no para proponer un retorno sino para sentar las bases de un avance hacia el futuro, lo que sugiere una relación de causalidad histórica que apunta a una identidad nacional en constante devenir. Esa identidad, después de los hechos del 11 de septiembre de 1973, no puede ser más que una utopía para el

⁴² Esta dualidad ha adquirido características distintas según el momento histórico, ya fuera por la lengua (francés vs. inglés), la religión (catolicismo vs. protestantismo), el modo de producción (agrario vs. industrial) o el sistema económico (socialismo vs. capitalismo). Para una discusión más extensa sobre el tema, ver Luc Turgeon,

protagonista quien, en su diálogo con Lévesque, contrasta la linealidad y causalidad de este discurso con su propia experiencia como exiliado, la de una historia de rupturas y saltos en la que no habría una progresión ni síntesis posibles.

La perspectiva que tiene el sociólogo de las circunstancias históricas que lo llevaron a abandonar su país pierde el sentido que alguna vez tuvo en medio de la lucha por resistir al régimen desde Chile. Para él, vista desde la distancia del exilio, no sólo se había perdido la batalla el día del golpe, sino que quizá la guerra estaba perdida desde el principio por una falta de legitimidad que minaba la lucha en el bando de los vencidos, en particular aquel con el cual él, joven burgués de la capital, se sentía mejor identificado:

su humilde teoría de que la extrema izquierda chilena estaba formada por un grupo que no se encontraba representado en las agrupaciones políticas tradicionales y que buscaba representar en la simbología enérgicamente guerrillera aspectos de *la cultura juvenil urbana, que intentaba forjarse en una identidad distinta y crear una realidad alternativa, fuera de la universidad y la familia, donde todo era plano, ramplón y conformista*, haciéndose cargo al mismo tiempo de ciertos valores y aspiraciones políticas de la clase obrera que mantenía su propia estrategia de desafío al sistema. Ellos querían su propio club, querían expresar sus propios puntos de vista, romper con la hipocresía de una sociedad de siervos y ser dueños de sí mismos aunque hubiera que empuñar las armas, los imaginarios fusiles de la libertad y la justicia y que terminaron siendo más pose que verdad, porque cuando llegó la hora del gran enfrentamiento no hubo pelea y el fanfarroneo y la vociferación habían terminado con el exterminio de todo un segmento de la población, todos jóvenes mayoritariamente entre los dieciséis y los veinticinco (147 mis cursivas)

En este sentido, las tensiones políticas anteriores al régimen habrían quedado efectivamente niveladas con el pronunciamiento militar, los jóvenes disidentes desconectados de la realidad política de su país habrían pagado con sangre su idealismo y el orden habría sido restaurado finalmente anulando completamente cualquier opción contingente.

Es por ello que protagonista es incapaz de pensar la relación con su país –y con su madre– fuera de la estructura maniquea que avanzaba el mismo régimen. Sin embargo, sus recuerdos son atravesados constantemente por la imagen de las víctimas de la dictadura,

“Interpréter les parcours historiques du Québec : entre la société globale et l’espace regional”, en A.-G. Gagnon (dir.), *Québec : État et Société, 2e éd.* Montréal : Québec-Amérique, 2003.

revelando un conflicto sin resolver, como se ve en la narración de uno de sus sueños con uno de sus antiguos profesores:

Nos encontrábamos en una galería de la cárcel. Él me veía de lejos y la cara se le deformaba de furia y yo no entendía, porque siempre me quiso y éramos amigos y yo lo quería abrazar y él me empujaba contra el muro [...] qué estás haciendo aquí, hijo de puta, me insultaba y me salpicaba la cara con saliva y su pelo olía a orín y me gritaba con su boca sin dientes, que se lo dijera a mi madre, ahora que lo bañaron en meados y lo colgaron en el pau de arara porque ella les había pasado la lista a los milicos [...] Espía, espía chuchón, como tu madre, gritaba, y me daba una rabia de matarlo, pero él me agarraba la cabeza y su boca se abría llena de dientes como una fiera fantástica con una lengua verde y me mordía a cara y me daba placer. Quizás qué significa todo eso. Que yo pertenezco a otra raza, que me hago pasar por lo que no soy, que ya nadie me reconoce, que soy un tráfuga hijo de tráfuga (87).

El verse como un farsante, como un infiltrado, demuestra la manera en que el mismo sociólogo internaliza la ruptura que significó el golpe como una derrota en la que él es a la vez víctima y victimario. Por una parte se identifica con su madre, adherida al régimen por conveniencia: “soy un tráfuga hijo de tráfuga” (87) y por la otra con las víctimas: “Magdalena, sangre de mi sangre, cuerpo de mi cuerpo, bendita eres entre todas las mujeres” (114). De este modo, Urbina plantea los límites de la épica nacionalista que supone una subjetividad que refleja los valores y los intereses de una colectividad, y cuya identidad se basa en un pasado absoluto que sustenta una tradición que abarca la experiencia individual y reduce o elimina la distancia temporal con el presente.

Al salto de mata

Desde el presente narrativo, borracho y trasnochado, el sociólogo se deja llevar por las imágenes de su pasado que interrumpen su vida consciente como fragmentos de una memoria traumática. Esto se representa en la novela a través del uso de metalepsis, que Genette define como “toute intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l’univers diégétique (ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique, etc.)” (244). La narración se desarrolla así como un ir y venir en el tiempo, atravesando cuatro niveles: su infancia marcada por el carácter posesivo de su madre; su adolescencia desde cuando se involucra con Magdalena y hasta el momento de su salida de Chile; los primeros años del exilio y su

matrimonio con Meg; y los meses anteriores al presente narrativo, caracterizados por el fracaso de su integración a la sociedad canadiense y su relación problemática con Marcia.

A lo largo de su recorrido por Montreal, el sociólogo encuentra conexiones semióticas en cada esquina, las cuales apuntan a diferentes momentos de su pasado. El presente narrativo, sin embargo, no es necesariamente el nivel narrativo principal (*récit premier* según la terminología de Genette).⁴³ No hay una jerarquía basada en un orden cronológico entre estos niveles narrativos y lo que marca la temporalidad del texto es, por el contrario, el flujo de la memoria a través de ellos. Urbina subraya así la diferencia temporal en la que las imágenes de uno y otro nivel no pueden coincidir en una continuidad lineal del devenir, sino que se relacionan de forma alegórica.⁴⁴ El presente y el pasado del sociólogo están enlazados por el acto cognitivo de memoria, en el que los hechos no son un referente absoluto, una verdad trascendente a la que se puede tener acceso a través de la intuición o la contemplación inmediata, sino que sólo es posible acercarse a ellos a través de la mediación de la experiencia, entendida esta última como una (re)construcción consciente de las impresiones que han dejado esos hechos.

Esta asociación de situaciones separadas temporalmente opera aquí por medio de analepsis y prolepsis. Un ejemplo de la primera es la escena en que el protagonista, acompañado por su séquito de exiliados, entra en un restaurante griego para comer algo. El olor de la *tyropita* – como las magdalenas de Proust – hace que el sociólogo se abstraiga de su entorno y se transporte al pasado, a los primeros días de su relación con Megan: “MEG FUE la que me enseñó de comida griega” (68). Urbina intercala los dos niveles narrativos mostrando cómo la acción del presente desencadena la memoria del sociólogo y, a su vez, el contenido de esta afecta su comportamiento en el presente: “Él se ha quedado con la taza de té a medio camino, congelado en un gesto tembloroso” (73). Mientras tanto, los Guzmanes y Frías hablan

⁴³ “les emboîtements peuvent être plus complexes, et une ana-chronie peut faire figure de récit premier par rapport à une autre qu’elle supporte, et plus généralement, par rapport à une anachronie, l’ensemble du contexte peut être considéré comme récit premier” (Genette 1972: 243-251).

⁴⁴ Vemos aquí cómo la alegoría funciona como un cruce de referencias en el que las imágenes se enlazan unas con otras en el proceso mismo de significar, como apunta Coleridge con cierto desprecio: “Allegory is but a translation of abstract notions into a picture-language which is itself nothing but an abstraction from objects of the senses; the principal being more worthless even than its phantom proxy, both alike unsubstantial, and the former shapeless to boot” (36–37).

con Nico, el dueño del restaurante, sobre la muerte de la madre, el duelo y la tragedia del autoritarismo, hasta que el sociólogo regresa violentamente a la realidad cuando se atraganta con un pedazo de comida:

El sociólogo se ha quedado masticando su último pedazo de *tyropita* por más de diez minutos. Aislado, fuera de sintonía con el resto de la mesa. En un momento, su cabeza se inclina hacia delante y comienza a suspirar, una vez, dos veces, cada vez más intensamente y luego abre la boca y los ojos y empieza a soltar un vagido y otro y otro y los demás lo miran espantados y él abre los brazos como un nadador en apuros, como si le faltara el aire (75).

Aquí el autor crea un efecto de simultaneidad entre el tiempo que duran las reminiscencias del sociólogo y la acción del presente con el uso del pretérito perfecto y el marcador temporal, los diez minutos que se puede asumir han durado tanto sus evocaciones de la primera vez que había probado la comida griega con Megan como la conversación de sus compañeros. Así mismo, la acción del presente es interrumpida por la acción del pasado cuando el hecho que ella hablara “en perfecto chileno” (73) sorprende nuevamente al sociólogo y produce el atoramiento que por poco lo mata.

Las prolepsis son menos recurrentes pero sugieren siempre el mismo proceso de reconstrucción retrospectiva, como ocurre en esta reflexión del protagonista:

[María] *no podía adivinar lo que nos deparaba la suerte*. A punto de convertirme en el abogado brillante que ella quería me decidí a militar en un partido político, como todo abogado que se precie. *El problema es que me equivoqué de bando*, como decía ella, que nunca veía las cosas en términos de principios. Cuando vino el golpe de Estado y caí preso no podía creer que me hubieran puesto al margen de la ley (21, mis cursivas).

Otro ejemplo es la escena en que por poco muere en la carretera al principio de su relación con Megan:

Lo que me faltaba era venir a morirme aquí en un accidente en una carretera canadiense. Ya lo veo escrito: Sobrevivió la cárcel, la tortura, los simulacros de fusilamiento, su propia tendencia a la autodestrucción, para morir despachurrado entre los fierros de un auto con una gringa que le calentó el agua y nunca le sirvió el mate (98).

Esta escena conecta con el final de la novela, otro encuentro cercano del sociólogo con la muerte, de modo que el pasado y el presente se interceptan mutuamente como imágenes que

adquieren un sentido sólo en el acto de significar: “Piensa que es divertido, que sería el chiste más increíble si resulta que se muere ahora en el parque La Fontaine” (160). Es así que, en lugar de sugerir una progresión de un punto A a un punto B, en la que cada evento tiene una relación causal con el siguiente, la memoria no es un instrumento del devenir, no sirve para mostrar la progresión dialéctica del pasado en el presente, sino que se convierte en el escenario en el que las imágenes del pasado interrumpen el presente como ruinas de un fallo condensado en sí mismo. Esta fragmentación de la continuidad temporal de la narración se refleja también en el protagonista, quien, al ser incapaz de establecer una relación de identidad con la nación y su narrativa histórica, se escinde proyectándose en otras voces que abren la perspectiva de su experiencia.

El sujeto “dividuo”

El autor implícito, el narrador y el protagonista de *Cobro revertido* son uno solo que se desdobra para distanciarse de su propio discurso, marcando a su vez la distancia temporal que lo separa de los eventos del pasado. Esta división del personaje refleja además de forma alegórica un cambio de régimen histórico que Deleuze describe, a partir del trabajo de Foucault, como el paso de una sociedad disciplinaria a una sociedad de control. La primera establecía una identidad entre el individuo y la colectividad (la masa): “power individualizes and masses together, that is, constitutes those over whom it exercises power into a body and molds the individuality of each member of that body” (1992: 5); en la segunda, esta identidad se deshace: “Individuals have become ‘*dividuals*,’ and masses, samples, data, markets, or ‘*banks*’”(5). La decadencia del poder del Estado y sus instituciones ocurriría a la par con el surgimiento de formas de control más fluidas y abiertas, características del capitalismo contemporáneo. Estas últimas no actúan ya sobre grupos humanos definidos y articulados por una entidad subyacente (la nación, la clase), sino que atomizan ese cuerpo y produce tensiones entre sus partes y al interior de las mismas (el sujeto “dividuo”) en la medida en que estas están expuestas a un creciente número de afiliaciones y lealtades, en muchos casos contradictorias o antagónicas.

Esta división del sujeto se manifiesta en *Cobro revertido* en el uso de las voces narrativas y la manera en que estas se articulan dentro de la novela para señalar diferentes

efectos de mediación, transmisión del discurso ajeno y distancia modal y temporal con respecto a los hechos narrados. Partes de la novela se narran en tercera persona, particularmente los hechos del presente narrativo (o de un pasado relativamente cercano), siempre desde de la perspectiva del protagonista pero con suficiente información contextual. Otras involucran una narración en primera persona de hechos más remotos que son vistos de manera más subjetiva. Ambos discursos están separados en secciones que inician con las dos o tres primeras palabras en mayúsculas. No obstante, los discursos de uno y otro narrador se interceptan mutuamente en diferentes momentos de la narración, problematizando la definición de una identidad para cada uno y los efectos de mediación que imponen sobre el material narrado y el discurso de los personajes.

Para su análisis, partiremos de los trabajos de Gérard Genette y Valentín Vološinov para mostrar cómo los mecanismos narrativos en *Cobro revertido* señalan una relación particular entre la memoria traumática del protagonista y los relatos hegemónicos sobre el pasado. Empezaremos apuntando, siguiendo a Genette, que “[e]n tant que le narrateur peut à tout instant intervenir comme tel dans le récit, toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne” (252). Es a partir de aquí que se desprende la tipología del narrador:

Si l’on définit, en tout récit, le statut du narrateur à la fois par son niveau narratif (extra- ou intradiégétique) et par sa relation à l’histoire (hétéro- ou homodiégétique), on peut figurer par un tableau à double entrée les quatre types fondamentaux de statut du narrateur: 1) extradiégétique-hétérodiégétique, [...] narrateur au premier degré qui raconte une histoire d’où il est absent; 2) extradiégétique-homodiégétique [...] narrateur au premier degré qui raconte sa propre histoire; 3) intradiégétique hétérodiégétique [...] narratrice au second degré qui raconte des histoires d’où elle est généralement absente; 4) intradiégétique-homodiégétique [...] narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire (Genette 255-256).

La relación del narrador y la diégesis sugiere dos tipos de efectos de mediación/inmediatez con respecto a la historia narrada: por una parte, puede señalar una distancia temporal con respecto a los hechos narrados, como apunta A.A. Mendilow:

Il y a une différence capitale entre un récit tourné vers l’avant à partir du passé, comme dans le roman à la troisième personne, et un récit tourné vers l’arrière à partir du présent, comme dans le roman à la première personne. Dans le premier, on a l’illusion

que l'action est en train d'avoir lieu; dans le second, l'action est perçue comme ayant déjà eu lieu (en Genette 189).⁴⁵

Por otro lado la distancia modal determina un efecto de “objetividad” o “veracidad” de los hechos narrados:

la “représentation”, ou plus exactement l'information narrative a ses degrés; le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter ce que l'on nomme couramment la “vision” ou le “point de vue”, semblant alors prendre à l'égard de l'histoire [...] telle ou telle perspective (Genette 183-184).

Hay entonces una menor distancia modal cuando la descripción del mundo físico adquiere preponderancia sobre la acción. En otras palabras, cuando el narrador “abdiquant sa fonction de choix et de direction du récit, se laisse gouverner par la ‘réalité’, par la présence de ce qui est là et qui exige d'être ‘montré’” (Genette 186). La percepción de inmediatez de un texto, sin embargo, no es más que un efecto, ya que la narración “quel qu'en soit le mode, est toujours récit, c'est-à-dire transcription du (supposé) non-verbal en verbal” (Genette 186).⁴⁶ Así pues, toda narración supone una mediación: “On ne dira pas [qu'un] narrateur laisse [...] l'histoire se raconter elle-même [...] ce n'est pas d'elle qu'il s'agit, mais de son “image”, de sa trace dans une mémoire. Mais cette trace si tardive, si lointaine, si indirecte, c'est aussi la présence même” (Genette 188).

Además de la narración de eventos, la transmisión del discurso ajeno también señala la manera en que la experiencia de los eventos narrados es mediatizada en el texto. Según Valentín Vološinov, existen dos tipos principales de transmisión del discurso ajeno en la

⁴⁵ “Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, le roman à la première personne parvient rarement à donner l'illusion de la présence et de l'immédiateté. Loin de faciliter l'identification du lecteur au héros, il tend à sembler éloigné dans le temps. L'essence d'un tel roman est d'être rétrospectif, d'établir une distance temporelle reconnue entre le temps de l'histoire (celui des événements qui ont eu lieu) et le temps réel du narrateur, le moment où il raconte ces événements” (*Ibid.*).

⁴⁶ El mismo Genette señala que este efecto no funciona de la misma manera en todas las épocas, dado que el exceso de detalle que, por ejemplo, en las novelas realistas del siglo XIX, podía ser visto como un índice de la realidad que se manifiesta a sí misma en el texto, en el siglo XX –marcado por nuevas técnicas y medios– puede ser percibido como una intromisión del narrador que interrumpe el flujo “normal” de la narración.

actualidad: el “estilo lineal” y el “estilo pictórico”. El primero se caracteriza porque busca mantener la integridad del discurso ajeno y su “autenticidad”, protegiéndola de la injerencia del discurso autorial, de modo que “another’s speech is received as one whole block of social behaviors, as the speaker’s indivisible, conceptual position – in which case only the ‘what’ of speech is taken in and the ‘how’ is left outside reception” (Vološinov 119). Esto supone una desobjetivación del discurso ajeno, haciéndolo parte de una categoría evaluativa definida desde la esfera dominante. Este es el estilo predominante en el discurso histórico tradicional, el cual apunta a la representación de una realidad (o el efecto de objetividad de la misma) para producir narrativas que legitimen el orden y las jerarquías sociales establecidas.

El estilo pictórico, en cambio, incluye comentarios y réplicas con respecto al discurso ajeno en el discurso autorial, desdibujando las fronteras que los separan: “This time the reception includes not only the referential meaning of the utterance, the statement it makes, but also all the linguistic peculiarities of its verbal implementation” (Vološinov 121). En este caso la forma toma prioridad sobre el contenido e, incluso, el contexto autorial puede marcar el discurso ajeno con su propia entonación para reflejar humor, ironía, amor, odio, entusiasmo o resentimiento. El relato secundario puede incluso pasar a modificar el relato primario que lo enmarca, caracterizando al agente encargado de la enunciación en el contexto autorial:

In works of fiction, this is often expressed compositionally by the appearance of a narrator who replaces the author (in the usual sense of the word). The narrator’s speech is just as individualized, colorful, and nonauthoritative as is the speech of the characters. The narrator’s position is fluid, and the majority of cases he uses the language of the personages depicted in the work (Vološinov 121).

Al dar mayor importancia a la forma en la transmisión del discurso ajeno, el contexto autorial se reconoce a sí mismo como una construcción de la experiencia: “in the moderate variety of both idealism and collectivism, the dissolution of the authorial context testifies to a relativistic individualism in speech reception [...] the subjective reported utterance stands in opposition to a commenting and retorting authorial context that recognizes itself to be equally subjective” (Vološinov 122). Este tratamiento del discurso ajeno favorece la forma, el “decorado”, reflejando como éste supone la existencia de jerarquías y divisiones sociales y, al mismo tiempo, las desmonta al revelar su inherente ficcionalidad.

En la novela de Urbina encontramos dos narradores. El primero, extradiegético y heterodiegético, se supone exterior al nivel narrativo y no hace parte de la acción narrada: “*ESTABA TRATANDO* de forzar la cerradura con la llave cambiada, mierda, y *le* dolía el costado, la puntada de un golpe, de un puñetazo recibido entre los gritos y los insultos para el expulsado de la fiesta” (9, mis cursivas). El segundo, intradiegético y homodiegético, está en el nivel de la historia narrada y hace parte de la acción: “*NUNCA OLVIDARÉ* la vez que estaba en el baño y había principiado a tocar *mi* pene de una manera asombrosamente inconsciente. Había cumplido trece años y usaba pantalones largos y tenía pelos por todos lados, pero *mi* conocimiento de los secretos de la sexualidad no eran muy profundos” (37, mis cursivas). El primero observa sólo la acción del presente narrativo desde el contexto autorial y la narra de forma más o menos lineal, sin grandes anacronías, siempre desde la perspectiva del protagonista. El segundo se ubica en el presente narrativo pero su narración parte hacia distintos momentos de su pasado sin que haya una continuidad cronológica entre unos y otros.

En cuanto a la transmisión del discurso ajeno en la novela de Urbina, el uso del estilo pictórico permite al autor cuestionar los juicios sociales favoreciendo un cierto grado de relativismo que va aumentando progresivamente a lo largo de la novela. En la primera parte, que va hasta que los Guzmanes llevan al sociólogo a la tienda de Josefo para comprar el traje que llevará al funeral de su madre, el discurso ajeno, tanto del protagonista como de los otros personajes, se transmite en el nivel autorial principalmente en estilo directo en las discusiones en las que intervienen más de dos, como es el caso de la escena del bar español:

En el salón lo reciben sus amigos tendiéndole un vaso de cerveza [...] Cuando vacía, escucha a Jesús a sus espaldas: “Deberían darle colonia en vez de cerveza; qué olor a mierda, coño”

“Cuide su lenguaje, Santificado. ¿No ve que hay damas presentes?”, lo reconviene don Moisés García.

El otro masculla su animadversión mientras retira los vasos. (40-41)

En diálogos en los que intervienen menos personajes, Urbina se sirve también del estilo indirecto, como en la conversación telefónica entre el sociólogo y su tío Emilio:

“Qué tragedia, chiquillo, qué tragedia. Tú sabes que siempre sufrió de los riñones y que la tenían en observación, pero en el último mes se deterioró rápido”. “Y por qué

nadie me avisó nada”, preguntó con rabia. “No has hablado con tu padre”. Emilio se había puesto nervioso, perdió la solemnidad. *Le dijo que pensaba que lo habían llamado antes y que le habían mandado una carta y que él no contestaba nunca y que ya estaban cansados de su ingratitud y que si su familia no le preocupaba, para qué iban a tenerlo al tanto de lo que les ocurría* (14, mis cursivas)

En las secciones en las que predomina el discurso del narrador protagonista, éste se presenta como una simulación de monólogo hablado: “Pienso en que quizás debería contarles algo más, a propósito, cómo reaccionó el día del golpe de Estado. Completar este homenaje improvisado con mis propios recuerdos” (54).⁴⁷ Por otra parte, cuando se introduce el discurso interior del protagonista en el nivel del narrador heterodiegético predomina el estilo indirecto: “Él piensa mirándolos desde lejos, que si ellos supieran, que si él les contara su secreto en este momento, se acabarían las palabras. ¿Dónde estaría su madre? ¿En su cama, en el dormitorio, en un cajón en el living con los brazos cruzados sobre el pecho?” (44).

En esta parte el narrador en tercera persona enmarca y controla la narración homodiegética, marcando claramente la frontera entre su discurso y el de los personajes y haciendo uso de lo que Proust llamó “lenguaje objetivizado” y que, según Genette, otorga autonomía a los personajes sobre su propio discurso. Esto no implica necesariamente que estos tengan su propio estilo sino que estos “sont plutôt des langages de groupe que des styles personnels” (Genette 201). Un ejemplo de esto es el caso de Joao, el portugués de Angola, cuyo discurso el narrador transmite en un remedo de portugués: “*teu papa preguntou la hora de aquí y dijo que tentaria ligar mas tarde y que nao chamasse porque tenia que salir y nao sabia quando estaria de volta. No dijo más*” (10, cursivas en el original). Del mismo modo, los otros personajes se caracterizan por los rasgos idiosincráticos que acentúan las características de su discurso, como el español de Josefo o el lenguaje de los exiliados chilenos, cada uno

⁴⁷ El monólogo hablado es la transcripción del discurso “en voz alta” de un personaje para sí mismo y, nuevamente, éste puede estar mediado en mayor o menor medida por el narrador. El monólogo interior supone una falta de mediación que lo separa del discurso del narrador; no obstante, como apunta Genette: “le monologue n’a pas besoin d’être extensif à toute l’œuvre pour être reçu comme « immédiat » : il suffit, quelle que soit son extension, qu’il se présente de lui-même, sans le truchement d’une instance narrative réduite au silence, et dont il en vient à assumer la fonction” (194). Esta distinción adquiere mayor importancia si se contrasta el monólogo interior y un monólogo hablado que hace referencia a un diálogo que no ha ocurrido y, quizá, nunca ocurrirá. El monólogo hablado, particularmente cuando este refleja emociones fuertes, suele apuntar en el sentido contrario a los sentimientos que lo motivan, ya que sugieren la necesidad de una readaptación a la realidad cuando esta diverge de las expectativas del sujeto. En términos de la narración, esto implica una mayor mediación en el discurso, lo que separa al monólogo hablado del monólogo interior moderno.

representando un grupo particular de la sociedad de sus respectivos países. La imitación es tan evidente que remite al carácter ficcional del texto que la enmarca y la identidad de estos personajes es entonces determinada por aquello que los caracteriza en el lenguaje.⁴⁸

Sin embargo, vemos que a lo largo de la novela hay un cambio en la forma en que se separan los dos narradores y en cómo transmite el discurso ajeno. En la segunda parte, la frontera entre el discurso autorial y el discurso del personaje-narrador se va deshaciendo. Esto sugiere una alienación que es significativa en la novela del exilio más allá de una función temática. El personaje no sufre una simple disociación esquizoide como consecuencia del trauma, sino que esta división es un cuestionamiento de la continuidad e impermeabilidad del contexto autorial con respecto al material narrado. A medida que avanza la narración, el discurso del narrador-protagonista se entremezcla con el discurso autorial, como se ve en este fragmento en el que la falta de comillas o de un marcador que señale la separación entre uno y otro narrador problematiza la distinción:

Se sentía aletargado, entrando en una zona pantanosa... Mi padre me contó y yo hice las conexiones. Se apareció Valladares por la casa y le dijo que necesitaba mi teléfono y mi dirección en Montreal y ella le dijo que para qué sería y... él dijo que yo tenía mucho sueño y le había ofrecido matrimonio a su prima con los ojos cerrados y que ella estaba en una situación muy difícil, ahogándose entre la ropa sucia y que salir del país le haría muy bien... compañera. Ella le dijo que no la tratará de puta... no, so insolente, y mi papá miraba la discusión a gritos.. que me dejaran tranquilo dormir, que me había mudado y no tenía mi nueva dirección, pero no entendió mucho y él intervino y le pidió a Valladares somnoliento que se fuera, y mi... gata entonces dijo que para terminar con este asunto de una vez por todas, por qué no le daba su dirección cuando llegara carta ella le avisaría, arráncate huevón, entonces, él dijo que merci señora, con su cara de ratón con ojos de vidrio y los bigotes tiesos y se la escribió en un papelito. Tres días después lo allanaron, asaltaron y se comieron su ropa se llevaron la silla con sus medias colgando, a la parrilla. Qué voy a pensar, mamá. Hace tanto sol y él va con Megan por la playa y se tiran en la arena brillante y Meg comienza a jugar y enterrarlo, se ríe, le dice: mi amor, te quiero tanto, esta es una promesa de amor; a él le queda solo la cabeza descubierta, Meg, no estoy muerto, estoy enfermo, no te das cuenta, qué clase de médico eres, estoy enfermo y la ve levantarse, ve la silueta de su cuerpo levantarse

⁴⁸ Castillo Sandoval, parafraseando a Harry Levin, recuerda cómo el compartir el latín como lengua franca permitió en una época a los desterrados con cierta educación y alcurnia formar grupos con intereses y bagajes comunes. En ese sentido, *Cobro revertido* ofrece “una muestra de los latines (o más bien, latinajos) del exilio chileno. Este lenguaje es compartido no necesariamente por amigos, sino por confráteres de una comparsa que representa noche tras noche el cansado debate acerca de la estrategia y la táctica a seguir para salvar una revolución inevitablemente malograda” (Castillo Sandoval 168).

contra el sol y su rostro desaparece [...] por qué no llamaste por teléfono. Françine. *Él se sienta de golpe en la cama y ella está remeciéndolo por un brazo* (142, mis cursivas).

No hay aquí un distanciamiento temporal ni ningún tipo de conjunción que marque la subordinación o sugiera la mediación del autor sobre el enunciado del personaje, como sería el caso si se utilizara el estilo directo. Algo similar ocurre hacia el final de la novela, cuando el sociólogo recibe la puñalada que lo deja al borde de la muerte, el discurso autorial introduce el discurso ajeno del protagonista en un estilo cuasi-directo para mostrar la interferencia de un monólogo interior:

Piensa que es divertido, que sería el chiste más increíble si resulta que se muere ahora en el parque La Fontaine. Después de todo lo sucedido en estos años. Sin el consuelo de una muerte heroica imaginada mil veces como fantasía romántica: Caer herido frente al palacio de gobierno, en la insurrección final, dedicando a Magdalena ese gesto último de los dedos que tocan el cielo proletario, ese grito último que sus compañeros de jornada recordarán para siempre, que los labios hermosos de las muchachas de su tierra repetirán por siempre. *Tanto sueño épico, tanta canción de gesta malograda y luego tanta amargura trivial, tanto naufragio y tratar de mantenerse a flote, para venir a morir aquí*, en el parque La Fontaine, acompañado de una mierda de calipso fuera de tono, entre las patas sudorosas del mundo, en Montreal, como un bicho reventado, Megan. Sería pa la risa (160, mis cursivas).

Así, el texto de Urbina se desprende de cualquier pretensión de objetividad con respecto al objeto de la narración. En esta escena final, la alegoría alcanza su momento escatológico, en el que la búsqueda de una identidad con una comunidad imaginada que supone una continuidad en el tiempo se presenta como una imposibilidad, de ahí que el mismo protagonista califique su historia como “una canción de gesta malograda”.

Lo que el sociólogo – arquetipo del exiliado – ha intentado recuperar como un objeto perdido se revela entonces como una ausencia. Este final abierto refleja el carácter alegórico de la novela, ya que, cómo lo señala Cowan “[the] obscurity, fragmentariness, and arbitrariness of allegory, all signify the absence of a fulfilling event; this absence, in turn, serves to invoke that event with a greater urgency and desperate faith” (119). El momento de plenitud que caracteriza el romance es aplazado indefinidamente más allá de la vida, más allá de la historia, de modo que no hay posibilidad de acertar su realización, ni definir su causalidad: “The eschatological moment, the motive force, defining allegory, exists *in* allegory only under the condition of death and doubt, whose grammatical marks are the future tense or

the subjunctive mood” (Cowan 119). Contrario a la dialéctica de las ficciones fundacionales, la retórica de la alegoría benjaminiana que encontramos en la novela de Urbina no se detiene una vez su objeto se desvela, sino que la estructura misma de la alegoría revela la falta de fin último, dejando siempre la duda, la indecisión.

La construcción de la memoria que tiene lugar en *Cobro revertido* puede ser vista entonces como una forma de reproducción artificial de la memoria traumática del golpe, tomado como la escena primaria, en torno a la cual se articula la narración. Esta elaboración memorística, no obstante, va más allá de una simple rendición de los hechos de manera objetiva y, también más allá de la experiencia subjetiva que se privilegia en textos de tipo testimonial como muchos de los que se produjeron durante y después de la dictadura. La narración del pasado es, en este caso, la figuración de la irrupción de la memoria como una contingencia que no sólo afecta el presente narrativo sino que condiciona el futuro a la espera de un duelo por lo que se ha perdido.

2.4 La éfrasis y la posibilidad del duelo

En la novela de Urbina, el tercero es siempre una otredad radical que ha sido excluida pero que persiste de manera fragmentada y residual. De ahí que la historia del sociólogo no pueda ser la del logro de una comunión del sujeto con una colectividad. Este personaje melancólico no sólo ha perdido contacto con su patria y el prospecto de una unión con su amante, sino que también se enfrenta a la imposibilidad de hacer el duelo por su pérdida. El duelo, siguiendo a Avelar, no es una transacción en la que intervienen valores de uso o intercambio, ya que “the mourner will always perceive his/her object as unique, resistant to any transaction, substitution, or exchange” (4). El doliente está envuelto en una tarea que no quiere cumplir, viéndose atrapado entre la necesidad de expulsar el objeto y el deseo de mantenerlo presente a pesar de la realidad de su pérdida. Esto se traduce en la tensión entre la melancolía, en otras palabras la tendencia a ver el mundo sólo como imágenes alegóricas cuyo significado otro siempre apunta al objeto perdido, y el imperativo de construir una tumba al exterior del yo en la cual “enterrar” dicho objeto de modo que su pérdida sea reconocida y sancionada por la

sociedad y así completar el duelo, es decir, reconocer la pérdida sin olvidar lo que se ha perdido ni negar su irreducible anterioridad.

Según Avelar, “[m]ourning and storytelling are, even at the most superficial level, coextensive with one another: the accomplishment of mourning work presupposes above all the telling of a tale about the past” (20). Sin embargo, la estrategia de los vencedores en Chile ha sido, en un primer momento, la de eliminar la posibilidad de contar historias que den cuenta de las pérdidas ocurridas a raíz del conflicto, para luego, cuando estas ya no podían ser reprimidas, incorporarlas en una narrativa igualmente olvidadiza a través del control de sus mecanismos narrativos. Tanto para la dictadura como para el Mercado, el olvido pasivo que sustituye lo viejo por lo nuevo se convierte en un imperativo para ocultar las violencias del pasado y para construir un presente de consumo y obsolescencia constantes, lo cual reduce significativamente la posibilidad de hacer “memoria activa”, en el sentido de Nelly Richard de “seleccionar materiales; montar secuencias y desenlaces; [...] recomponer una y otra vez las cadenas de signos que montan el discurso de la historia para confrontar públicamente entre sí relatos, sucesos y comprensiones” (2000: 211).

Es por ello que, según Richard, la resistencia artística durante la dictadura se centró en crear un “arte refractario”, una “negación tenaz” y una “desviación” con respecto al discurso oficial, de modo que sus obras fueran inasimilables por la lógica totalitaria:

El límite a plantear y defender entre lo funcional al sistema de categorizaciones dominantes y lo disfuncional a su economía político-discursiva, se trazó en Chile como una ruptura conceptual y semántica. La ruptura nació del desafío de tener que darles nombre a las fracciones de experiencia que ya no eran verbalizables en el idioma que sobrevivió a la catástrofe de sentido (1994: 17).

No obstante, en las circunstancias de la post-dictadura, esa memoria activa no podía operar de la misma manera que lo hizo bajo el régimen y debía, según la misma autora, “[s]uperar la rígida dicotomía de valores y representaciones aprisionadas en ‘la mirada del vencido’ explorando formas más oblicuas” (Richard, 1994: 34). Esto último señala una crisis en la elaboración y la transmisión de la experiencia traumática que significó la dictadura, la cual habría quedado reducida para muchos a la reconstrucción compulsiva de los hechos bajo una clave de martirio y victimización que, en últimas, representa el dogma del propio régimen. En

este contexto, Urbina explora una tercera vía para la exploración de la memoria reprimida a través de la écfrasis como un mecanismo de duelo, en el caso del sociólogo, por la pérdida de su nación encarnada en la narración por las figuras femeninas de Magdalena y María.

El protagonista no sabe si Magdalena ha muerto, si sigue viva, si está libre o en la cárcel, y ha decidido reprimir su recuerdo para dar continuidad a su vida en el extranjero. Sin embargo, cuando aparece “esa maldita foto de Magdalena fea, entre los cientos de rostros borrosos, las denuncias de torturas, asesinatos, enterramientos colectivos, en un informe de Naciones Unidas sobre los desaparecidos en Chile” (114), la imagen de su amante resurge como el retorno de lo reprimido luego de un trauma e interrumpe su presente en los momentos menos esperados (particularmente cuando está borracho o durmiendo). Es así que “ve” su rostro en el de la novia de su compañero de apartamento, en la habitación del hermano de Meg, en la cara de una bailarina exótica: “ha visto en un lugar inusitado al fantasma de Magdalena, que también lo llama desde algún lugar maldito, porque su voz se reencarnó susurrando *bon anniversaire, mon amour*/ suplantando a Marlene [la bailarina]/ *Faut-il qu’il m’en souviennne/ La joie venait toujours après la peine*, mientras hacían el amor” (107).⁴⁹ Ese rostro se convierte así en un emblema autosuficiente, desconectado de la realidad de su presente, ya que el sociólogo no logra concatenar su pasado, su presente y su futuro en una narrativa continua luego del golpe de Estado y su consiguiente exilio.

Como ya se ha visto, la muerte de su madre, acaecida en la distancia, revive este duelo suspendido del protagonista, revelando un vacío en su biografía y los espacios en blanco ocultos bajo el relato de los vencedores. Sin embargo, al intentar elaborar la experiencia de la pérdida, María y Magdalena quedan petrificadas en un conflicto sin salida cuando éste busca aplicar modelos de identidad basados en las reglas de una matriz de significado que se revela anacrónica bajo las nuevas circunstancias. En este sentido, para poder hablar de la posibilidad de un duelo para el sociólogo, este tendría que crear un depósito para los recuerdos de su madre y su amante más allá del poder nivelador del olvido pasivo impuesto por la dictadura. Para representar este proceso de duelo, Urbina utiliza la écfrasis, comúnmente definida como

⁴⁹ Estos versos pertenecen al poema de Guillaume Apollinaire “Le pont Mirabeau”, publicado en 1912 en la revista *Les soirées de Paris*. El poema trata del duelo por la pérdida del amor con el paso del tiempo que fluye como las aguas del Sena.

la descripción verbal de un objeto plástico que sirve de pre-texto a la narración, en un sentido tanto espacial como temporal, una presencia externa y anterior al texto.

W.J.T. Mitchell ha mostrado cómo la conjunción entre imagen y texto en la estructura de la memoria parece ser una constante a lo largo de la historia a pesar de las variaciones de su tratamiento que se han dado en distintos momentos y geografías: “‘Stories’, in the sense of temporal sequence of events, are not the only elements of memory that can be withdrawn from the storehouse of memory. Descriptions come out too, and they have an odd status in relation to the visual and spatial order from which they emerge” (194). Esta relación entre lo visual y lo textual está enmarcada, a su vez, en el complejo de relaciones sociales, políticas y culturales que se articulan en los espacio-tiempos de la escritura y de la lectura. Desde la perspectiva de ciertos ideogramas de la modernidad, la descripción está sujeta a la narración en una jerarquía de dominación en la representación de los eventos del pasado, más aún cuando éstos tienen una carga semiótica que apunta a estructuras de violencia y represión que se busca ocultar:

The ‘otherness’ of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the *paragone* of poet and painter) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the ‘self’ is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the ‘other’ is projected as a passive, seen, and (usually) silent object (Mitchell 157)

La ékfrasis abre la posibilidad de cuestionar esta jerarquía al “dar voz” al objeto pictórico en la medida en que éste se mantiene como un “otro” externo y ausente que sólo puede ser conjurado de manera figurativa, interrumpiendo con su solidez espacial el flujo temporal del lenguaje:

Ekphrasis is stationed between two “othernesses,” and two forms of (apparently) impossible translation and exchange: (1) the conversion of the visual representation into a verbal representation, either by description or ventriloquism; (2) the reconversion of the verbal representation back into the visual object in the reception of the reader. The “working through” of ekphrasis and the other, then is more like a triangular relationship than a binary one; its social structure cannot be grasped fully as a phenomenological encounter of subject and object, but must be pictured as a *ménage*

à trois in which the relations of self and other, text and image, are triply inscribed (Mitchell 164).⁵⁰

El tercero en esta triada es una otredad radical que persiste como un fragmento residual cuya historia no puede ser la del logro de una identidad, ya que, como apunta Alberto Moreiras, “la identidad no admite por definición ser pensada en términos residuales” (44). En este sentido, la écfrasis puede ser vista como un mecanismo de duelo en la medida en que permite señalar los límites de la economía de significado que domina las relaciones de identidad y diferencia en torno de una idea de comunidad (la nación) que se da por perdida en el exilio. Según continúa Moreiras, “[a]firmar la pérdida de la posibilidad de consumir el duelo es hacer duelo de duelo” (165). En este orden de ideas, al preservar la diferencia irreducible del otro fuera del texto, así como su anterioridad absoluta, la écfrasis abre la posibilidad de lo que el mismo autor llama la “operación mimética”, la cual:

es apertura al cambio, a la alteración, a la diferencia; a la copia, a la alteración, al simulacro. La operación mimética define toda operación simbólica igual que toda relación alegórica: operación en tanto que tal neutra, incalificable, podríamos por lo tanto decir, desastrosa, en la medida en que la operación en sí, dando el límite de toda experiencia de lo real, es por definición inexperimentable (Moreiras 166-167).

La écfrasis, al mantener la separación espacio-temporal con respecto al objeto, al reconocer “el orden residual de la ley”, permitiría entonces establecer una nueva relación con el *logos* y su orden simbólico y acceder al duelo como una desapropiación, de modo que el objeto perdido pueda ser expulsado y reconocido en su alteridad y su anterioridad irreducibles.

Pequeñas ventanitas al futuro

En la novela de Urbina las descripciones ecfásticas de imágenes fotográficas remiten a diversas conexiones semióticas que van más allá de la mediación del objeto descrito,

⁵⁰ Según Mitchell, estas tensiones en su versión más reciente tienen sus raíces en la oposición entre dos polos: (1) la “esperanza utópica”, reflejada en varias vanguardias artísticas como el cubismo, cuya premisa sería que la imagen puede por sí sola abarcar tanto la dimensión temporal como la espacial; (2) el “miedo ecfástico”, que es el terror a que la imagen se imponga a lo verbal. No obstante, esta dificultad, más que preocupar a escritores y poetas o a quienes utilizan la imagen fija (pintores, fotógrafos), los ha incitado a crear obras híbridas, ya sean “textos ecfásticos” o “imágenes ecfásticas” que explotan las especificidades de cada medio para tender puentes creativos.

relacionando el objeto perdido con el lector, quien puede (si se llegase a cumplir la esperanza ecfrástica) ver la imagen del cuerpo desaparecido como una presencia espectral, anacrónica. Tal es el caso de la descripción de la foto de Magdalena en el informe sobre los desaparecidos:

ESTOY BORRACHO, mierdas. Otra vez estoy borracho y tengo náuseas y tengo rabia. No estoy tan borracho, pero tengo rabia, ganas de *gritarles a estos culiados... que mi amor, Magdalena, salió entre las fotos de los desaparecidos con su cara de luna y me mira con sus ojos negros y me preguntaba desde la página borrosa ¿Y? ¿Qué pasó contigo? LLEGASTE TARDE, NO MANDASTE LOS PAPELES* (61, mis cursivas)

La “cara de luna” de Magdalena surge como un emblema de un recuerdo fragmentado entre las otras fotos de las víctimas de la dictadura y los textos que las acompañan describiendo los abusos y la violencia del régimen. El encuentro con esta fotografía evoca no sólo el recuerdo de su existencia sino también su no-presencia, tiñéndolo de irrealidad al congelar en una imagen lo que alguna vez fue pero cuya existencia ha sido relegada a la incertidumbre del cuerpo desaparecido.

La irrupción intempestiva (en el sentido de Avelar de “untimely”) de esta foto que “mira” y “pregunta” contraviene el olvido pasivo que se impone el sociólogo –que le impone la dictadura– a pesar de su intento de reprimir sus recuerdos para salvar su matrimonio, para reconstruir su vida, desatando su rompimiento con Megan. El sociólogo es incapaz de explicarle a su esposa, de explicarse a sí mismo, el significado que tiene la foto para él, lo que hace evidentes las fisuras en su biografía que quiso cubrir reprimiendo los recuerdos de su pasado. La melancolía lo invade y lo lleva a abandonar sus planes y refugiarse en el alcohol y la parranda, hasta el día que recibe la llamada que le anuncia la muerte de su madre. Con otra pérdida con la que lidiar, las fotografías de María Serrano se convierten en ventanas a la vida de esta y a la memoria del propio protagonista: “HAY UNA foto donde estoy a caballo, mirando por debajo del ala plana de un sombrero cordobés con una especie de arrogancia infantil que a ella le encantaba; qué orgullo de madre con un hijo tan altivo. *Las fotos son como pequeñas ventanitas al futuro*” (54, mis cursivas). Con esta última afirmación, el protagonista apunta al proceso de construcción de una memoria forjada a partir de la imaginación del pasado como una función de construcción del porvenir, lo cual Urbina

representa a través de la relación efrástica entre la narración y el archivo fotográfico de su madre.

Según apunta James Cisneros, la fotografía muestra los límites de la temporalidad lineal del texto escrito, ya que las imágenes fotográficas están ligadas inexorablemente con los objetos que representan y, a su vez, “can only represent objects whose existence precedes them” (2007: 111). Más allá de la técnica y el mensaje que el fotógrafo haya querido comunicar, Roland Barthes señala que la especificidad enunciativa de la imagen fotográfica tiene una relación especial con la muerte y el duelo:

La photographie est une évidence poussée, chargée, comme si elle caricaturait, non la figure de ce qu'elle représente (c'est tout le contraire), mais son existence même [...] Or, dans la photographie, ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet ; c'est aussi d'un même mouvement, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois (176–177).

En este sentido, Nelly Richard apunta que la fotografía como medio es una “prueba de existencia” en la reconstrucción del pasado; esta “se recarga de emblematicidad en el caso de la desaparición pública debido a que la fotografía, más que ninguna otra técnica, se encuentra indisolublemente ligada al desaparecimiento del cuerpo vivo y del tiempo vivo, cuya muerte queda paradójicamente consignada en el recuerdo de lo *ya* sido” (2002: 198, cursivas en el original). De ahí su capacidad de interrumpir cualquier narrativa que se atribuya una continuidad y progresión unívoca y totalizante –sea esta textual o construida a través de imágenes. En la novela de Urbina, las fotos parecen recuperar su ambivalencia temporal a través de la descripción efrástica.

Las fotos de María Serrano son el archivo de la familia del sociólogo: “[a] medida que nosotros nacíamos y crecíamos, ella nos iba asignando espacio y cambiando las fotos y las más antiguas pasaban a diferentes carpetas que ella organizaba meticulosamente” (19). Si bien el protagonista dice no tener siquiera que sacarlas del cajón de la cómoda donde las guarda, “basta con cerrar los ojos y aparecen con la mayor claridad” (17), cada vez que piensa en ellas una serie de asociaciones e imágenes externas a la escena retratada hacen que otros recuerdos vayan surgiendo por entre los intersticios que separan una foto de otra. Esto refleja cómo la madre, al igual que el régimen, intenta cubrir la ruptura que deja espacios en blanco en su

narrativa con una sobresaturación de imágenes cuyo orden responde a sus necesidades e intereses.⁵¹ Es ella la que está detrás del lente controlando la manera en que la imagen guardará la memoria: “Ella nos ha organizado, ha creado la jerarquía dentro del cuadro [...] yo en el medio bajo la luz más definitoria [...] Todas las fotos son lo mismo. Esté donde esté, en un costado, en el medio, hacia el ángulo, ella siempre me ilumina y me hace relevante” (17). Es también ella quien entrega estas fotos a Meg como si quisiera imponerle su propia narrativa de la vida de su hijo.

A través de la fotografía, María va construyendo una imagen de sí misma y del sociólogo en la que, como él mismo dice, “Soy el puro retrato de mi madre” (24). Sin embargo, este álbum familiar, como todo archivo, está compuesto tanto de recuerdos como de olvido. El propio narrador describe cómo el álbum de fotos guarda en sus vacíos los residuos de un trauma cuya memoria se ha querido reprimir: la muerte de Joaquín, el hermano mayor del sociólogo. Esto se aprecia en la descripción de una foto en particular:

En ella está mi madre en el asiento trasero de nuestro auto. Creo que venimos llegando de un día en la playa. Yo vengo durmiendo. Ella me trae en sus brazos. Marta tomó la foto parada en el asiento delantero. *Joaquín, mi hermano mayor, había muerto el mes anterior de tifus [...]* En los ojos de mi madre hay un gesto de desesperación indescriptible. Yo duermo pegado a su cuerpo y el color de mi ropa se funde con el suyo y mis piernas huesudas emergen agresivas despegándose hacia la cámara en la misma dirección que su mirada. Debo haber tenido unos nueve años y es la única foto que conservo de mi niñez. *No sé qué pasó entre ese momento y los trece años, cuando ella retornó su hábito de sacar fotos de la familia y yo comenzaba a usar pantalones largos y chaquetas* (17, mis cursivas)

⁵¹ Con respecto a la cultura fotográfica de la post-dictadura chilena, Nelly Richard comenta el debate en torno de las condiciones de un arte aurático en la época de la reproductibilidad técnica. La autora apunta que, siguiendo a Benjamin –conscientemente o no– un sector de la disidencia intelectual privilegiaba “la objetividad documental de la fotografía [...] sobre las transposiciones imaginarias y las recreaciones estilísticas de la pintura que resultaba demasiado evocativa” (1994:19). Por otra parte, otros entendían que la fotografía conlleva a su vez un “tramaje coercitivo” a través de los procedimientos de detención y captura de la identidad en la foto: “la prisión del encuadre, la camisa de fuerza de la pose, la sentencia del montaje, la condena del pie de foto, etc.” (*Ibid.*, 20). No obstante, algunos veían en el paso de la pintura a la imagen fotográfica “el desmenuzamiento de la identidad”, de modo que a una misma vez podían entrar en juego lo único y lo múltiple, lo original y lo repetido, lo auténtico y lo convencional, lo motivado y lo arbitrario. Esto permitía interrumpir el flujo de imágenes previamente enmarcadas según un modelo ideológico y constantemente reemplazadas en el fluir mediático de modo que estas desaparecen en “la tumba de la inactualidad”. Este mecanismo intermedial, dice Richard, “hace explotar el tema de la memoria: de su *acumulación-dispersión*, de su *saturación-desintegración*. La explosión del recuerdo (fracción, detalle) revienta el calce de la memoria y mueve los límites de definición de las representaciones culturales que las hacen reconocibles en función de una composición de repertorio socialmente aceptada” (*Ibid.*, 22).

La muerte del primogénito de la familia ocupa un espacio muy reducido en la narración y, sin embargo, la mención de su desaparición del archivo sugiere que esta ha sido poco a poco reprimida para luego surgir de manera compulsiva en la fijación de la madre con el hijo sobreviviente : “[sus] fotos, que por ser el mayor ocupaban más de un tercio de los marcos, fueron desapareciendo de manera paulatina. A los seis meses ya no quedaba ninguna huella visible de su existencia [...] y a medida que pasaba el tiempo era yo y más yo, yo, yo” (19).

Sin embargo, al intentar recordar a su madre, el sociólogo no es capaz de establecer esta relación. Siente que se ha fundido con ella como el color de la ropa que ambos llevan, que sus pasos, en adelante, están guiados por su mirada desesperada que identifica con la mirada autoritaria del régimen. Sólo al final, en el momento en que debe enfrentarse con su propia muerte, el protagonista logra construir la memoria de lo que pasó aquel día en que se tomó la foto:

MI PAPÁ dormía sobre la arena caliente y mi mamá estaba vigilándome toda vestida, caminando por la orilla de la playa y yo me iba metiendo al mar [...] y la saludaba y ella me sonreía, gritaba que no me fuera tan adentro.... *Y de pronto vio su cara demudarse* y se dio media vuelta y *lo* cogió una ola cayendo ladrona como la sombra de un manotazo aplastante y *lo* arrastró mar adentro por debajo del agua y él no sabía nadar y cuando emergió, dando una arcada feroz e intentando tomar aire, vio a su madre que corría gritando [...] y su madre intentaba alcanzarlo pero se hundía con toda la ropa puesta y él se hundía [...] hasta que lo agarró del brazo con dedos y uñas [...] y salieron los dos asfixiados y llegaron los salvavidas con sogas y unas cámaras negras y *mi madre* se hundía pero no me soltaba del brazo y los tipos nos empujaron hasta las cámaras y yo me abracé fuerte a la goma y vi la cara deformada de mi madre junto a la mía, tosiendo, desgarrándose atragantada, chorreando agua y mocos, tratando de decirme algo sin conseguirlo y esos tipos gritándole desaforados que estaba loca, loca, que cómo se le ocurría tratar de sacarme si no sabía nadar y ella jadeando contra el cielo rojo, sin largar sus dedos de mi brazo y luego sin soltarme nunca más, entonces mi hermana le sacó una foto, sin soltarme en todo el viaje [...] tratando de calentar mi cuerpo frío, ese dolor de oídos y a las costillas medio trizadas intentando respirar normalmente sobre su pecho firme, para no dejar que el dolor gane su batalla y el pánico gane su batalla (159, mis cursivas)

En este fragmento, la memoria reconstruida a partir de la descripción efrástica de la fotografía permite una nueva interpretación de la escena olvidada. Los cambios en la voz narrativa sugieren la irrupción del recuerdo que modifica el marco de enunciación, en la

relación entre el texto y la imagen, como una apertura hacia el otro que va más allá de la subjetividad dividida del protagonista.

La memoria de María que el sociólogo intentaba buscar desde el principio al repasar su álbum de fotos surge precisamente en los vacíos que funcionan como índice de su ausencia, dando paso, a su vez, a la imagen de una madre en duelo por el primogénito fallecido. Este descubrimiento del sociólogo apunta a la experiencia de pérdida y al imperativo de elaborar la memoria y hacer el duelo por el objeto perdido, poniendo en paralelo su presente con el pasado de su madre. La novela de Urbina representa así la posibilidad de reconstruir la memoria y hacer el duelo luego de la ruptura que significó el golpe de Estado yendo más allá de la retórica triunfalista de la transición y de la tendencia compensatoria de algunos textos testimoniales. En una época en la que la memoria, parafraseando a Richard, resurge como escenario de tensiones entre la latencia y la muerte, la revelación y el ocultamiento, la prueba y la denegación, los mecanismos alegóricos incorporados en *Cobro revertido* vienen a interrumpir la linealidad del relato histórico oficial y, al mismo tiempo, a reinstaurar la historicidad de las narrativas testimoniales que en su momento –y con mucha razón– entraron a competir con él. Así, al apuntar a una otredad exterior, la alegoría propuesta por Urbina reafirma la existencia de una lógica contingente, inasimilable por la gramática de significación maniquea del régimen.

En *Cobro revertido*, la relación con la alteridad deja de ser una de dicotomías entre identidad y diferencia, entre lo propio y lo ajeno, entre el sujeto y el objeto, supeditadas a una dialéctica del devenir que fagocita al “otro” supeditándolo a una economía de significado que se supone transparente y objetiva. El uso que hace Urbina de la écfrasis complementa la linealidad del relato, inevitable por las características propias del medio, interrumpiéndolo para incitar al lector a ir más allá del texto e imaginar ese significado otro que ha quedado excluido y que, no obstante, persiste como una memoria de las víctimas de un trauma histórico. En este tercer espacio, el testimonio de quienes reclaman que su voz sea escuchada queda protegido –codificado– de la lógica olvidadiza que convierte el pasado en una mercancía más, susceptible al intercambio en el Mercado. Así, cabe la posibilidad que el relato contingente no quede relegado a la obsolescencia y el olvido, sino que su anacronismo haga

evidente el imperativo de hacer el duelo por las pérdidas causadas por el violento cambio de régimen histórico –que ha afectado a ambas sociedades, la chilena y la canadiense, si bien de forma desigual– de modo que la experiencia pueda ser reelaborada con miras a un futuro aún por imaginar.

3. La alegoría diferida en *Rojo, amarillo y verde*

But that night as I drove back to Montreal I at least discovered this: that there is no simple explanation for anything important any of us do, and that the human tragedy, or the human irony, consists in the necessity of living with the consequences of actions performed under the pressure of compulsions so obscure we do not and cannot understand them.

Hugh McLennan. *The Watch that Ends the Night* (266-7)

Esta novela del escritor boliviano-canadiense Alejandro Saravia (Cochabamba, 1962) es una metaficción que señala un cambio en la manera de entender las identidades colectivas en un mundo globalizado, regido por la lógica del mercado transnacional y un apabullante desarrollo tecnológico. En ella se narra el ejercicio de memoria de un personaje que ya no puede definir su lugar en este mundo con las mismas herramientas que en otro momento habrían permitido pensar su relación con la sociedad a la que creía pertenecer:

Ésta era la tragedia de Alfredo, la de haber vivido sin poder reconocer que su vida individual, sus pensamientos, sus experiencias particulares hacían parte de *un inmenso entramado social*, que él hacía parte de la historia colectiva, de la vivencia de aquellos con quienes había compartido su vida, su modo de pensar, sus decisiones, sus indecisiones y sus traiciones. Nunca estuvo solo, nunca fue una isla porque *el horizonte de sus decisiones haría siempre parte de aquel río silencioso y profundo de la historia jamás escrita de los suyos*, de los que vagamente él intuía como su pueblo, lejos de la marca corrupta de toda instancia de poder (159, mis cursivas).

La vaga intuición de otras historias que han quedado excluidas del archivo de la historia oficial lleva a este exiliado en Montreal a cuestionar su identidad, inevitablemente ligada a su nación a pesar de la distancia: “La única manera de explicar qué es un boliviano es a través de la violencia [...] ¿De qué otra manera explicar [...] aquella otra manifestación diaria y brutal de una democracia de virreinato *que nunca acaba su representación de caja y papel* y se viste igual de bayoneta, cuartel o congreso?” (30, mis cursivas). Esta misma violencia fue la que lo llevó a abandonar su país, dejándolo en un limbo en el que “[t]odo lo que podía hacer era refugiarse de nuevo en las aguas negras del río que separan el pasado del presente, implacablemente condenado a jugar el rol del barquero *entre dos orillas que jamás se*

tocarían, sin más muertos que transportar que las tantas muertes que le había tocado morir” (73, mis cursivas).

Saravia mezcla personajes y hechos reales con una ficción que resalta precisamente los vacíos dejados por esas otras historias, proponiendo una reflexión sobre los límites de la escritura misma como depósito de la memoria y la identidad de una comunidad. Como apunta Linda Hutcheon, los discursos de la ficción y de la historia se distinguen tradicionalmente por la forma en que se enmarcan dentro de límites convencionales que la metaficción define para luego transgredirlos: “[t]he interaction of the historiographic and the metafictional foregrounds the rejection of the claims of both ‘authentic’ representation and ‘inauthentic’ copy alike, and the very meaning of artistic originality is as forcefully challenged as is the transparency of historical referentiality” (2000: 110).⁵² Este tipo de escritura autoconsciente en *Rojo, amarillo y verde* se aprecia en el uso de técnicas como la puesta en abismo, la metalepsis y el manuscrito encontrado, todas ellas encaminadas a señalar las distintas mediaciones que intervienen en la narración. Por otra parte, los numerosos saltos temporales fragmentan el relato y decronologizan el tiempo lineal del texto escrito, sugiriendo una temporalidad que podríamos llamar traumática en la que el pasado interviene el presente y condiciona el futuro.

Teniendo en cuenta lo anterior, en este capítulo analizaremos la novela de Saravia a partir del pensamiento de Derrida sobre la *différance*, movimiento que supone una distinción (espacial) y un aplazamiento (temporal) en todo proceso de significación. La primera implica que: “[t]out concept est en droit et essentiellement inscrit dans une chaîne ou dans un système à l’intérieur duquel il renvoie à l’autre, aux autres concepts, par jeu systématique de différences” (1972: 11).⁵³ El segundo supone que “la signification n’est possible que si chaque

⁵² En “Le discours de l’histoire” (1967), Roland Barthes analiza precisamente los mecanismos que el discurso histórico ha utilizado para enmarcar su contenido y producir distintos efectos de realidad o veracidad según la época y el contexto, alejándose o acercándose a la narración. Según Barthes, “[dans] le discours historique de notre civilisation, le processus de signification vise toujours à ‘remplir’ le sens de l’Histoire: l’historien est celui qui rassemble moins des faits que des signifiants et les relate” (73). El historiador que se dice “objetivo” presenta los hechos en forma de enunciados sujetos a una selección y organización en unidades de contenido, produciendo lo que el mismo Barthes llama “el efecto de realidad” que se sustenta en la reiteración de la misma asertividad del discurso afirmando que “así ocurrió” (*Ibid.*, 74).

⁵³ Este neologismo reemplaza en la grafía la *e* del sustantivo *différence* con una *a*, pero esta diferencia no es perceptible al oído, quedando inscrita sólo como una traza de una acción en proceso: “[c]elui-ci peut renvoyer à

élément dit ‘présent’, apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l’élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l’élément futur” (Derrida, 1972: 13). En ese sentido, la idea misma de identidad no es una categoría ontológica sino un *efecto* de co-presencia y de equivalencia entre un signo y su significado que reprime las trazas de la *différance* que lo hace posible. El yo del presente no es simplemente la actualización del pasado ni el precursor del futuro en una cadena continua de devenir, sino que cada instancia de afirmación de un yo es asediada (*hantée*) por una alteridad absoluta, ausente, ya desaparecida o aún por nacer. Esa presencia residual es precisamente lo contrario de la identidad.

Saravia representa esas trazas que asedian la identidad del protagonista a través de las imágenes espectrales que lo acosan en el exilio, desde la imagen alegórica de la Madre Patria hasta los fantasmas de los muertos de su pasado, pasando por un misterioso personaje llamado el Escriba, el cual participa como narrador-transcriptor en distintos niveles del relato, entablando un diálogo con el protagonista que desestabiliza el proceso de representación. Estas imágenes dislocadas y anacrónicas señalan los límites espacio-temporales de la economía de significado, basada en la nación y su progreso, con la que el protagonista intenta interpretar su propia biografía. Así mismo, permiten al autor reflexionar sobre el estatus actual de la imagen como mediadora de las relaciones sociales. Según Derrida, un espectro “est une incorporation paradoxale [...] Il y a du disparu dans l’apparition même comme réapparition du disparu” (1993: 25).⁵⁴ Esta “*chose qui nous regarde*” (Derrida, 1993: 26, cursivas en el original) no supone la transgresión de una frontera que delimita el interior y el exterior, el antes y el después de un individuo o de una misma comunidad. Es el asedio lo que define el cuerpo asediado, su propia consciencia de sí mismo. Es por ello que, continúa Derrida:

[t]oute stabilité en un lieu étant une stabilisation ou une sédentarisation, il aura bien fallu que la *différance* locale, l’espacement d’un dé-placement, donne le mouvement.

la fois à toute la configuration de ses significations, il est immédiatement et irréductiblement polysémique” (*Ibid.*, 8).

⁵⁴ Según Derrida, al hablar de espectros hablamos también de tres cosas: la primera es el duelo, el cual “consiste toujours à tenter d’ontologiser des restes, à les rendre présents, en premier lieu *a identifier* les dépouilles et *a localiser* les morts”; la segunda son las generaciones, las cuales suponen una continuidad a pesar de la finitud del cuerpo vivo, pero sólo son posibles “qu’à la condition de la langue – et de la voix, en tout cas de ce qui *marque* le nom ou en tient lieu”; la tercera es el trabajo: “la chose *travaille*, qu’elle transforme ou se transforme, qu’elle pose ou se décompose” (*Ibid.*, 30 cursivas en el original).

Et donne place et donne lieu. Tout enracinement national, par exemple, s'enracine d'abord dans la mémoire ou l'angoisse d'une population déplacée —ou déplaçable. 'Out of joint' n'est pas seulement le temps, mais l'espace, l'espace dans le temps, l'espacement (Derrida 1993: 137).

Un pensamiento de la *différance* implica entender las relaciones de identidad y diferencia, ya no en términos de presencia, sino en función de lo desplazado, lo anacrónico, aquello que, habiendo desaparecido, viene a asediar (*hanter*) la imagen del otro y del mismo. Esto se traduce, a su vez, en una forma de justicia sin reciprocidad, sin intercambio ni compensación, lo que Derrida, siguiendo a Heidegger, describe como el verdadero regalo: “[c]e que l'un n'a pas, ce que l'un n'a donc pas à abandonner, mais ce que l'un donne à l'autre, par-dessus le marché, par-dessus marché, marchandage, remerciement, commerce et marchandise, c'est de laisser à l'autre cet accord avec soi *qui lui est propre (ihm eignet)* et lui donne présence” (Derrida, 1993: 54, cursivas en el original).

En su reflexión metaficcional sobre la historia de su país, Saravia deconstruye la idea de una identidad nacional señalando a las víctimas de la violencia con la que una élite ha querido imponer un orden mestizo y patriarcal sobre una mayoría indígena y rural. Los eventos de la narración del pasado en *Rojo, amarillo y verde* tienen lugar durante el golpe de Estado del General Luis García Meza en el mes de junio de 1980. Su gobierno, considerado el más violento y corrupto de la historia reciente del país andino, adelantó una campaña de terror con la cual desmanteló buena parte de las instituciones y los movimientos de la era nacionalista, eliminando derechos democráticos y laborales, y sirviéndose de los recursos del Estado para aumentar la fortuna personal del dictador y varios de sus oficiales. Tal era el nivel de criminalidad del régimen que Estados Unidos, luego de haber apoyado tácitamente a sus predecesores, lo declaró un narco-gobierno a pesar de su retórica anticomunista, lo que aumentó la presión internacional para su salida y posterior enjuiciamiento. Sin embargo, la caída del dictador no significó el reconocimiento de sus víctimas, cuya memoria fue excluida del relato triunfal de la transición (ver Kohl y Farthing 50–54 y Rice 280–284).

En su ficción de memoria, el narrador-protagonista cuenta que, la noche del golpe, una joven indígena llamada Genoveva Ríos fue detenida y violada repetidas veces por orden del oficial al mando en la base de El Alto, donde Alfredo era conscripto de la Fuerza Aérea

Boliviana.⁵⁵ Algunos soldados, incluido él mismo, se negaron a cumplir la orden pero nadie hizo nada para evitar la tragedia. Al poco tiempo, otro conscripto conocido como el Boxeador apareció en una garita con el rostro destrozado por una ráfaga de fusil. El hecho fue reportado como un suicidio, encubriendo así las pruebas de lo que verdaderamente ocurrió. Años más tarde, lejos de su tierra y confrontado a una lógica mercantil que ha colonizado hasta la memoria, los recuerdos fragmentados de esa época vienen a asediar a Alfredo de manera compulsiva, señalando los vacíos del relato oficial de este periodo. Es por ello que el protagonista se da a la tarea de inventar al “otro Alfredo, el Cutipa” (10) de su pasado, “intentando *dibujar con cada palabra* un rasgo, una facción más de su propia identidad para poder reconocer aquel rostro que le miraba desde el espejo, sabiendo la tarea imposible” (53, mis cursivas).

El “proyecto quechuístico” (7) de Alfredo Cutipa es entonces una búsqueda frenética de la memoria de una nación que da por perdida.⁵⁶ Esta búsqueda, sin embargo, no resulta en un encuentro con la identidad que creía completa, sino que hace visibles los contornos de una economía de significado caduca en su presente en Canadá. Después de haber fracasado en su intento de construir un romance transcultural con una mujer canadiense llamada Marcelle Mayer, Alfredo intenta desprenderse de su bolivianidad: “él persistía en querer borrar aquellos minúsculos canales abiertos en las yemas de sus dedos por la profunda cuchilla tricolor” (39), y como gesto de rebeldía contra el símbolo máximo de la identidad nacional decide llevar unos calcetines con los colores rojo, amarillo y verde de su pabellón. Sin imaginarlo, este gesto subversivo termina conectándolo con Bolivia, no ya la patria lejana que quería olvidar, sino con una mujer homónima de origen kurdo: “Aquella mujer no tenía una patria pero soñaba con tenerla mientras que Alfredo se percataba de que él tenía una, que soñaba con no tenerla y que para colmo ambas patrias, la una más imaginaria que la otra, tenían como símbolo los mismos colores en la misma bandera” (55).

⁵⁵ Genoveva Ríos es el nombre de una heroína de la Guerra del Pacífico, conocida por haber protegido la bandera boliviana durante la invasión chilena del puerto de Antofagasta en 1879 (Fernández 69).

⁵⁶ El adjetivo “quechuístico” señala la multiplicidad cultural que atraviesa la novela, no sólo por la referencia a la cultura quechua, con la cual desea reconectar, sino también a lo “quijotesco” de su empresa, una de varias referencias al libro de Cervantes.

El idilio dura poco pero Alfredo tiene ahora un duelo más que completar por esa otra Bolivia cuya imagen se entrecruza con la del país que dejó atrás años antes. Así, mientras espera el regreso de Bolivia, la mujer, Alfredo retoma su “ejercicio de serpientes” en un intento de explorar esas otras historias jamás escritas en el archivo de la historia oficial que lo lleva a descubrir que su historia personal está inevitablemente ligada a la historia de su país. La distancia espacial del exilio se convierte así en una alegoría de la ruptura histórica que supuso el fin de la era desarrollista y la apertura del país al mercado internacional. Su narración fragmentada, que oscila entre el pasado y el presente, entre el aquí y el allá, señala cómo bajo el sistema de producción dominante, basado en el mercado, el desarrollo tecnológico y la globalización, la nación ha dejado de ser el principal eje de referencia de las identidades colectivas, al mismo tiempo que la relación de los sujetos con la historia ha quedado reducida a una lógica mercantil que dificulta la elaboración de los traumas causados por las dictaduras. Como apunta Idelber Avelar:

Growing commodification negates memory because new commodities must always replace previous commodities, send them to the dust bin of history. The free market established by the Latin American dictatorships must, therefore, impose forgetting, not only because it needs to erase the reminiscence of its barbaric origins but also because it's proper to the market to live in a perpetual present (2).

En estas circunstancias, la labor de duelo se hace tanto más difícil como necesaria, dado el hecho de que la memoria ha sido en muchos casos reprimida por el discurso histórico oficial: “[u]nlike the replacement of old by new commodities, the substitution proper to the work of mourning always includes the persistence of an unmourned, unresolved remainder, which is the very index of the interminability of mourning” (Avelar 5). Este residuo es precisamente lo que permite darle profundidad histórica a la experiencia de la derrota de una opción nacional a la globalización neoliberal, y señalar sus límites históricos en el proceso mismo de construcción de la nación.

En el primer apartado veremos cómo Saravia utiliza el tropo del espectro para aislar la imagen por antonomasia de la nación latinoamericana, la Madre Patria, así como su articulación en las *alegorías dialécticas* (Sommer 1991) que han servido de textos fundacionales para un discurso hegemónico de transculturación. Nuestro análisis parte de la

idea que la imagen tecnológica se ha convertido en la mediadora de las relaciones sociales y ha modificado la manera en que se entienden las relaciones de poder en la sociedad de mercado (Jameson 1991). Seguidamente, exploraremos la relación que la novela establece entre nacionalidad y género como “construcciones” (Butler [1993] 2011) que dependen de un proceso temporal de reiteración de normas. Finalmente veremos cómo el autor señala un cambio de régimen histórico en su narración al poner en manifiesto las condiciones de posibilidad de las relaciones interculturales en lo que Mary Louise Pratt (1990) denomina las *zonas de contacto* contemporáneas, marcadas por la expansión del capitalismo transnacional y las nuevas corrientes migratorias.

En el segundo apartado veremos la manera en que Alfredo cuestiona el centro desde el cual se han producido narraciones que buscan subvertir el discurso histórico de su país. A partir del concepto de parodia propuesto por Linda Hutcheon (1986), estudiaremos cómo las distintas narraciones imbricadas en la novela de Saravia imitan los mecanismos con los cuales se enmarca un discurso autorial para crear un efecto de mayor o menor distancia con respecto al material narrado, incluido el discurso ajeno. Primero veremos cómo, a través de su parodia del género de la novela del dictador, el narrador-protagonista reflexiona sobre los límites de la literatura para servir de reflejo de una identidad colectiva. En un segundo momento, a partir del trabajo de John Beverley (2004) y George Yúdice (1991), analizaremos el testimonio que Alfredo Cutipa intenta redactar con la ayuda del Escriba, para mostrar sus límites en diálogo con la teoría de representación de Gayatri Chakravorty Spivak ([1988] 1994).

En el tercer y último apartado, analizaremos la relación del texto con el cine en la novela como una exploración de lo que James Cisneros denomina “modalidades de contacto” (2003), de un modo que señala los límites de representación de los distintos medios, apuntando a los intersticios en donde el lector/espectador puede participar de forma más activa en la creación de sentido. A partir del trabajo de Laura Marks (2000), veremos cómo la incorporación del lenguaje cinematográfico en su relato permite a Saravia potenciar otras formas de reconstruir la memoria que involucran un acto de empatía con el otro. Esto supone pensar la memoria no como un depósito de información sobre el pasado, sino como una

experiencia corporal (visual, auditiva, sonora, táctil, olfativa) que surge de la confrontación del repertorio de memorias sensoriales del lector con aquellas que el autor ha incluido en la obra.

3.1 Los espectros de la Patria

Al igual que en la novela de Urbina, *Cobro revertido*, Saravia utiliza la figura de la Madre Patria para mostrar sus límites como representación de una comunidad. Esto se aprecia en este fragmento en el que, con bastante humor, se reafirma la existencia del otro y su derecho a la palabra, difiriendo esta alegoría nacional:

Teniente (un mestizo): ¡Soldado Mamani!

Soldado Mamani (un aymara): ¡Firme me teñente!

Teniente: Diga, soldado: para usted ¿qué es la Patria?

Mamani: ¡La patria is mi madri, me teñente!

Teniente: ¡Muy bien!, ¡Soldado Condori!, diga: para usted... ¿qué es la Patria!?

Condori: ¡La mamá de Mamani, me teñente!

Teniente: ¡Estos laris... indiosbrutosijosdeputa!, ¡Ya... al plantón carrera mar!
(Saravia 13)

La pregunta del teniente está determinada por las circunstancias en las que se produce (las jerarquías militar y racial que la transcripción apunta explícitamente) y la retórica nacionalista que supone una identidad única con una nación. Mamani acepta el orden de significación establecido al dar la respuesta esperada, pero Condori rompe con el encanto de esa identidad al afirmar la diferencia y la *différance*: *la Patria es la madre del otro*. Sin la violencia que implicaría una nueva reapropiación, es decir, la repetición de la respuesta de Mamani, Condori subvierte la lógica hegemónica, obligando al teniente a deshacer a su vez la cadena de significación: los otros (indígenas) no pueden ser hijos de la misma Patria que él (mestizo); no obstante, inscribe su negatividad dentro de una lógica maniquea al afirmar simplemente que son hijos de puta.

Saravia cuestiona así la representatividad de esta alegoría de la nación al apuntar a los restos de otras identidades que persisten a pesar de los intentos de la oligarquía mestiza de imponerse sobre otros grupos al interior de una comunidad. Según Gareth Williams, en el proceso de formación nacional durante la primera mitad del siglo XX en Bolivia, las élites se enfocaron en consolidar su control sobre las instituciones del Estado, “by maintaining the rhetoric of a national Indian citizenry while essentially upholding, through the incorporation of the rural peasantry into state enterprises, neocolonial social divisions and the hierarchies associated with them” (45). Esto se aprecia en obras como *Raza de bronce* de Alcides Arguedas Díaz (1919), *La Chaskañawi* de Carlos Medinaceli (1947) y *La niña de sus ojos* de Antonio Díaz Villamil (1948), las cuales, como la mayoría de las ficciones fundacionales latinoamericanas, refuerzan el orden mestizo y patriarcal, a la vez que construyen una identidad indígena sometida a pesar de sus esfuerzos de resistencia.⁵⁷

Luego de la revolución de 1952 y hasta 1964, el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR) consolidó estos acuerdos populistas entre el Estado, la oligarquía y las “clases populares” con miras a un proyecto de desarrollo nacional: “The immediate agenda of the MNR government was to ensure greater state control over the economy, to end feudalistic labor relations in the countryside, and to incorporate increasingly radicalized peasant and indigenous communities into the formal political system” (Rice 279). No obstante, las constantes crisis institucionales, las divisiones internas del partido, sumadas a las difíciles condiciones de la economía internacional y la presión de la oligarquía, terminaron por debilitar la coalición. Lo que vendría después sería casi 18 años de gobiernos militares, empezando con el régimen del General René Barrientos (1964-69), seguido del General Hugo Banzer (1971-78), hasta la caída del gobierno de Luis García Meza (1980-81), los cuales marcaron la entrada del país latinoamericano en la economía global.⁵⁸ Para entonces, los acuerdos populistas en

⁵⁷ Otra perspectiva de este proceso aparece en la obra de Adela Zamudio, quien ofrece una mirada femenina, y por lo tanto dislocada, de la sociedad urbana boliviana de la época. En su novela *Íntimas* (1913), más que una crítica social, la autora reflexiona sobre la escritura como medio de construcción de una identidad: “Escribir se convierte en escribirse e inscribirse y establecer un espacio textual en el que se pueda reconocer un sujeto femenino” (Pabón 101).

⁵⁸ “Bolivians emerged from their arduous experience from military rule to face an equally difficult transition to democracy. Between July 1978 and July 1980, the country experienced four successive military coups. Within that time period, five different presidents held office amidst the constant circulation of coup rumours and threats.

Bolivia habían llegado a su fin. De regreso al poder, muchos de los líderes del MNR se sintieron obligados a dar la espalda a sus antiguas alianzas populares para adaptarse a las demandas del mercado transnacional, haciendo parecer inminente la adopción de políticas neoliberales para sacar al país de la crisis (Gledhill 336–337, Kohl and Farthing 37 y Morales 202). Sin embargo, la oligarquía terrateniente y agroindustrial nunca llegó a consolidar un dominio sólido sobre una población mayoritariamente rural e indígena, la cual ha luchado por la defensa de sus derechos y una mayor participación en la gestión de los recursos del país. Esto llevó a varias crisis institucionales, incluyendo una a principios del siglo XXI, la cual marcó el periodo de escritura de la novela de Saravia.

En lo que sigue analizaremos el uso y los límites de la imagen alegórica de la Madre Patria en *Rojo, amarillo y verde* como un espectro que señala la caducidad de una economía de significado basada en un ideal transcultural de nación regida por un Estado fuerte y unitario. Veremos cómo el protagonista intenta conjurar este espectro para liberarse de su sentimiento de pertenencia a esa comunidad nacional; sin embargo, las categorías con las que solía definirse y definir al otro ya no funcionan en sus nuevas circunstancias. Desde un presente dominado por la imagen tecnificada y una lógica mercantil, él mismo se ve obligado a cuestionar su propia identidad a través de la mirada de ese otro espectral. Es así que va deconstruyendo la economía de significado en la que él, hombre mestizo, ocupa una posición dominante sobre otros sujetos subalternados como las mujeres y los indígenas, al mismo tiempo que está sometido a una estructura de poder que sólo se hace visible en virtud de su dislocación por el exilio.

La Madre Patria

En Montreal, Alfredo Cutipa es asediado por el espectro de su nación que se aparece ante él en un sueño como el retorno de algo que había querido reprimir: “[e]n los muros de la illimanesca y onírica ciudad de sus sueños, *frescamente impresa*, [...] la Madre Patria [...] *te observa*

Of all of Bolivia’s coups, that of General Luis Garcia Meza (1980-81) in July 1980 is considered the most bloodthirsty and corrupt in the nation’s history” (Rice 280–281).

ahora desde su mundo de *banderas y tintas apresuradas con una mirada* poseída de una incurable tristeza” (40-41, mis cursivas). Esta imagen viene, a su vez, acompañada de leyendas cambiantes según la situación: “Al pie del afiche, a modo de explicación, está inscrito el absurdo slogan: ‘Bolivia: exportar o morir’ o quizá: ‘Hijo, ayúdame pagando tus impuestos’, ¿o era la convocatoria al servicio militar obligatorio? ‘Cuando la Patria llama, hasta el llanto de la madre calla’” (41). Esta aparición se revela anacrónica y fuera de lugar para el protagonista en el exilio, cuyas circunstancias inmediatas poco tienen que ver con la idea que, se supone, representa esa mujer de mirada triste que lo increpa a la identificación, lo cual lo lleva a cuestionar su significado:

¿Bolivia es la suma de sus montañas?, ¿es el aire celeste que respiramos?, ¿es la bandera y el escudo nacional?, ¿es la madre, la hermana, la prima y la sobrina que golpeamos y violamos cuando las radios anuncian en la madrugada el nuevo golpe de estado, las nuevas operaciones militares, el descenso de tropas y tanques hacia la ciudad abrigados por la oscuridad del toque de queda, por la siniestra legitimidad del estado de sitio, impunocráticamente boliviano? (13, mis cursivas).

De este modo, Alfredo intenta “conjurar esa patria que le perseguía en los sueños” (39). Sin embargo, como apunta Giménez Micó, en su intento de liberarse de su nacionalidad, Alfredo no hace más que afirmar su existencia: “Y es que ‘conjurar’ implica ‘increpar, invocar la presencia de los espíritus’ (*Diccionario de la RAE*), para lo cual, no olvidemos, es imprescindible creer en estos” (181–182).

Según Derrida, conjurar es también exorcizar, “*tenter à la fois de détruire et de dénier une force maligne, démonisée, diabolisée, le plus souvent un esprit malfaisant, un spectre, une sorte de fantôme qui revient ou risque encore de revenir post mortem*” (1993: 84). En ambos casos, es un intento de fijar la imagen y su significado, traerlos juntos a la presencia y así controlarlos. En este sentido es también una forma de duelo. Sin embargo, en su intento de deshacerse de su bolivianidad, Alfredo busca olvidar completamente todo lo que lo ata a esa idea de nación que creía haber dejado atrás, sin entender que deberá primero aprender a tratar con los espectros ya que, como apunta Derrida parafraseando a Marx: “[q]uand on nie ou détruit la forme fantastique et fantomatique (*die phantastische und gespenstige Gestalt*) de la patrie, on n’a pas encore effleuré les ‘rapports effectifs’ (*wirkliche Verhältnisse*) qui la constituent” (1993: 209). Esto significa que, en lugar de buscar el significado detrás de la

imagen, el protagonista deberá utilizarla para deconstruir la economía de significado que sustenta su propia identidad y abrir así la posibilidad de crear otras conexiones semióticas y afectivas.

La Madre-Patria es una alegoría clásica que utiliza la forma femenina para representar los ideales y las virtudes de una colectividad. Su función es implicar al sujeto que la observa para que éste se identifique, no con la imagen, sino con aquello que evoca. Como apunta Marina Warner, las principales características de este tipo de imágenes alegóricas son la vacuidad y la transitoriedad: “hollowness [...] is a prerequisite of symbols with infinite powers of endurance and adaptability. [They are] given meaning by us, and it can change, according to what we see or want” (11). Vemos aquí cómo hay en la imagen una relación de dominación implícita entre el sujeto activo que mira y el objeto pasivo de su mirada; sin embargo, estas imágenes suponen también una entidad superior con la capacidad de mirar sin ser vista o lo que Derrida denomina el *efecto visera* y que se constituye en la manifestación suprema del poder: “L’anachronie fait ici la loi. Que nous nous sentions vus par un regard qu’il sera toujours impossible de croiser, voilà l’*effet de visière* depuis lequel nous héritons de la loi. Comme nous ne voyons pas qui nous voit, et qui fait la loi, qui délivre l’injonction” (1993: 27-28, cursivas en el original).

En contraposición a esta relación de dominación sujeto-objeto, el discurso de descolonización posterior a la Segunda Guerra Mundial convierte el retorno de mirada en un acto revolucionario ya que, como apunta Fredric Jameson, representaba en su momento la posibilidad de invertir la operación cosificadora del sujeto dominante (1998: 104). No obstante, con el aumento de la abstracción tecnológica de la imagen y la expansión del capitalismo como lógica dominante, “[t]he visible thereby becomes the bureaucratic gaze, which everywhere seeks out the measurability of the henceforth reified Other and its henceforth reified world” (1998: 105-106). Con esta abstracción radical se pierde la posibilidad política del retorno de la mirada que daba lugar a una utopía de la descolonización, de modo que “archaic social relations are thrown irrevocably into a distant and irretrievable past by the now universal forces of rationalization and calculation” (1998: 108). Al mismo tiempo, el ser observado en todo momento deja de ser solo una condición de sujeción para

convertirse también en un mecanismo de defensa y reivindicación, lo que George Yúdice denomina *el imperativo social de la performatividad*, el cual “extends to all statuses and identities, including what we have become accustomed to imagine as the ‘dominant’” (2004: 51).⁵⁹

El espectro de la Patria que (re)aparece ante Alfredo Cutipa en otro de sus sueños no puede parecerle sino anacrónico en sus circunstancias presentes, mas no por ello el protagonista deja de pensar en “*la posibilidad real* de que la Patria [...] había logrado meterse de contrabando en sus maletas para atravesar la distancia entre La Paz y Montreal sólo para espantarle el sueño [...] de que era Patria *la mujer* a la que vio surgir sigilosamente de la obscuridad (40-42, mis cursivas). Él cree identificarla por el gorro frigio, símbolo del republicanismo e insignia del poder del Estado, sólo que ella, en su respuesta, desestima la autoridad cuasi-religiosa del icónico accesorio: “No, no... es un gorro para el frío, además da igual” (43). Patria ya no lo mira en silencio desde su mundo de tintas apresuradas y, en cambio, deja que su mirada se cruce con la de Alfredo: “Se quedaron *mirándose el uno al otro* por un buen rato, sin saber exactamente qué decirse, cada uno en lo suyo” (45, mis cursivas). Él cree ingenuamente que este intercambio de miradas es suficiente para invertir la relación de dominación y conjurar (interpelar, dispensar) al espectro: “Quiero que sepas de una vez y de manera definitiva que tú ni eres mi madre ni yo tu hijo” (45). Esta declaración, sin embargo, se revela inútil cuando Patria demistifica su propia imagen: “¿No sabes que hay tantas patrias como bolivianos hay? [...] Cada uno tiene la suya, imaginaria o no [...] todas se llaman Bolivia, pero ninguna es igual [...] además, *¿cuál es la diferencia entre patria y país?*” (46, mis cursivas).

Esta pregunta señala una diferencia en el lenguaje, separando un concepto que se tiene por subjetivo, de relación afectiva con un territorio y la comunidad que lo habita, de otro que se supone objetivo, más relacionado con la geopolítica. No obstante, el carácter retórico de la

⁵⁹ Yúdice sostiene que cada grupo humano es objeto de una fuerza performativa distinta, razón por la cual ciertas nociones de identidad como la “negritud” no funcionan de la misma manera en distintos países: “This difference is not attributable to ‘national character,’ an interpretive lens quite common in Latin America from the 1930 to 1950 [...] It has to do, rather, with a different field of force generated by different arranged relations among institutions of the state and civil society, the judiciary, the police, schools and universities, the media, consumer markets and so on” (2004: 43).

pregunta, viniendo además de la Madre Patria, apunta más al proceso de significación que conecta un signo –la imagen femenina– con una idea abstracta de comunidad. Como lo señala Warner, “[o]ften the recognition of a difference between the symbolic order, inhabited by ideal, allegorical figures, and the actual order, of judges, statesmen, soldiers, philosophers, inventors, depends on the unlikelihood of women practising the concepts they represent” (xx). Es por ello que, como apunta Mary Louise Pratt, mientras que la imagen de las naciones latinoamericanas se ha construido en torno al ideal de la *maternidad republicana*, las mujeres reales han sido reducidas al rol de la alteridad precaria de la nación, “imagined as dependent rather than sovereign [...] practically forbidden to be limited and finite [whose] bodies are sites for many forms of intervention, penetration, and appropriation at the hands of the horizontal brotherhood” (1992: 51).

Ante el silencio de Alfredo, que no puede responder a su pregunta, Patria intenta guiarlo hacia otro tipo de reflexión: “¿estás seguro de que soy... una mujer? Una patria puede ser tantas cosas, hasta una silla, hasta una máquina de escribir o una computadora, una maleta de inmigrante bajo la cama o una foto de kindergaten...” (47). Sin embargo, el protagonista tampoco logra discernir el sentido de esta pregunta en el momento y, “sin percatarse de los trabajos de su mirada, se halló de pronto frente a los senos de Patria que bajo el peplo le parecieron más... ¿cómo decirlo?... más convincentes que antes” (47). Embelesado con sus encantos, Alfredo termina por querer convertirla en el objeto sobre el cual volcar su libido: si esta ya no puede ser la madre que le ha dado la vida y se revela, en cambio, como un “monstruoso Saturno goyesco [que] en el museo del Prado, devoraba insaciable a sus propios hijos” (53), ¿por qué no podría entonces restaurar su nexo con ella haciéndola su amante? Es así que esta se metamorfosea ante sus ojos, sugiriendo otro tipo de relación: “Le pareció extraño estar en cama junto a la madre Patria, aunque fijándose mejor, más que la madre Patria, ella parecía la hija Patria” (40-43). Por muy incestuoso que parezca, Alfredo no hace otra cosa que intentar repetir un modelo de relación en el que el sujeto masculino puede poseer al objeto femenino de su deseo. No obstante, la imagen femenina que tiene ante sí no es más que un signo que puede adoptar un significado distinto de forma más o menos arbitraria en un juego de diferencias dentro de un mismo sistema de significado.

De la Madre Patria a la Amante Patria

Como ya hemos visto en el capítulo anterior, una buena parte de la literatura latinoamericana está marcada por el ideal transcultural que subyace a los romances decimonónicos que durante la primera mitad del siglo XX fueron reapropiados y, en algunos casos, reescritos como ficciones fundacionales. Recordemos que, según Sommer, estos textos funcionan como alegorías que conectan el deseo (hetero)sexual y el consenso político para producir subjetividades favorables a los proyectos nacionalistas (45). Así, en ellos se postula una correspondencia entre Estado y nación, y entre poder y deseo, eliminando de paso la diferencia histórica que separa el contexto de producción del contexto de lectura:

The programmatic centrality of [these] novels came generations later [...] in general one can surmise that after renewed internal oppositions pulled the image of the ideal nation away from the existing state [...] after nationalism could be understood as a political movement against the state, nineteenth-century novels apparently promised the ministries of education a way of covering over the gap between power and desire (30-31).

Estas alegorías nacionales, apunta Sommer, celebraban o predecían la identificación de *la* nación con *su* Estado a través de “a metonymic association between romantic love that needs the state’s blessing and political legitimacy that needs to be founded on love” (Sommer 41). Es así que el orden patriarcal de la nación republicana se construye a través de la afirmación constante de una identidad heteronormativa que reduce al otro (la mujer, el indígena...) a la categoría de objeto precario, dependiente del sujeto (mestizo y masculino). No obstante, como apunta Pratt: “to say that women are situated in permanent instability in the nation is to say that nations exist in permanent instability” (1992: 51).

Toda construcción de un modelo tiene sus límites en el mismo movimiento de *différance* que lo hace posible y que lo refuerza de forma cuasi-ritual en el comportamiento de los sujetos. En este sentido, hablando de la relación entre sexo y género, Judith Butler apunta que la identificación “is at once the setting of a boundary, and also the repeated inculcation of a norm” ([1993] 2011: xvii). Esa frontera opera a través de la exclusión recurrente de lo diferente –lo abyecto, en términos de Butler– que, no obstante, *asedia* las fronteras de

identidad como una posibilidad persistente de su disrupción y rearticulación en la misma repetición, la cual nunca es exacta y da lugar a transgresiones, aun si estas no pueden alejarse completamente del modelo: “This instability is the *deconstructing* possibility in the very process of repetition, the power that undoes the very effects by which ‘sex’ is stabilized, the possibility to put the consolidation of the norms of ‘sex’ into a potentially productive crisis (xix, cursivas en el original).

El protagonista exiliado de la novela de Saravia se enfrenta a los límites del modelo inculcado en las alegorías dialécticas que han servido de ficciones fundacionales de las naciones latinoamericanas. En la escena del encuentro con el espectro de Patria, él intenta restablecer su nexo con ella a través del acto sexual:

Alfredo también había cerrado sus ojos abandonándose por completo a la expedición, mirándolo ahora todo con las yemas de sus dedos, anticipándose con la imaginación al primer contacto con el suave pubis venusino que descendería luego hacia aquella *concauidad marina* escondida entre los labios más tibios y húmedos del mundo. Pero en la fugacidad de un segundo – y quizá el más largo de todos – sus dedos *encallaron* catastróficamente en una *geografía inesperada*, algo distinto, algo semejante a *un pequeño pez en reposo, a un langostino tibio* junto a dos redondeces, o mejor, dos ovaladas gónadas masculinas (48-49, mis cursivas).

El intento canibalístico de Alfredo (no por nada las imágenes de mariscos que reaparecerán más adelante) reproduce la lógica de significación propia del símbolo romántico, en la que el otro es absorbido por la imagen para que la identificación sea posible.⁶⁰ No obstante, esta dialéctica se ve interrumpida por la diferencia de esa “geografía inesperada”, que señala a su vez la incertidumbre espacial que supone el exilio.

Alfredo no puede concebir una unión con ese ente indefinible, a la vez hombre y mujer, que amenaza con violar la frontera de su identidad sexual, por lo que el sueño se convierte en una pesadilla: “su cerebro semejaba más en esta madrugada a *la caverna platónica en cuyos muros se proyectan las sombras y voces de un mundo exterior y remoto al cual él no tiene acceso* y donde los cuerpos que proyectaban sus sombras no dejaban de

⁶⁰ En su exposición de la diferencia entre el símbolo romántico y la alegoría en el pensamiento del siglo XIX, Avelar señala que el primero “[rounds] up a closure totality in which the image and meaning, sign and concept

perseguirse y confundirle” (41). Ese “mundo exterior y remoto”, lejos de ser una realidad en la que la Patria existe como cuerpo “sólido” proyectando su sombra, se revela como un simulacro, en el sentido de Jean Baudrillard de un modelo sin relación con un sentido de realidad exterior a su propio sistema de imágenes (1981: 9–11).⁶¹

El encuentro con esa comunidad otra —reprimida por el orden patriarcal, mestizo y burgués de su nación— se revela entonces imposible por medio del acto sexual, que en este caso es lo mismo que la imposición de un orden de significación que conlleva su propio tipo de violencia. Es así que Alfredo se da cuenta de que lo único que tiene a su disposición son las ruinas de una economía de significado cuyos contornos sólo puede ver en virtud de su pérdida. El protagonista hace entonces un repaso de las relaciones que ha tenido en su vida, cada una de las cuales está marcada por el discurso hegemónico del amor de y por la Patria. La primera de ellas es Inés, quien inaugura un “romanticismo cuyos iniciales gozos y posteriores heridas mortales atribuiría a diversas influencias librescas que fluían en todas sus variedades y manifestaciones. Desde la morigerada pasión de Rumi Ñawi hasta los ardientes labios de Larisa Fiodorovna” (52).⁶² Esta imagen evoca los primeros años de formación de Alfredo y la “hora cívica” durante la cual se le inculcaban los valores nacionales: “Aún no tenía una noción exacta del sentido de aquel ritual que se repetiría tantas veces en su vida. Tampoco imaginaba sus sangrientos usos y consecuencias” (52).

Luego viene Amelia, su amor adolescente, cuyo recuerdo está marcado por el recorrido que llevaba a su casa, “muy cerca de la plaza Germán Bush que es un enorme cuadrilátero

are indistinguishably unified. In the symbol, Hegel argues, the reabsorption of the conceptual element into its aesthetic actualization is such that the separation between the two, proper to allegory, is bridged” (6).

⁶¹ Baudrillard toma esta definición del libro de Eclesiastés: “Le simulacre n’es jamais ce qui cache la vérité – c’est la vérité qui cache qu’il n’y en a pas. Le simulacre est vrai” (9). A esto agrega: “Plus de miroir de l’être et des apparences, du réel et de son concept. Plus de coextensivité imaginaire : c’est la miniaturisation génétique qui est la dimension de la simulation. Le réel est produit à partir de cellules miniaturisées, de matrices et de mémoires de modèles de commandement – et il peut être reproduit un nombre indéfini de fois à partir de là. Il n’a plus à être rationnel, puisqu’il ne se mesure plus à quelque instance, idéale ou négative. Il n’est plus qu’opérationnel. En fait, ce n’est plus du réel, puisqu’aucun imaginaire ne l’enveloppe plus. C’est un hyperréel, produit de synthèse irradiant de modèles combinatoires dans un hyperespace sans atmosphère” (*Ibid.*, 11).

⁶² Estas dos referencias apuntan a dramas de ruptura y reconocimiento, a los que alude a través de la mención de personajes secundarios, pero que resuenan en otros aspectos de la novela como es el exilio de Ollantay, personaje principal de la novela que lleva su nombre y cuyo origen se debate entre la época pre-hispánica o colonial; así como el hecho que *Doctor Zhivago* (Boris Pasternak 1957) termine con una serie de poemas que el autor atribuye al protagonista de la novela.

donde anualmente se celebran los aparatosos desfiles militares *en honor a la insignia nacional*" (77, mis cursivas). La incorporación ritual de Alfredo a la comunidad nacional como conscripto en la Fuerza Aérea, en lugar de significar una etapa necesaria en la consolidación de su unión, sería en cambio la causa de su separación definitiva. La muerte de Amelia, a la vez trágica y pacífica en el salón de su casa, es lo que la salva de correr la suerte de muchas otras:

Era su costumbre aprovecharse de las mujeres de los soldados, engañándolos – tu novia viene a visitarte, monito, podrás salir de franco... pero tú solo porque tu novia se queda conmigo –, obligándolos a plan de chocolateadas y culatazos a que las llamen al cuartel, a que le sean presentadas, recién bañadas, perfumadas, siempre llenas de fe y afecto (87).

Por su parte, Susana San Miguel, "la mujer que un día conoció en la glorieta de la universidad en La Paz y cuya imagen no le abandonaría jamás" (200), es el único contacto vigente de Alfredo con Bolivia desde su exilio en Canadá. Ella le da la posibilidad de mantener un diálogo algo confuso con su nación: "todo este rollo había empezado justamente desde el momento en que se le ocurrió escribir una carta a Susana" (98). Sin embargo, ese contacto queda truncado por un error informático que borra lo escrito: "[s]in duda se desvanecieron de purísima timidez y vergüenza imaginando tu mirada sobre su desnudez de palabras distantes" (5, cursivas en el original).

Contrario a las alegorías fundacionales que estudia Sommer, en las que la relación semiótica entre deseo erótico y consenso político se proyecta constantemente hacia el futuro sin detenerse ante contradicciones o paradojas, por muy evidentes que fueran, este recuento es un retorno compulsivo a estos fracasos. Esta alegoría, en el sentido de Benjamin, no sólo señala el fallo de las uniones sentimentales sino que apunta al Estado y sus instituciones como sus causantes, ya que son los mismos rituales con los que se busca conjurar (en el sentido de complotar) esa unión entre el sujeto y la nación los que vienen a interrumpir su realización. Como veremos a continuación, desde la distancia espacio-temporal del exilio, Alfredo se ve enfrentado a los límites de esta economía de significado, en particular cuando intenta aplicarla a su proceso de integración a la sociedad de acogida.

De la identidad nacional al mercado de identidades

El fracaso de la relación de Alfredo con Marcelle Mayer, quien representa para él a la multicultural sociedad canadiense, es el evento catalizador de su crisis de identidad: “Comiendo unos fideos de inspiración italiana en un restaurante de cocineros guatemaltecos sobre el boulevard St-Denis, Marcelle Mayer te dijo sin gestos dramáticos ni signos de frustración, más bien con un aire de calmada impasibilidad que *no quería verte más*, que finalmente se había cansado de ti” (6, mis cursivas). Después de la ruptura, ella también se le aparece en uno de sus sueños como un espectro: “vestida de karateca de cinturón negro [...] te explica en cantonés *desde la pantalla de los sueños que ya no quiere verte más*. Y para demostrarte lo definitivo de sus intenciones [...] *quiebra en dos el cráneo de Sigmund Freud*” (12, mis cursivas). El cruce de miradas, que en la escena del encuentro con Patria parecía suficiente para el reconocimiento mutuo, deja de serlo en este encuentro con la imagen espectral de Marcelle, quien desaparece luego “absorbida en el tráfago de una *compañía de contables públicos*, con el *rostro salpicado de números y cifras* que coletean como renacuajos *en la pantalla de su computadora*” (12, mis cursivas).

Alfredo reconoce así que la mirada de este espectro ya no tiene una relación con el cuerpo de un sujeto, cuya materialidad ha quedado relegada a un pasado de intimidad irrecoverable: “[Marcelle] le había abandonado por una nueva y última vez llevando consigo sus [...] *ojos de piel* que hasta entonces le habían mirado con toda la calma y el afecto en aquellos [...] íntimos amaneceres [...] que *no se repetirán jamás*” (32 mis cursivas). Ella se rehúsa a ocupar el vacío dejado por la Madre Patria en ese juego edípico de identificación, no sin antes mostrarle que la identidad no funciona de la misma manera en Canadá, donde opera otro tipo de lógica basada en el Mercado, como se aprecia en este pasaje:

[Ella] le explicó juiciosamente que el bagel era de origen judío y que, *como signo de nuestra época en la cual las marcas de identidad son cada vez más ambiguas*, eran ahora las manos aceitunadas de unos muchachos srilankeses las que daban forma a las roscas [...] para el lustre y buen nombre de la ciudad de Montreal (16-17, mis cursivas).

La explicación de Marcelle muestra que la ciudad en la que Alfredo vive su exilio es un espacio que podríamos llamar con Marie Louise Pratt una “zona de contacto”, en la que los

sujetos “get constituted in and by their relations to each other [...] not in terms of separateness, but in terms of *co-presence*, interaction, interlocking understandings and practices and often within radically asymmetrical relations of power” (2008: 8, mis cursivas). Según Pratt, las zonas de contacto contemporáneas no se encuentran en lo que antes era la “frontera colonial” europea, sino que se han transferido a las ciudades de las antiguas metrópolis y los centros del poder neo-colonial.⁶³ Sin embargo, la misma autora agrega que “[t]he phenomenon of satellite communities often implies dual citizenship both literally, and, in an existential sense, of *a kind of doubling of the self into parallel identities in one place and the other, one language and another*” (2008: 242, mis cursivas). Esta dualidad problematiza los términos de *co-presencia* en la relación de un sujeto con el otro y de cada uno consigo mismo.

Alfredo vive en dos realidades paralelas y, aparentemente inconexas: una en Montreal, donde “la memoria duerme el pequeño sueño de la realidad presente” (18), y otra en Bolivia, la cual “acabó pareciéndole una especie de Camelot, de reino mítico al que nunca más podría acceder” (54). Esta inestabilidad, agudizada por el choque afectivo de su ruptura con Marcelle, lo lleva a internarse en el metro de la ciudad para buscar a alguien con quien compartir su dolor. Primero intenta cruzar alguna mirada cómplice, pero “[e]n los metros del mundo nadie se mira de pupila en pupila. Los deseos sin dinero son una amenaza” (8), por lo que intenta entonces comunicarse con otros que, como él, han perdido el contacto con su tierra: “¡Chunquituy palomitay... kolila! Si no entienden el significado ni comprenden el idioma, al menos se dan cuenta por el tono de la voz que estás llamando a alguien a grito pelado” (8). Sin embargo, incluso el mismo Alfredo desconoce ese idioma que es la ruina de una identidad que ha sido fracturada y dislocada por diversas tragedias históricas: “Hojeas el diccionario buscando desenterrar aquella lengua que te fue negada por la vergüenza y el apellido de tus mayores” (8).

⁶³ “In the 1980s and 1990s a new phase of empire unfurled across the planet. The collapse of the Soviet bloc brought a new geopolitical order, and the communications revolution transformed every map of the possible. Vastly altered and accelerated patterns of human mobility are one of the key new elements of this order, most conspicuously mass labor migration, from poor countries to richer ones and from country to city, and mass tourism. [...] Today every city in Europe and North America has diasporic communities from multiple parts of the globe, often from the country’s ex-colonies”(Pratt, 2008: 237).

Es así que, resignado, se da a la tarea de subvertir la relación de identidad con su país haciendo visible su deseo de des-identificación en cuanta fiesta y reunión de latinoamericanos encuentra en el periódico. Para ello “decidió comprarse [...] unos calcetines de algodón y poliéster con los colores de la bandera boliviana [...] Luciéndolos provocadoramente —al menos esto era lo que él creía— debajo de un pantalón que apenas le llegaba a los tobillos” (54). Este intento de desacralización de los símbolos de su identidad, reduciéndolos a una mercancía que se puede comprar y llevar con desparpajo (como el gorrito frigio para dormir de Patria), desencadena la aparición en la narración, como un *deus ex machina*, de un personaje llamado Bolivia, la mujer kurda. Ese nombre, al igual que los colores de la bandera de ambos países, se revela como un signo cada vez más ambiguo para el protagonista, lo que lleva a preguntarse: “¿cómo haría para establecer la diferencia entre aquel flatulento e inasible concepto de nación y la mujer que en aquel mismísimo instante dormía en su lecho? ¿Cuál era la más importante?” (132-133, cursivas en el original). La respuesta la da él mismo con este cómico discurso:

A partir de la fecha y tomando en cuenta las cualidades etéreas, ventosas, inasibles e inestables de la noción de identidad nacional y origen geográfico por un lado y por otro lado considerando las cualidades humanas, la ternura, camaradería y la constancia afectiva de una mujer llamada Bolivia, queda decretado a partir de la fecha y de manera irrevocable que el ser humano tomará precedencia a la noción etérea. El apeyron conceptual de lo que se llama nación será secundario a la primera manifestación humana del afecto, designándose con el nombre de ‘Bolivia’ a la persona física. La noción conceptual e invisible, el capricho de virreyes, la construcción y funcionamiento colonial de aquella república será llamada de ahora en adelante con el nombre de ‘volibia’ (134, cursivas en el original).

Esta declaración solemne subraya en un primer momento la arbitrariedad de la relación semiótica entre un signo y otro dentro de un sistema de significación, así como su inherente inestabilidad. Así mismo, al dejar una marca inscrita en el papel pero imperceptible al oído, Alfredo indica que no hay escritura que pueda representar de forma transparente aquello que, estando ausente, deba ser designado por ella, pudiendo simplemente señalar, en virtud de esta

incapacidad, un sistema que funciona en y por el movimiento de espacialización y temporización de la *différance*.⁶⁴

Es así que este intento de sustituir una Bolivia por la otra fracasa cuando vuelve a desaparecer “la persona física”, convirtiéndose en otro espectro más que asedia la quebradiza identidad de Alfredo. En un giro irónico, los calcetines con el tricolor de las banderas del Kurdistan y de Bolivia (el país) que habían permitido el primer acercamiento entre Bolivia (la mujer) y Alfredo, se convirtieron en el motor financiero de la causa nacionalista kurda y la joven debe partir a la guerra para defender a los que considera su pueblo: “ser kurdo en Turquía es ilegal, ¿te das cuenta?, no puedes ser lo que eres. *La ley te lo prohíbe. No ser lo que uno es y tener que ser otro*” (186, mis cursivas). Esta declaración recuerda el discurso soberanista de Quebec durante las décadas de los sesentas y los setentas.⁶⁵ Sin embargo, en el contexto de la narración, las palabras de Bolivia adquieren otros matices, como ella misma apunta: “Nuestra historia, nuestra lengua ya no nos garantizan la solidaridad, la lealtad, la seguridad de antes” (142).

El ideal nacionalista es pronto superado por el éxito comercial de la operación y “[e]l sector empresario del PKK acabó dedicándose a los negocios con un empeño ciego y realmente asesino” (192). Bolivia, por su parte, se convierte en el chivo expiatorio de esta traición al matar, sin saberlo, a la dirigencia política de su movimiento siguiendo las órdenes de su brazo financiero: “Ahora no sé lo que sucederá, pero sé que me pedirán cuentas de lo ocurrido en Colemerik. Y diga lo que les diga, me encontrarán culpable de todos modos. Su decisión ya está tomada” (192). Cuando Bolivia regresa junto a Alfredo, lo hace intentando escapar de este círculo de violencia, poner entre paréntesis su propia participación y, al igual

⁶⁴ Como apunta Derrida, “S’il n’y a donc pas d’écriture purement phonétique, c’est qu’il n’y a pas de phonè purement phonétique. La différence qui fait lever les phonèmes et les donne à entendre, à tous les sens de ce mot, reste en soi inaudible [...] il faut ici se laisser renvoyer à un ordre qui [...] résiste à l’opposition, fondatrice de la philosophie, entre le sensible et l’intelligible [...] parce qu’il la porte, s’annonce dans un mouvement de différence [...] qui n’appartient ni à la voix ni à l’écriture au sens courante et qui se tient [...] *entre parole et écriture*” (1972: 5 cursivas en el original).

⁶⁵ *Nègres blancs d’Amérique* (1968) de Pierre Vallières y “Speak white” (1968) de Michèle Lalonde son sólo dos ejemplos del discurso soberanista articulado en Quebec de los años 60. Estos textos dialogan con otros producidos en otras regiones en proceso de descolonización, como *Portrait du colonisé* (1957) de Albert Memmi y *Les damnés de la terre* (1961) de Franz Fanon, adoptando la retórica racial a la situación de diglosia de los francófonos en Canadá.

que lo fue para el protagonista, la posibilidad de volver a empezar. Es así que juntos recorren las calles de Montreal viviendo un romance que funciona como una alegoría de lo que parece ser una nueva forma de contacto transcultural, resumida en la escena del mercado Jean-Talon, el cual, si bien puede ser una ágora, no deja de ser un espacio de intercambio de mercancías:

de una manera callada, los inmigrantes llegados de todas las lenguas y latitudes se daban el trabajo de integrar poco a poco a los nativos canadienses al espontáneo cosmopolitismo montrealense construido gota a gota por los recién llegados [...] De esta manera —pensaba Alfredo mientras deambulaba entre los puestos de venta buscando las mejores berenjenas para servir las asadas a la mujer que llegó de la guerra, las bombas y el fantasma de una imaginada patria hasta llamar a su puerta— habremos logrado fundar identidades colectivas favorables a todas las diferencias gastronómicas. *Vivent les papilles libres!, vive le Québec ivre!* (130).⁶⁶

Como apunta Giménez Micó, Saravia propone en esta escena “otras maneras de concebir el mundo, otros saberes que vienen a agregarse y, de esta manera, en absoluto anular, pero sí relativizar, las miradas, concepciones y saberes instituidos” (179). No obstante, los límites de este proceso de fundación de “identidades colectivas favorables a todas las diferencias” en el mercado Jean Talon se revelan en el pasaje que le sigue en la sede social de los refugiados kurdos en Montreal, cuando Alfredo quiere comunicarles la noticia de su reencuentro con Bolivia (la mujer):

Pensó que aquel instinto de compartir su exaltada felicidad había fracasado cuando de la puerta que se hallaba detrás del mostrador surgió la figura de un hombre, un kurdo que Alfredo *reconoció —o, al menos, creyó reconocer—* [...] *El hombre también lo reconoció*, frunció el ceño y gritó agitadamente un borbollón de palabras que electrizaron a los que se hallaban sentados en la mesa. [...] Alfredo no comprendía nada. “¿Qué es lo que pasa!, mais quoi!, what’s happening here?” Como si el que gritaba las órdenes se hubiera sentido en la obligación de traducir sus desafortunadas frases, gritó de nuevo en francés apuntándole con el dedo: “*l’espion c’est lui!... c’est lui le salaud!*” (137, mis cursivas).

Vemos aquí cómo la mirada por sí sola no es garantía de reconocimiento, en especial cuando el prospecto paranoico de una entidad invisible que espía y acecha es más fuerte que las

⁶⁶ “Recordemos que el 24 de julio de 1967 el entonces Presidente de la República Francesa, Charles de Gaulle, lanza desde el balcón del ayuntamiento de Montreal su grito ‘Vive Montréal! Vive le Québec! Vive... le Québec libre!’ Esta proclama, más o menos anodina para quienes ignoran el contexto histórico en que surge, pronto se convertiría en uno de los catalizadores del entonces incipiente movimiento independentista de la única provincia francófona del Canadá. Y Alfredo Cutipa lo sabe” (Giménez Micó 2008: 178).

buenas intenciones del protagonista. Alfredo se salva del linchamiento al pronunciar las palabras “Sharafnâma peshmerga” (139), con las que hace referencia a la lucha nacionalista kurda en un idioma otro que, como el quechua, él mismo desconoce pero que le sirve para conjurar (esta vez en el sentido de invocar) al espectro del nacionalismo que tanto había luchado por exorcizar.⁶⁷

La violencia de esta escena matiza el optimismo del fragmento inmediatamente anterior y recuerda que todo proceso de transculturación, como apunta Gareth Williams, “[is] always a question of the relation between order and instability; between constituted and constitutive powers; between the production of cultural difference and the potential subsumption of difference by, for example, colonialism’s or modernity’s deployments of institutional power” (25). En la novela de Saravia, la aparente co-presencia de sujetos cada vez más descentrados y fragmentados en la “zona de contacto” que es el Canadá contemporáneo está marcada por el cambio histórico del Estado al Mercado, el cual ha modificado las condiciones de posibilidad de las relaciones interculturales. En las nuevas circunstancias del capitalismo globalizado, la imposibilidad para estos inmigrantes y exiliados como Alfredo de saberse parte de un todo completo y coherente, viene a interceptar y cuestionar la construcción de otro tipo de identidades basadas en el consumo. Es por ello que, como apunta Giménez Micó, esa otra mirada que propone Saravia no puede ser directa ni transparente; en cambio, “[l]a identificación, ciertamente mínima y quebradiza, entre estos sujetos de la zona de contacto [...] quizá sólo pueda vislumbrarse mediante la aporía que surge entre la vehemente necesidad de comprender al otro y la insalvable incapacidad de conseguirlo plenamente – y, por lo tanto, de comprenderme plenamente a mí mismo” (185).

El encadenamiento alegórico de imágenes fragmentadas nos muestra que las distintas categorías por las cuales Alfredo intenta definir su identidad operan inevitablemente en un movimiento de *différance*, de modo que es imposible llegar a través de ellas a un origen o un centro de referencia. Saravia muestra así los límites de las alegorías nacionales para

⁶⁷ Sharafnâma o Sharafnamh, “El libro de Sharaf”, es un libro escrito por el historiador y poeta Sharaf al-Din Bitlisi durante la segunda mitad del siglo XVI, considerado el principal archivo histórico del pueblo kurdo. Peshmerga es el nombre con el que se conocen los combatientes de la causa nacionalista kurda. Ver: McDowall, David. *A Modern History of the Kurds*. London: I.B. Tauris, 2007.

representar una realidad cada vez más extensa y compleja. Por una parte, las imágenes y símbolos de su nación, desde la Madre Patria hasta la bandera tricolor, pasando por el nombre mismo de Bolivia, ya no tienen la misma capacidad de representar una comunidad, no sólo por causa de la distancia espacial sino también por las condiciones históricas que los convierten en signos cada vez más ambiguos. Por otra parte, sus dos relaciones malogradas con Marcelle Mayer y con Bolivia señalan la caducidad de la lógica transcultural de los romances fundacionales en su presente en el exilio.

Si en otro momento el deseo era la “verdad” que sustentaba un ideal de nación como un proyecto compartido y la base de la hegemonía del Estado, la lógica mercantil atomiza el objeto del deseo que de forma refractaria constituiría la identidad del sujeto. Como apunta Jameson: “although the various precapitalist modes of production achieved their capacity to reproduce themselves through various forms of solidarity or collective cohesion, the logic of capital is on the contrary a dispersive and atomistic, ‘individualistic’ one, an anti-society rather than a society” (1998: 37-38). Así pues, las relaciones de identidad y diferencia ya no operan en términos de una historia compartida, lineal y continua, sino en función de un sistema que “constitutively produces differences” (1998: 37). Es por ello que, como veremos a continuación, Alfredo se da a la tarea de deconstruir el discurso con el que se ha querido compensar en América Latina la pérdida de ese ideal de identidad entre el sujeto, la nación y un Estado.

3.2 El humus de la identidad: la parodia, entre la ficción y la historia

Hasta ahora hemos visto cómo Alfredo Cutipa busca conjurar el espectro de la Bolivia republicana, cuya imagen hegemónica ha alcanzado para él sus límites tanto espaciales como históricos en su exilio en Montreal. No obstante, se ve confrontado con la imposibilidad de desprenderse de su nacionalidad, ya que esta domina toda una red de significado que toca diversos aspectos de su identidad, sin que él mismo logre comprender cómo: “Alfredo se percató de que lo que en realidad estaba tratando de hacer era conjurar los obstáculos que la historia había trazado delante suyo. Y esta era la misma que acabó abandonándolo en medio

de un laberinto de eventos, de verbos y circunstancias que le impedían su propia reconstrucción” (113). Es por ello que decide explorar su pasado y el de su comunidad para rescatar otras historias que han sido reprimidas por el discurso oficial del Estado en su país: “no sabes si dedicarte a leer, o escribir, o leer escribiendo. Mejor escribir leyendo. Cada signo, cada curva del trayecto, cada giro y circunstancia se transforma en un peldaño que te permite ascender los ojos a la imaginación del pasado” (13-14). Este ejercicio lo lleva a una reflexión sobre las circunstancias históricas y las condiciones de posibilidad de su relato:

Pensó en la convergencia histórica de la pragmatización de la memoria, en el postmoderno ejercicio de la virtualización y la hiperfugacidad del pasado. Aquella memoria, aquellos días son molestos en este presente. Alfredo pensó que solo este esfuerzo de negar, desvalorizar y caricaturizar la memoria podía explicar aquellas palabras del gonorral García Meza: “Soy inocente”. Pese a que estamos en 1995, pese a que hoy es el primero de enero del año 2001, pese a que hoy es martes 17 de julio del año 2080, pese a que han pasado quince o veinte o cien años, pese a que estamos literalmente al otro lado del mundo [...a]llí están las leyes del punto final, los indultos, y las inocencias compradas o impuestas en el gran carnaval de las democracias latinoamericanas (161).

La memoria que Alfredo busca elaborar se encuentra en el silencio que ha permitido que el recuerdo de las víctimas se fuera disolviendo en un olvido pasivo. Es por ello que se da a la tarea de deconstruir a través de la parodia los mecanismos narrativos compartidos por los discursos histórico y literario que operan en la construcción de una comunidad imaginada de índole nacional. Estos se constituyen mutuamente, el uno como un modelo de inteligibilidad del pasado (Barthes, “Le discours de L’histoire” 1988: 75) y el otro como el depósito de la identidad colectiva (Rama, *Los dictadores latinoamericanos* 1976: 4).

Es así que la novela de Saravia incorpora las notas y fragmentos de una novela del dictador en la que narra el retorno a la vida política del general Hugo Banzer durante las elecciones presidenciales 1993, después de haber ocupado el cargo de facto entre 1971 y 1978. Por otra parte, encontramos partes de un diario de campaña al que ya no tiene acceso pero que se convierte en la base de su propio testimonio de violencia. Estos textos se suman a otros fragmentos que abarcan desde la crónica y el diario íntimo hasta la novela epistolar y el reportaje periodístico, los cuales están esparcidos a lo largo de la novela, descronologizando el relato y dislocando constantemente la acción entre Bolivia y Canadá.

Para analizar cómo estos fragmentos interactúan entre sí dentro de la novela y con otros textos en distintos contextos históricos y culturales, partiremos del concepto de parodia que avanza Linda Hutcheon, entendido como “repetition with critical distance that allows ironic signaling of difference at the very heart of similarity” (1986: 185). Según la autora, esta forma de escritura auto-consciente, en lugar de acercarse al hecho histórico como una unidad autosuficiente, “teaches and enacts the recognition of the fact that social, historical and existential ‘reality’ is *discursive* reality when it is used as referent of art, and so, the only ‘genuine historicity’ becomes that which would openly acknowledge its own discursive, contingent identity” (1986: 182, cursivas en el original). En este sentido, todo texto, ya sea histórico o de ficción, es el producto de un movimiento de *différance*, si aceptamos que, como apunta Derrida:

Dans une langue, dans le *système* de la langue, il n’y a que des différences. Une opération taxinomique peut donc en entreprendre l’inventaire systématique, statistique et classificatoire. Mais, d’une part, ces différences *jouent* : dans la langue, dans la parole aussi et dans l’échange entre langue et parole. D’autre part, ces différences sont elles-mêmes des *effets*. Elles ne sont pas tombées du ciel toutes prêtes ; elles ne sont pas plus inscrites dans un *topos noetos* que prescrites dans la cire du cerveau. Si le mot “histoire” ne comportait en lui le motif d’une répression finale de la différence, on pourrait dire que seules des différences peuvent être d’entrée de jeu et de part en part “historiques” (1972: 12).

Hutcheon, en otro texto sobre la metaficción histórica, señala que “history and fiction are themselves historical terms and [...] their definitions and interrelations are historically determined and vary with time” (2000: 105). Es así que, aún para principios del siglo XIX, la literatura y la historia eran consideradas ramas de un mismo árbol, antes de convertirse en dos disciplinas distintas. Esta división viene siendo cuestionada desde hace ya más de un cuarto de siglo por la academia norteamericana, señalando principalmente que:

[both] derive their force more from verisimilitude than from any objective truth; they are both identified as linguistic constructs, highly conventionalized in their narrative forms, and not at all transparent either in terms of language or structure; and they appear to be equally intertextual, deploying texts of the past within their own complex textuality (2000: 105).

Cabe aclarar que en América Latina esta separación entre historia y ficción nunca ha sido del todo clara. Allí, como apunta Doris Sommer, refiriéndose a las ficciones fundacionales decimonónicas:

For the writer/statesman there could be no clear epistemological distinction between science and art, narrative and fact, and consequently between ideal projections and real projects [... They] were encouraged both by the need to fill in a history that would help to establish the legitimacy of the emerging nation and by the opportunity to direct that history toward a future ideal (1991: 7).

En esta misma línea, Idelber Avelar apunta que “literature had hardly ever been secular and autonomous in the same sense that European literature had evolved into a separate sphere [...] Writing, especially the one defined as literary, had always been in Latin America a sort of supplementary religion” (30). No obstante, para la segunda mitad del siglo XX: “the very moment when literature became independent as an institution [...] coincided with the collapse of its historical *raison d’être* in the continent [...] It had always been instrumental in forming a lettered and humanistic elite, but now that elite dumped it for more efficacious economic theories” (Avelar 30). En este contexto, veremos cómo Saravia reflexiona a través de la parodia sobre el estatus de lo literario en la actualidad del capitalismo transnacional como medio de reproducción ideológica.

En *Rojo, amarillo y verde*, esta reflexión se centra sobre la capacidad de lenguaje de transmitir *la* verdad del pasado, apuntando a la brecha que separa la realidad de la representación, así como a los problemas propios de la transmisión de la experiencia y el discurso ajenos. Como ya hemos mencionado, el texto incluye personajes y hechos reales de la historia reciente de Bolivia pero, en lugar de proponer un relato contingente a la historia oficial, Saravia parodia los mecanismos retóricos de la escritura tanto histórica como literaria para hacer implícita la construcción del sujeto narrador y la posición que adopta frente al material narrado. En este sentido, su novela puede ser considerada como una metaficción histórica, en la medida en que este género, como apunta Hutcheon, “keeps distinct its formal auto-representation and its historical context, and in so doing problematizes the very possibility of historical knowledge, because there is no reconciliation, no dialectic here — just unresolved contradiction” (2000: 106).

Para señalar los mecanismos de mediación implícitos en su escritura, Saravia empieza por explotar el uso de marcos narrativos a través de técnicas como el manuscrito encontrado y la narración epistolar. La primera difiere la autoría del texto a un sujeto que se supone habita el mundo “real” compartido por el autor/editor y el lector, pero perteneciente a un tiempo que se supone anterior (y exterior) al marco narrativo que lo incorpora, creando así un cierto efecto de verosimilitud.⁶⁸ La novela epistolar, por su parte, como apunta Margarita Rojas, supone que “el autor se esconde, se disfraza, asume una falsa identidad [...] en vez de presentar los hechos con su voz, deja que otros lo hagan, es decir, en sentido estricto, aparecen otros narradores” (25). En ambos casos, es el lector quien es llamado a intervenir activamente en la organización del material y en la producción del sentido cuando el lugar del autor implícito, como sujeto encargado de la narración, se convierte en un espacio de incertidumbre por elaborar en la lectura.

La novela comienza con una cita tomada de una carta de Alfredo a Bolivia (la mujer) sin ningún tipo de introducción o comentario autorial, excepto por una anotación que lleva (o invita) al lector al final del texto, al futuro del acto de comunicación.⁶⁹ De hacer este salto temporal en la lectura, el lector aprenderá que dicha carta fue enviada antes de lo que se supone es el presente del narrativo y que, al no encontrarse su destinataria, ha regresado al remitente con un mensaje añadido que modifica la totalidad de su contenido:

I P. 5

⁶⁸ El uso paródico de la técnica del manuscrito encontrado tiene su ejemplo más paradigmático en el *Quijote* de Cervantes, el cual da un giro irónico a las novelas de caballerías. Algunas novelas naturalistas decimonónicas en España retoman la técnica para producir ese mismo efecto realista, destacándose por su intención paródica *Pepita Jiménez* (1874) de Juan Valera (Rivas Hernández 157). En América Latina, este mecanismo ha servido para abrir un debate entre autor y narrador que se deja deliberadamente sin solución, como sería el caso de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, en el que, como apunta Juan Manuel García Ramos “Melquiades es el autor de una profecía, pero al mismo tiempo es habitante del mundo por él soñado. Y con esa doble condición de profeta y de profetizado logra abatir las barreras temporales de la novela” (337).

⁶⁹ La nota se extiende dieciocho páginas con los “*Poemas de Alfredo Cutipa (Doce atentados pseudopoéticos)*” (*Ibid.*), en los que la voz poética se pregunta constantemente sobre la muerte, la memoria y el paso del tiempo, sentando una base temática que conecta los fragmentos, aparentemente inconexos, que componen el resto de la obra. Este juego meta-narrativo que recuerda a los “capítulos prescindibles” de *Rayuela* de Julio Cortázar (1963), en la que, como apunta Santiago Juan Navarro “lo que está ausente, lo no dicho o lo negado ocupa un papel central en el esquema comunicativo de la obra. Estos espacios de indeterminación no bloquean, sino que por el contrario estimulan la actividad representativa del lector a todos los niveles: estructural (*blanks*), cognitivo (*gaps*) e ideológico (*negations*)” (235).

Mensaje encontrado al interior de un sobre devuelto después de diez años por la Oficina de correos de Canadá a la dirección del Escriba en Montreal. Sobre de papel Manila, manchado, bordes desgastados. Razón de la imposibilidad del envío escrita en caracteres gruesos. “Le Kurdistan n’existe pas comme pays” (207, cursivas en el original).⁷⁰

El hecho de que el paquete que sirve de pre-texto para la obra regrese a manos del Escriba y no del autor, Alfredo Cutipa, implica, además de una diferencia temporal, una serie de vacíos que el lector deberá elaborar. ¿Por qué enviaría un sobre a un país que no existe? ¿Quién es el Escriba que lo recibe de regreso? ¿Cómo llega este a incluirse en una obra que es, a una misma vez, el relato retrospectivo de un periodo en la vida de Alfredo y una especie de profecía que éste último lee un día sentado en un banco en el metro?⁷¹

Desde el principio, vemos así cómo Saravia deconstruye, por un lado, la figura del autor y, por otra, los mecanismos que éste utiliza para enmarcar otros textos (intertextualidad) y otros discursos (dialogismo) en su relato, haciendo más o menos visibles sus decisiones y su propio marco ideológico.⁷² En el primer caso, la autoría del texto es constantemente diferida entre el narrador-protagonista, el Escriba y el propio Saravia, como se aprecia en este pasaje al final de la novela en el que Alfredo se encuentra sentado en una estación de metro leyendo la novela de la cual hace parte: “A su lado una mujer [...] trata de leer el título de la pequeña

⁷⁰ Los antecedentes de este recurso se pueden trazar en la novela moderna hasta el *Quijote* de Cervantes – “Pero yo, aunque parezco padre, soy padraastro de don Quijote” (27) – en la cual el alcaíno declara haber hallado el supuesto manuscrito del morisco Cide Hamete Benengeli y haberlo traducido y aumentado en su propia versión de la obra. Con este comentario meta-narrativo en el prólogo, Cervantes busca crear un efecto de verosimilitud, así como un distanciamiento temporal que luego se deshace a lo largo de la narración. Al mismo tiempo, revela su intención paródica con respecto a las novelas de caballerías en las que es común este recurso.

⁷¹ Inmediatamente después de la carta a Bolivia, una segunda misiva, citada en cursivas, nos lleva hacia atrás, a uno de los posibles principios de la narración, ya que, como apunta el mismo Alfredo, “[e]sto que había empezado como una carta escrita a Susana San Miguel [...] se había convertido en una especie de *crónica de los inviernos montrealenses*” (98 mis cursivas). Esa carta a Susana tiene al menos dos versiones citadas en distintos momentos del texto (páginas 5 y 25), haciendo parte de un conjunto de materiales que un editor, cuya identidad nunca queda del todo clara, ha ensamblado para el lector.

⁷² La intertextualidad, según Julia Kristeva, es “l’interaction textuelle qui se produit à l’intérieur d’un seul texte [...] que sera la façon dont [l’]edité texte lit l’histoire et s’insère en elle” (1969: 443) Esta interacción permite considerar “les différentes séquences (ou codes) d’une structure textuelle précise comme autant de *transformations* de séquences (codes) prises à d’autres textes” (*Ibid.*). Por su parte, dialogismo es el término que usa Mijaíl Bajtín para describir que todo enunciado (y por ende todo texto) es fundamentalmente una respuesta en un dialogo que tiene lugar de manera más o menos implícita dentro del mismo texto, en su contenido y su forma, un hecho que se puede trazar hasta el “interior” de la palabra, la cual “is born in a dialogue as a living rejoinder within it; the word is shaped in dialogic interaction with an alien word that is already in the object. A word forms a concept of its own object in a dialogic way” (1981: 279).

obrita que Alfredo Cutipa lleva en la mano: ‘Rojo, amarillo y verde’, escrita por un tal Alejandro Saravia” (205).⁷³ Así, al poner la narración en abismo, Saravia hace evidente el hecho que, como ya hemos mencionado con Gerard Genette, toda narración es por definición en primera persona en la medida en que el narrador puede intervenir como tal dentro de esta (1972: 252). El discurso de un narrador de nivel superior (que podemos también llamar autor implícito) está siempre presente junto al de otros que él mismo controla a través de distintas voces narrativas, bien sea homodieéticas (primera persona) o heterodieéticas (tercera persona), de modo que:

[u]n récit au présent de type “behaviouriste” et purement événementiel peut apparaître comme le comble de l’objectivité, puisque la dernière trace d’énonciation [...] disparaît dans une transparence totale du récit, qui achève de s’effacer au profit de l’histoire [...] Mais inversement, si l’accent porte sur la narration elle-même, comme dans les récits en “monologue intérieur”, la coïncidence joue en faveur du discours et c’est alors l’action qui semble se réduire à l’état de simple prétexte, et finalement s’abolir (1972: 231).

Es por ello que, lejos de ser una simple opción estética, el uso de las voces narrativas y de los tiempos verbales supone una decisión consciente en la composición del texto que toca a cuestiones de tiempo y distancia (objetividad/subjetividad) en la representación: “[l]e choix du romancier n’est pas entre deux formes grammaticales mais entre deux attitudes narratives” (1972: 252).

En lo que se refiere, a la organización y transmisión del material narrado, Saravia problematiza la capacidad de representación del texto, tanto en el sentido de traer a la presencia los hechos o eventos del pasado “tal y como ocurrieron”, así como en el sentido de hablar por otros de manera fiel y transparente. Para ello, el autor hace visible lo que Roland Barthes, refiriéndose al discurso historiográfico, denomina *embragues* (1972: 66), que son los mecanismos que sirven a ““compliquer” le temps chronique de l’histoire en l’affrontant à un autre temps, qui est celui du discours lui-même et que l’on pourrait appeler par raccourci le temps-papier” (1972: 68). El primero, denominado *de escucha*, “désigne donc toute mention des sources, des témoignages, toute référence à une écoute de l’historien, *recueillant un*

⁷³ Esta misma escena aparece al principio del libro, sólo que entonces lee *The Watch that Ends the Night* (1945) de Hugh MacLennan: “con este libro, dice Alfredo, estoy tratando de leer esta isla” (12).

ailleurs de son discours et le disant” (1972: 66, mis cursivas); el segundo “couvre tous les signes déclarés par lesquels l’énonçant, en l’occurrence l’historien, organise son propre discours, le reprend, le modifie en cours de route, en un mot y dispose des repères explicites” (1972: 66). Es por ello que es imposible hablar de un discurso, ya sea histórico o de ficción, que sea completamente objetivo, en la medida en que las decisiones narrativas inscritas en el texto están inescapablemente conectadas con el entramado ideológico de su espacio-tiempo, distinto del contexto en el que ocurren los hechos narrados.

Teniendo en cuenta que, como apunta Hutcheon, “[while h]istory’s referents are presumed to be real; fiction’s are not [...] in both cases, they actually refer at the first level to other texts: we know the past (which really did exist) only through its textualized remains” (2000: 119). No es entonces cuestión simplemente de establecer la verdad o la falsedad de los hechos narrados, sino de cuestionar los mecanismos por los cuales los distintos géneros y discursos que Saravia parodia en su novela se hacen cargo del material narrado. En lo que sigue veremos cómo la parodia de una novela del dictador permite a Saravia señalar el sesgo ideológico del narrador cuando este es confrontado por uno de sus personajes, quien en un diálogo metanarrativo le hace ver que su discurso está sustentado en el orden patriarcal dominante, aún cuando intenta subvertirlo. Posteriormente analizaremos cómo la parodia del género testimonial latinoamericano permite ver sus límites históricos al señalar, a través de los espectros del pasado de Alfredo, la imposibilidad de representar el pasado y la experiencia ajena de forma transparente y directa. En ambos casos prestaremos especial atención a los mecanismos por los cuales el autor fragmenta los discursos que parodia, transgrediendo los marcos con los que éstos ordenan su contenido, y perturba la cronología inherente a la escritura.

La novela del Gonorrall: los límites de la ficción realista

La novela del dictador es otro tipo de metaficción histórica que, como apunta Ángel Rama, hace del dictador “el producto de una relación profunda con la sociedad latinoamericana a la que expresaba cabalmente, en especial respecto a las vastas masas incultas que constituían la

inmensa mayoría, no había entonces esperanzas de redención” (1976 : 8).⁷⁴ La voz autorial implícita en estos textos, al igual que en otras novelas históricas contemporáneas, suele ser la de un sujeto mediador entre la realidad vivida en un nivel inferior (lo inmediato, lo urgente y lo popular) por una parte, y una elaboración altamente consciente de la historia, por la otra. De este modo busca abarcar dos planos de significación: uno histórico, económico y social, y otro relacionado con “las tendencias espirituales, las demandas psíquicas de una determinada colectividad [...] formas específicas de un determinado estadio del desenvolvimiento de la cultura” (1976 : 8).⁷⁵

La metaficción de Saravia, en cambio, va a deconstruir el lugar mismo donde se asienta ese sujeto. Con su novela inconclusa sobre el dictador Hugo Banzer (1926-2002), a quien apoda el Gonorrall, el protagonista de *Rojo, amarillo y verde* no busca producir un relato universal, no intenta inventar lo que Jorge Scherman llama una “república comprensiva” (25) que sea representativa de *lo latinoamericano* o *lo boliviano*, “como si fuera posible hablar de la ‘Gran Física boliviana’, o la ‘Gran Matemática Paceña’” (Saravia 101). En cambio, el impulso paródico se dirige hacia las estructuras narrativas con las que se enmascara ese sujeto mediador de la novela del dictador, dejando ver sus sesgos ideológicos y sus particularidades históricas y culturales. Es así que el protagonista señala cómo su proyecto no puede sino fracasar en sus circunstancias presentes: “No, este no es un texto sobre dictadores. No tiene que ser un texto sobre el dictador. Este es el último territorio que me queda para reconstruir el afecto. Existen ya líneas, capítulos insuperables en el coronel no tiene quien le escriba, en yo el supremo, en tantos otros textos” (108).

En sus notas, Alfredo empieza por marcar los cambios que han ocurrido en los veintidós años que separan el primer gobierno de Banzer del presente narrativo: “Su gorra de jerarca militar era invisible. *Sólo él podía verla* cuando se miraba al espejo mientras

⁷⁴ Considerada la novela precursora del género, *El Señor Presidente* (1946), de Miguel Ángel Asturias, dio inicio a lo que Alejo Carpentier (citado por Rama) denomina una “literatura de reconocimiento”, en la que “[la] mera enumeración de sus errores y desmanes se enriquece con el intento de comprender al ser humano que de ellos fue responsable y, por otra parte, con el esfuerzo para reinsertarlo dentro de su medio histórico y social” (*Ibid.*, 10).

⁷⁵ Como apunta George Yúdice, refiriéndose a los autores más destacados del género, en su mayoría parte del Boom, éstos buscan representar al pueblo en su totalidad, ser lo que Georg Lukács denomina un *world historical individual*, cuya función es “[to guide] the historical novel through its representation of the complex, capillary factors of development of the whole society” (Lukács 1983: 127)” (1991: 16).

consideraba la estrategia de su campaña para las próximas elecciones” (14-15, mis cursivas).⁷⁶ La narración en tercera persona con focalización en el dictador, resalta ante todo la preocupación de Banzer por producir una justificación histórica de sus acciones, supuestamente encaminadas a la defensa de la nación:

Sus enemigos, esos que se enjuagan la boca con palabras como justicia, memoria o derechos humanos verían sus actos recordatorios y sus estúpidos muertos ahogándose en la indiferencia de las fiestas, entre globazos, ch'allas y borracheras afines. ¿Qué saben ellos de lo que cuesta salvar a un país del castrocomunismo?, *¿qué saben ellos de lo que significa ser boliviano?* (34, mis cursivas).

No obstante, Alfredo no quiere mostrar al dictador como el producto de una sociedad enferma, sino como parte de una estructura de poder, cuyas cabezas visibles, militares y políticos, deben ser señalados y castigados por sus faltas. A través de la ficción, dice el narrador-protagonista, “podría hacerles morir lenta y dolorosamente [...] ¿Acto de venganza? No, a veces la cotidianidad de las cosas alcanza a montar exquisitos actos de expiación y muerte” (109). Esto sugiere un cierto orden de justicia que, eventualmente, vendría a resarcir a las víctimas de la derrota infligida por las dictaduras. Sin embargo, el mismo Alfredo parece entender que una novela realista no es suficiente para elaborar la memoria traumática que lo acosa.⁷⁷ Es por ello que va a buscar otra forma de narración que le permita reflexionar sobre el trasfondo discursivo sobre el cual la propia literatura ha sido instrumentalizada para nivelar conflictos históricos. Es así que introduce por primera vez a los espectros de las víctimas, los cuales señalan los vacíos que la historia oficial ha querido encubrir:

de pronto [el dictador] sintió un roce ligero, una presencia en el aire como si hubiera visto de nuevo pasar por un costado de la habitación las catorce sombras que adelante

⁷⁶ Los orígenes de la figura autoritaria del dictador, según Jorge Scherman, remontan a la Conquista: “Ya en algunas Crónicas de Indias se relatan los abusos del poder de figuras dictatoriales, habitualmente españoles ávidos de reproducir en el Nuevo Mundo un vasallaje que emulaba el absolutismo de la Madre Patria” (21). Según el mismo autor, el dictador es el producto de “la inversión de la teología cristiana del Dios bueno traída a América Latina por los españoles (el todopoderoso que encarna el demonio), y creencias religiosas indígenas similares, lo que no hace más que potenciar su fuerza en el inconsciente colectivo” (29).

⁷⁷ Idelber Avelar señala cómo las narraciones naturalistas que se produjeron durante los años 70 y 80 en América Latina, al producir un relato contingente a la versión oficial en busca de algún tipo de restitución simbólica: “not only failed to become a critical space for rethinking the mistakes of the resistance or the mythical conceptions of the national-popular prevalent in the oppositional camp. It also presented a compensatory substitution whereby the middle class would expiate the guilt of having supported the coup and joined in the anticommunist hysteria” (1999: 62-63).

suyo se enumeraban lentamente en sus peores horas de desvelo. *No, no serán aquellos muertos hallados por accidente en una fosa común del cementerio de La Paz los que le molestarán ahora. No permitirá que lo logren. Muertos cojudos* (Saravia 27-28, mis cursivas).

Sin embargo, en su intento de fijar la historia, de recuperar un discurso sobre el que no tiene ningún control, Alfredo decide crear un personaje que encarne la totalidad de las víctimas que el dictador ha martirizado:

He decidido buscarte aquí y ni sé cómo lo haré. Te he visto detrás de tantos rostros y no sé si es por estas líneas que puedo reconocerte. Tú me dijiste que sería difícil, si no imposible, el tenerte aquí. Tengo miedo pues quizá al hallarte sabré inútil todo este largo camino semidevorado por tantos años de afán. Sé también que cuando logre alcanzarte tendré que ponerte un rostro, darte un nombre, llenarte de formas, de deseos y silencios [...] Comienzo de nuevo, te busco un nombre: María (28-29).

Como hemos visto en el análisis de la novela de Urbina, el nombre María apunta a la figura materna de la tradición cristiana; no obstante, esta mujer es una prostituta, lo opuesto de la figura hegemónica de la Patria. Alfredo le encarga una doble misión: la de complacer al viejo Banzer y, a su vez, la de emascularlo al hacer latente la decadencia de su poder.

Al hacer confluir estas dos figuras, el dictador y la prostituta, en una escena macabra de desencuentro afectivo y sexual, Alfredo relega a ambos al estatus de mercancías intercambiables y subordinadas a la obsolescencia. El dictador ha perdido su silla en el poder y su capacidad sexual: “Ahora el vetusto dictador tenía que pagar angustiosos caprichos con los que intentaba aferrarse a los vestigios del incontestable poder que un día fue suyo” (107). La prostituta, por su parte, se ha entregado para ser canibalizada como un plato de fideos a la marinera: “abandonó su cuerpo a la función y desdoblándose, fue a sentarse sobre una silla junto a la mesa, observando desde esta distancia su propio cuerpo moviéndose lentamente al compás de la danza frente a la húmeda mirada del coronel” (108). Este desdoblamiento da lugar a un diálogo meta-narrativo entre Alfredo y María en el que esta le recrimina que la haya usado para reproducir una retórica que mantiene intactas las relaciones de poder:

¡Yo no puedo quedarme mirando hacia atrás!, ¡no puedo aceptar esta escena de los fideos con el viejo podrido ese, por muy ex dictador, importante y metafórico que sea para ti!, Alfredo, ¿qué crees que soy yo?, ¿un plato que se usa y se tira?, ¿eso somos las mujeres en los textos bolivianos? ¡y digo bolivianos y no bolivianas porque ellas

siempre han sido invisibles para la historia oficial!, ¿Alfredo, no te das cuenta que por tu forma de escribir eres tan machote como el ex-dictador? (114-115).

Al igual que las imágenes espectrales de Patria y de Marcelle, María se niega a ocupar el espacio vacío en la matriz de significado que Alfredo intenta construir para elaborar la memoria de esa nación otra que cree haber dejado atrás en el exilio. Al cuestionar al autor, María torna el espejo contra él, le hace ver que el texto es más el reflejo de su propia subjetividad que un retrato descarnado de la realidad de su pueblo, y decide dejar la novela. Después de despedirse de ese otro espectro de la nación que tampoco se presta para sus fines, Alfredo se dedica a buscar la verdad de lo que pasó aquel verano de 1980, la cual ha sido acallada por el discurso oficial. Es así que, en la segunda parte de la novela, la narración se centra en el testimonio como otra forma de conjurar los espectros del pasado que ahora se presentan ante él para pedirle que los rescate del olvido: “porque sé que hay manos y brazos y ojos y voces que les están esperando del otro lado del río y que no han olvidado la manera en que les fue arrebatado aquel antiguo gusto que tenían por la vida, por respirar” (108).

Las [h]erejías del Escriba: los problemas de representación en el testimonio

Luego del fracaso de su novela sobre el dictador, Alfredo decide reconstruir la memoria a partir de su propia experiencia, teniendo en cuenta la brecha temporal que lo separa de los eventos del pasado: “Sentado frente a un tazón de café con leche en el café Le Damier sobre St-Denis y Belanger pensó que Alfredo Cutipa, él, no llegaría a ninguna parte deambulando con el peso de su historia privada auestas” (18). Es por eso que decide escribir su propio testimonio de violencia como sobreviviente de las atrocidades del golpe de Estado y recuperar la memoria de quienes no corrieron con la misma suerte y que han sido condenados al olvido por el discurso oficial de su país. Sin embargo, cada intento de elaborar sus recuerdos del pasado choca con las normas de una economía de significado que termina por confundirlo: “[d]e nuevo se precipitaba por los alvéolos cerebrales aquel río instantáneo, crecido, turbio y sorprendente de *la memoria disfrazada de panfleto*. ‘No... no de nuevo... por favor...’ La memoria es la sabia reina de la anarquía y la intuición. Sólo ella sabe cuándo se va y cuándo vuelve” (14, mis cursivas). Es entonces que decide buscar la ayuda del Escriba, un misterioso

personaje sin nombre encargado de transcribir su testimonio: “por eso estás aquí, para ayudarme a arrancar los ojos de mis ojos, para saber si escribiendo puedo olvidarme de todo esto” (24).⁷⁸ De este modo, Saravia pone en abismo el proceso de escritura del testimonio que Hans M. Fernández Benítez describe de la siguiente manera:

el testor deviene un sujeto discursivo en el que *polifónicamente habla su comunidad subalternizada* [...] Se trata así de *la representación de una subalternidad mediatizada por un intelectual a favor de reivindicaciones de los sectores marginalizados por el capitalismo*. De esta forma, el testigo se transforma en un mediador entre su comunidad y el letrado interesado en ésta, para mostrarla a la audiencia internacional. *El testor, entonces, también posee rasgos de diplomático intercultural / social / discursivo entre subalternizados y subalternizantes, de modo que comparte tal condición con el gestor* (57, mis cursivas).⁷⁹

No obstante, a la hora de escribir el testimonio de Alfredo, el Escriba se niega a tomar en serio sus digresiones y, a menudo, toma distancia frente a éste: “Estás inventándote, estás haciendo literatura barata, che, como esos panfletitos de la resistencia donde el militante heroico aguanta con una sonrisa de supermán el que le arranquen las uñas o pongan a secar sus tripas al sol” (21). Es así que se produce un intercambio que continúa a lo largo de la novela en el que el Escriba interpela al lector y pone a prueba su sentido de la realidad: “La gente va a pensar que estas historias son de verdad y que los personajes que hemos descrito y utilizado son personas de carne y hueso” (99). El propio protagonista, por su parte, dirige la atención del lector hacia el testor para mostrar cómo éste tiene a su vez un sesgo ideológico que desvirtúa cualquier pretensión de objetividad:

Fanático del ritual de la escritura, para él todo texto puede transformarse en otra sagrada biblia. *Me mira* esperando la próxima palabra, la próxima frase. Aunque no concuerde conmigo, aunque deteste estas palabras, *sabe* que la historia debe seguir moviéndose, contorsionándose como una lombriz en el vasto humus de la identidad colectiva boliviana. Imposible fijarla, disecarla, detenerla (19, mis cursivas).

⁷⁸ Giorgio Agamben apunta dos raíces etimológicas para la palabra “testigo” y, por extensión, para “testimonio”: la primera, *testis*, “etymologically signifies the person who, in a trial or a law suit between two rival parties, is in the position of a third party (*terstis)” (17); la segunda, *supertestes*, “designates a person who has lived through something, who has experienced an event from beginning to end and can therefore bear witness to it” (1999: 26).

⁷⁹ El testimonio contemporáneo marcó un giro epistemológico en la literatura latinoamericana, como se ve reflejado en la definición que le da la Casa de las Américas de Cuba: “una nueva modalidad político-literaria apta para captar las condiciones histórico-sociales de América Latina en su etapa más reciente; precisamente la etapa que inaugura ella misma, con su triunfo en 1959” (en Duchesne-Winter 5). Esta definición reivindica una literatura altamente ideologizada que entra a desmontar la unicidad del canon literario establecido, intercepta el discurso histórico y da cabida a otras voces y modalidades de narración.

Así, a través de las discusiones entre Alfredo y el Escriba, Saravia reflexiona sobre dos aspectos controversiales del testimonio como género (para)literario: sus dificultades para cumplir con ciertas exigencias de “veracidad” y sus problemas de representación.

Juan Duchesne-Winter señala que el testimonio se caracteriza por tres aspectos principales: “1) Presencia de *un testigo o testigos auténticos* [;] 2) Las declaraciones de los testigos son la materia principal del relato [;] 3) El relato se propone atenerse a *la factualidad* estricta del acontecimiento, *de acuerdo a los modelos de factualidad que dé en adoptar o presentar*” (5, mis cursivas).⁸⁰ No obstante, como apunta John Beverley, el género testimonial apela al reconocimiento de *la verdad del otro*, es decir, “the recognition not only that the other exists as something outside ourselves, not subject to our own will or desires, but also of the other’s sense of what is true or what is false” (7). Eso, agrega, no significa la simple estetización del pasado al hacerse literatura, ya que:

[Testimonio] cannot be adequately contained within the category of ‘literature’ without putting the category itself into a crisis; *in its staging of voice*, testimonio affirms the authority of oral culture against processes of cultural modernization and transculturation that privilege literacy and written literature as norms of expression” (19, mis cursivas).

Tanto Beverley como George Yúdice oponen el testimonio a la literatura canónica que, según apunta este último, ha servido de vehículo para *una* identidad, “permitting certain classes of individuals to establish the standards of taste within the public sphere and excluding others” (1991: 20). La representación en el testimonio, continúa, “is something quite different from classical political representation or the aesthetic reflective mimesis of nineteenth century

⁸⁰ Este último punto es relevante a la hora de pensar las críticas al valor histórico del testimonio con base en categorías de verdad y ficción, entre los que se destaca la que hace David Stoll al testimonio de Rigoberta Menchú. Stoll sugiere que el relato de Menchú no puede ser considerado como evidencia historiográfica ya que: “her story, here and at critical junctures, is not the eyewitness account that it purports to be” (69–70). Stoll argumenta además que, al ser una parte interesada en los eventos, ella no puede dejar de lado su agenda política y ser objetiva frente a ellos. En respuesta a esa crítica, Beverley subraya que la posición de Stoll “implies that there is an objective, value-free position distinct from that of the narrator, and that Stoll is in that position” (5), y enfatiza algo que la propia Menchú menciona una y otra vez en su relato: “science, history, the law, literacy campaigns and formal education, even literature and even the discourse of human rights itself (founded as it is on a liberal concept of self and interest) are not necessarily neutral or benevolent; they can sometimes be institutional practices and beliefs – constellated in or at the margins of the state and state ideological apparatuses– that produce the conditions of subalternity and repression that are presented in testimonio” (*Ibid.*, 6).

European realist fiction [...] more than a representation, [it's] a means for establishing solidarity” (1991: 27).

Sin embargo, como apunta Avelar, el testimonio llega a sus límites cuando no viene seguido de una elaboración histórica que dé cuenta de las implicaciones de su propia instrumentalización. Lo que el crítico brasileño llama “la verdad de la derrota” no puede limitarse a un recuento factual ni a un llamado a la solidaridad: “The defeat, let us define it provisionally here, is that *moment of experience when all solidarity becomes a trope necessarily blind to the rhetorical structure that makes it possible*” (68, cursivas en el original). Esto no significa cuestionar la “veracidad” del testimonio: “[s]uch truth is irreducible, and testimonialism has provided rich material to point to whenever we encounter, as we already have, denegations and denials of various kinds” (68). No obstante, el hecho de que muchos de los testimonios oculten de una u otra manera la voz del gestor para resaltar el discurso del testor, problematiza su capacidad de dar voz a los que por diferentes razones no tienen acceso al espacio público por otros medios.⁸¹

Para mostrar esta brecha entre la realidad irrecuperable de los hechos y la representación, Saravia desarticula los marcos con los que el testimonio suele presentar el material narrado, difiriendo constantemente la autoría del texto entre el protagonista y el Escriba:

–¿Por qué mejor no describes tú lo que sigue después?– me preguntó a mí, a este su humilde, anónimo y esforzado escriba, quien sólo tiene como tarea el transcribir a máquina las mil y una palabras que Alfredo cocina, garrapatea, improvisa, recuerda e inventa. Yo le respondí: “¿Por qué yo, si el autor de esto eres tú?”

–Yo tampoco soy el autor –me respondió Alfredo– todo lo que hago es escarbar en la memoria, a veces con un pico y una pala y otras con un mondadientes a fin de recuperar o enterrar algunos detalles. El verdadero autor son esos ojos que ves desde este llano, esos ojos que nos están mirando cara a cara en este instante como dos soles llenos de fe, que nos están siguiendo la traza línea por línea en este mismísimo instante (98).

⁸¹ Tal es el caso de *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1985) de Elizabeth Burgos y *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia* (1977) de Moema Viezzer.

A lo largo de la novela, la voz del Escriba se confunde constantemente con la de Alfredo y con la del autor implícito, en muchos casos sin que se pueda afirmar cuál de ellos es el autor de uno u otro pasaje, como ocurre en la escena del café kurdo mencionada anteriormente:

El impacto lo elevó por los aires y se dio cuenta entonces que si el Escriba no hacía nada para sacarlo de *este* berenjenal la historia se acababa *aquí* mismo. *Le gritó al Escriba mientras anotaba estas mismísimas líneas*: “¡Haz algo, maldito, haz algo!... ¿no ves que aquí me están haciendo polvo?” Entonces *se les ocurrió a ambos* una herejía que es la madre de la necesidad, o la necesidad es la madre de los erejes [sic]... *el Escriba también avanzaba escribiendo este texto*, aturdido y asustado por la desigual pelea, sin poner reparos en la gramática. No *recordó* toda su ortografía ni tampoco le *quedó* tiempo para volver atrás y colocar la hache que faltaba sobre aquellos últimos herejazos que estaban a punto aflorar de los hinchados labios de Alfredo (139, mis cursivas).

La narración heterodiegética en pretérito indefinido da paso, en el momento más álgido de la paliza, a un narrador de un nivel superior, quien toma una mayor distancia de los personajes al referirse a ellos en tercera persona y narrar acciones en pretérito imperfecto, con lo cual produce un efecto de simultaneidad entre el tiempo de la acción y el tiempo de la escritura.⁸²

Esta disolución de las fronteras que dividen los niveles narrativos pone en relieve los mecanismos con los que algunas narraciones testimoniales ocultan el contexto autorial para dar mayor preponderancia a los testigos y a su historia. No obstante, si las meta ficciones históricas como la que nos presenta Saravia nos enseñan que la referencia, más allá de la intertextualidad, es imposible, que no hay ya —o nunca ha habido— un objeto empírico al cual se refiere el lenguaje de la historia, la única forma que tenemos de acercarnos a los eventos del pasado, como apunta Hutcheon, es a través de sus trazas, de sus reliquias (2000: 119). En ese sentido, como veremos a continuación, Saravia explora a través de los espectros que acosan a Alfredo Cutipa otra forma de narrar que desvirtúa la representación en los dos sentidos mencionados anteriormente, tanto de recuperar el pasado y traerlo a la presencia del lector, y de hablar por otros ausentes que por distintas razones no pueden hacerlo.

⁸² Este tipo de transmisión del discurso ajeno es una variante discurso cuasi-directo en la cual, según Volosinov, “*both* autor *and* character [speak] at the same time, a matter of a single linguistic construction within which the accents of two differently oriented voices are maintained” (142). Su uso puede expresar tanto la experiencia misma del receptor del discurso de un tercero, como la fantasía de una mente que crea sus propios fantasmas, o la empatía del receptor que, al retransmitir el discurso del otro toma responsabilidad por su palabra.

Los espectros y la escritura del duelo

La distancia temporal que separa los hechos narrados de los contextos de producción supone una *différance* entre el testigo y la víctima, aun si son la misma persona.⁸³ El testimonio, como apunta Giorgio Agamben, es siempre el del sobreviviente, quien ocupa una posición privilegiada con respecto a “los testigos totales”, aquellos que han sufrido hasta las últimas consecuencias la gravedad de los eventos.⁸⁴ En este sentido, Gayatri Chakravorty Spivak, apoyada en el pensamiento derridiano de la *différance*, sugiere que el sujeto subalterno lo es precisamente en la medida en que no puede hablar, su voz es un vacío en el discurso y, por lo tanto:

[to] render thought or the thinking subject transparent or invisible seems, by contrast, to hide the relentless recognition of the Other by assimilation. It is in the interest of such cautions that Derrida does not invoke ‘letting the other(s) speak for himself but rather invokes an “appeal” to or “call” to the “quite-other” (*tout autre*, as opposed to a self consolidating other), of “rendering *delirious* that interior voice that is the voice of the other in us” (1988: 294).⁸⁵

⁸³ Como lo señala W.T.J Mitchell en esta reflexión sobre las narraciones de la esclavitud en Estados Unidos: “Slave narrative is not just difficult to read, but in a literal sense, imposible to write. Impossible because *the slave narrative is never literally that of a slave, but only of an ex-slave*, already removed from the experience by time, forgetfulness, and often by editings, rewritings, interpolations by sentimental abolitionist transcribers. *Slave narrative is always written by a former slave; there are no slave narratives, only narratives about slavery written from the standpoint of freedom*” (189–190 mis cursivas).

⁸⁴ La paradoja del testimonio yace, según Agamben, en la imposibilidad de los “testigos totales” (las víctimas mortales del acto de injusticia) de comunicarse a través del lenguaje, de dar testimonio de ese momento último en el que ya no son más ya que no hay mecanismo alguno que pueda registrar su testimonio: “To bear witness, it is therefore not enough to bring language to its own non-sense to the pure undecidability of letters [...] It is necessary that this senseless sound be, in turn, the voice of something or someone that, for entirely other reasons, cannot bear witness” (39). Es la conciencia de esta limitación lo que permite considerar los vacíos del testimonio literario como parte del mismo, como trazas de una ruptura que interrumpen el presente y dejan ver la historia oficial como una narración que es también incompleta.

⁸⁵ Tomando la distinción que ya había hecho Marx entre representación (política) y re-presentación (figurativa), Spivak apunta que la segunda hace explícita su condición de re-presentación de la realidad, mientras que, en muchos casos, quienes pretenden hablar en representación de un grupo marginado, buscan hacer transparente su mediación, haciendo creer que su voz encarna una consciencia de los sujetos oprimidos sobre su propia condición como subalternos de un poder hegemónico, en otras palabras, “the first world intellectual masquerading as the absent nonrepresenter who lets the oppressed speak for themselves” (1988: 292). En cambio, Spivak sugiere buscar al testigo completo o el “informante nativo” en lo que esta última llama las trazas no catalogadas del proceso primario de *repudio* [foreclosure] del Otro en la formación de una subjetividad normativa (a saber europea), partiendo de la terminología propuesta por Freud y elaborada por Lacan (1999: 5).

La “verdad” del otro se encuentra precisamente en ese espacio vacío e inabarcable que separa el pasado de su re-presentación y en los puntos ciegos de las diferentes mediaciones dentro del proceso testimonial.

En la novela de Saravia, el testimonio último, aquel que no puede ser transmitido sino de manera oblicua, queda inscrito como una traza de una alteridad que no puede estar presente, representada a través de los espectros que acosan al protagonista. Estas imágenes no son indicios de una Verdad por descubrir sino signos alegóricos que, en los límites de la representación, señalan un proceso de duelo que va más allá de la subjetividad traumatizada de un individuo:

Yo mismo no sé por qué me acuerdo de estas cosas [...] Quizá me acuerdo porque es mentira que los muertos duermen [...] los muertos son más rebeldes que nadie. Ya nada podemos hacerles, ningún mal podemos infligirles. No se dejan arrestar, golpear o exiliar y viven y vienen inquietos cerca nuestro y se van cuando mejor les parece [...] a veces nos susurran al oído sus historias mientras dormimos y sin que nos demos cuenta sus huesos se transforman en las raíces que guían a su turno nuestros pasos [...] guiándonos hasta que llegue el momento en que a nosotros también nos toque murmurar nuestras últimas palabras antes de sumergirnos en el mismo silencio, con la tierra en la boca. Luego [...] platicaremos dulcemente con los que están vivos, contándoles las cosas que hemos visto y cómo nos va matando poco a poco el doble filo del polvo y el olvido (62-63).

Alfredo intenta, a través de sus diálogos con los espectros de Amelia y el Boxeador, hacer el duelo por la nación que cree perdida en el exilio, sabiendo que no puede conjurarlos con simplemente cubrir sus trazas con otro relato compensatorio que los reduzca a víctimas del avance continuo de la Historia. Por el hecho mismo de ser imágenes sin cuerpo, residuos de un pasado sin continuidad ni causalidad en su presente, Alfredo corre el riesgo de reducir su presencia paradójica a simples productos de su imaginación traumatizada. No obstante, cada uno de ellos representa un segmento de la población que ha sido históricamente subalternado por el orden dominante, masculino y mestizo, de su país. Amelia por ser mujer y el Boxeador por ser indígena. Para Alfredo, “reconstruir el afecto” (108) no significa revivir sentimientos encerrados en el interior de un ego completo, sino restablecer una función social que permita hacer el duelo sin condenar los muertos al olvido, como se aprecia en este comentario metanarrativo:

¿A quién demonios puede interesarle toda esta historia? A nadie. Absolutamente a nadie. Y sin embargo sentía que debía escribirla. Y si los jóvenes la rechazaban, por lo menos los muertos, aquellos que se fueron esperando en vano la promesa de los días mejores, la promesa de un país independiente, la promesa de vivir humanamente, los que fueron baleados pensando en que valía la pena este sacrificio por los demás, por los que vendrán, ellos sabrán que se les recuerda, que su memoria vive. Que algo habremos aprendido. Por lo menos a no olvidar tan fácilmente. La memoria es de todos, de los que murieron y de los que viven con los recuerdos enterrados. La memoria es esta tierra firme, tierra que sostiene el árbol de los días de un ahora infinito (160, mis cursivas).

A través de su “flaca novelilla”, Alfredo interpela la imaginación de otros – sus posibles lectores– para que actualicen estas imágenes y se conviertan a su vez en testigos de una ruptura traumática por cuyas víctimas no se ha hecho el duelo necesario.

Recordemos que, según Nicolas Abraham y María Torok, el duelo depende en gran medida de la articulación de los procesos de “incorporación” e “introyección” para que el objeto perdido pueda ser absorbido y, posteriormente expulsado de manera dialéctica de modo que la libido pueda dirigirse hacia otro objeto, sin que por ello desaparezca la memoria de la pérdida (en Avelar 8). Al respecto, Derrida apunta que la introyección no es el equivalente de juntar un significante con su significado, lo cual equivaldría a reemplazar un sistema de signos por otro; en cambio, “*to understand a symbol is to place it back into the dynamism of an intersubjective functioning*” (1986: xxix, cursivas en el original). Esto supone construir una cripta alegórica fuera del ego en la que puedan ser depositados sus restos.

Saravia nos muestra la posibilidad de hacer el duelo por las tragedias del pasado, de efectuar una separación del objeto perdido y abrir la posibilidad a construir otras relaciones y otros afectos, por medio del trabajo de deconstrucción de las relaciones efectivas y las estructuras que hicieron posible la pérdida. Al romper la cronología del tiempo lineal de la escritura, al fijar el material narrado y fragmentarlo en imágenes, al señalar los residuos del movimiento de *différance* que asedia toda identidad, la novela se convierte en esa tumba alegórica que encierra la verdad de la pérdida, como lo señalan estas palabras de agradecimiento de Amelia para Alfredo: “¿Sabes?, esta *mi existencia de papel*, esta locura por la vida *que no sentí, que no toqué* y que ahora me invade habría sido imposible sin ti” (182, mis cursivas).

3.3 La película de la memoria

Las imágenes espectrales de la novela de Saravia sirven para dar cuenta de las otras historias que solo se hacen “visibles” en los vacíos de la historia oficial. Un ejemplo de ello es el espectro del Boxeador que se aparece ante el protagonista exhibiendo en su rostro los destrozos de la ráfaga que causó su muerte, la cual fue reportada como un suicidio: “Habían salido tres tiros por el cañón del fusil automático ligero del Boxeador” (68). En la memoria de Alfredo, este hecho está a su vez relacionado con la violación de Genoveva, quien era además la novia del Boxeador: “Quizá fue por esto que [...] acabaría más tarde esparciendo su médula cerebral por el piso de tierra apisonada de un puesto de guardia” (88). A esto se suma el recuerdo de una escena confusa que viene a acosar al protagonista de forma recurrente: “el Boxeador te despacha sobre la lona del altiplano con un gancho de derecha contra el rostro que resuena dentro de tu cráneo como el estallido de un mortero y *la película se te borra* por quince, veinte, cien años” (177, mis cursivas). Esta última frase parecería apuntar a una memoria archivística, cuyas imágenes son accesibles a voluntad, dadas las condiciones para su preservación, pero irrecuperable una vez desaparecido o averiado su soporte material (la “película” de la memoria). Sin embargo, en lugar de “borrar” el recuerdo, ese gancho de derecha conecta el pasado con el presente de Alfredo a través de una memoria táctil de un trauma que afecta de distintas formas su capacidad de “ver” las imágenes que lo asedian en el presente. Esta memoria no es la proyección de recuerdos archivados en algún lugar de su cerebro, sino las trazas que deben ser elaboradas para hacer el duelo por las pérdidas de su pasado.

En este proceso de elaboración, el medio cinematográfico juega un rol esencial como el otro del texto escrito, permitiendo una reflexión metanarrativa sobre los problemas de representación de una realidad desplazada en el tiempo y el espacio en el exilio. Este diálogo intermedial dentro de la novela permite a Saravia mostrar los límites de la escritura como medio de preservación y transmisión de la memoria en la época actual de tres maneras: primero, señalando cómo las nuevas tecnologías de los medios audiovisuales y las comunicaciones han transformado la noción misma de identidad en el exilio al permitir nuevas

formas de contacto con la comunidad de la que se ha salido; segundo, estableciendo un diálogo intertextual con un cierto tipo de cine que desarticula la linealidad y la causalidad de las formas narrativas hegemónicas; finalmente, mostrando cómo, en los límites de varios medios, el protagonista logra producir su propia ficción de memoria que le permite señalar las historias que no han entrado en el relato oficial.

Modalidades de contacto

Como hemos visto hasta ahora, Alfredo Cutipa se ve constantemente confrontado con los límites de la escritura para rescatar esas otras historias que han sido reprimidas por el discurso histórico oficial. Los ejercicios metanarrativos que hemos analizado en los apartados anteriores sugieren una búsqueda de otras formas de representación que den cuenta de las trazas de estas historias y del movimiento de *différance* por el cual una versión del pasado se ha impuesto sobre la heterogeneidad de experiencias de los distintos grupos que componen la comunidad imaginada que es la nación boliviana. Para ello, el autor hace uso del espectro, no sólo como un motivo literario para señalar un vacío en la memoria o un trauma del pasado, sino como un tropo que sugiere un cierto tipo de lectura de la obra y reflexiona sobre sus mecanismos narrativos y los límites del medio que la posibilitan.

Los espectros son imágenes cuya calidad deíctica obliga a pensar el vacío dejado por un objeto desaparecido que siempre está por venir y conmina al protagonista a dar testimonio de su reaparición. Como apunta Derrida, “[l]e spectre, c’est aussi, entre autres choses, ce qu’on imagine, ce qu’on croit voir et qu’on projette : *sur un écran imaginaire, là où il n’y a rien à voir. Pas même l’écran, parfois, et un écran a toujours, au fond, au fond qu’il est, une structure d’apparition disparaissante*” (1993: 165, mis cursivas). El espectro como traza no pertenece solamente al pasado, sino que también supone la posibilidad de su futura aparición. Esta doble temporalidad del asedio de los espectros marca la historicidad de su regreso y, como lo sugiere la cita anterior, está ligada en gran medida a las características técnicas del medio que lo representa. La referencia a la pantalla nos indica una peculiar forma de entender los medios que el mismo Derrida define como formas de espectralización. Estos (desde la

escritura hasta la imagen televisiva) constituyen un espacio que “n’est ni vivant ni mort, ni présent ni absent, *il spectralise*. Il ne relève pas de l’ontologie, du discours sur l’être de l’étant ou sur l’essence de la vie ou de la mort” (1993: 89, *mis cursivas*). Ninguna representación es entonces independiente del medio, el cual, en virtud del movimiento de *différance*, produce el efecto de presencia de *algo* inevitablemente desplazado en el tiempo y en el espacio.

Las distintas alegorías nacionales que Saravia parodia en su novela, cuyos límites se revelan en la mercantilización de las relaciones sociales, la expansión del capitalismo transnacional y la tecnificación de la imagen, nos sugieren en su anacronismo un cambio histórico: otras formas de mediación vienen a modificar la manera en que se entienden las identidades colectivas. Según James Cisneros, toda comunidad define sus límites espacio-temporales a través de “a form of *mediation* running between individual *identities* and *social bodies* within a determinate *zone*” (Cisneros 2003: 285, *cursivas en el original*). Es así que, “[r]eplacing oral dialogue with the book or the image, for instance, alters the form of (self-) knowledge based on the projected voice’s spatial limitations, extending social intercourse to distant communities that participate in the same circuit of literacy and interpretation” (Cisneros 2003: 285). Es por ello que, además de dar acceso al medio a través, por ejemplo, de programas de alfabetización o permitiendo la adquisición de equipos (televisores, salas de proyección, computadoras) es importante también permitir el desarrollo de competencias para “leer” e interpretar los distintos códigos de cada medio.

Por medio del ejercicio metanarrativo que hemos analizado en los apartados anteriores, Saravia explora lo que James Cisneros llama *nuevas modalidades de contacto*, las cuales hacen visibles las características del medio, de modo que éste sea *leído en sus propios términos*. A partir de las reflexiones de Julio Cortázar en “El escritor y su quehacer en América Latina” (1983), Cisneros señala que estas modalidades de contacto dependen de “a process of mediation that must be built through a technical realization of imaginative practice. The work, which has always been a bridge, depends on a greater signifying practice to

materialize as a bridge that will make communication tangible” (2003: 291).⁸⁶ Esto es particularmente relevante en América Latina, donde el lenguaje escrito no ha alcanzado la misma “universalidad” que en las sociedades europea y norteamericana y, en cambio, los gobiernos de la región:

have compensated by resorting to personalism, economic populism or, a sad legacy that is only too well known, repressive and authoritarian measures [...] Charismatic or de facto leaders have offset the absence of institutional legitimacy with an overt appeal to the modern image, whose mass dissemination has given it the same centripetal function that Benedict Anderson finds for print capitalism in his study on nationalism as an ‘imagined community’ (2003: 289).

Cortázar, quien pronuncia su discurso pocos meses antes de su muerte en 1983, encuentra que las “nuevas” tecnologías de la imagen como el video son más aptas para establecer puentes y construir una comunidad que desarrolle sus propios modos de lectura, eludiendo así tanto la censura como las limitaciones impuestas por los medios de comunicación y los modos de reproducción de la ciudad letrada.

Según Cisneros, esto sería posible ya que, a pesar de permitir la diseminación de la información de forma más efectiva y rápida que a través de los medios escritos, “[the] modern image [...] has proved itself irreducible to institutional attempts to transform it to a controlled grammatical system (as with visual semiotics)” (2003: 289). No obstante, agrega, “[i]t is not simply a matter of using the image to disseminate the word, like a latter-day pamphlet, but of engendering a mode of *reading* that, specific to the image, will invent the community that actively engages with it” (2003: 290, *mis cursivas*).⁸⁷ Este modo de lectura supone entender cómo cada medio produce ficciones a través de códigos distintos que, según su articulación

⁸⁶ Este discurso trata sobre las relaciones entre el escritor/intelectual y un público cuyo acceso a la literatura es limitado por diversas razones (desde la falta de recursos hasta el analfabetismo, pasando por la distancia del exilio).

⁸⁷ “Today, this mode of literacy confronts a heterogeneous collection of letters, images and signals emitted from other media, a dense semiotic network that eclipses the utopian city’s cohesive representation. Photographic and cinematic images circumvent the lettered city’s symbolic projection across time and space, resisting the semiotic equivalence of the map and its referent. Borrowing terms from Peirce, we can say that while the photograph has an iconic reference that remains independent of an existing object, its indexical reference nevertheless binds it historically to a model whose existence in the world precedes it. The lettered city’s symbolic organization moulds the image into a conventional system of meaning by emphasizing its iconicity. While of course not immune to this institutionalization, photography’s deictic force maintains the trace of a specific locality that resists the

pueden favorecer una u otra interpretación del material que transmiten. Así mismo sería posible desmontar la pretensión de una obra (literaria, pictórica, audiovisual) de ser la representación de una realidad e “imaginar”, como dice Cortázar, la obra en su materialidad y su propia capacidad de mediación.

Si bien Saravia ha optado por el medio escrito para su relato, el diálogo con el cine le permite señalar los límites de la escritura para representar una experiencia del pasado que es histórica y culturalmente específica. El uso de estas técnicas de imaginación permite a Alfredo – y a Saravia por metonimia – crear una comunidad de posibles lectores que trascienda no sólo las fronteras nacionales sino también el nivel de la representación utópica que suponen las técnicas narrativas tradicionales, revelando la mediación del texto dentro de ese sistema semiótico más amplio que lo enmarca. Las referencias al cine señalan de forma metanarrativa los límites del texto ya que, como apunta Laura Marks, “[experience] can only be approached partially by the orders of the discursive and the visible, or the sayable and the seeable. These orders cannot be reduced one to the other. They are two incommensurable forms of truth that confront each other at a given historical moment” (30). Refiriéndose particularmente a la relación de encuentro y disyunción entre la imagen cinematográfica y la escritura, la autora agrega que cada una deja por fuera significados que no pueden ser abarcados por ninguna de las dos. Por una parte, el cine “[is] not fundamentally verbal and thus does not carry out lines of reasoning the way written theory does. Cinema exists on the threshold of language, and language must bring it across in order to have a conversation with it” (Marks xvi). Por otra, “[w]riting about [...] films and videos requires imposing a form on them but also allowing them to point beyond my words” (Marks xvii).

Las referencias cinematográficas de Saravia cumplen una función similar a la de los espectros dentro de su relato como tropos que señalan una cierta lectura del material escrito. Derrida, quien poco escribió sobre el cine pero dejó un esbozo de teoría en algunas entrevistas tanto escritas como filmadas, apunta que la experiencia cinematográfica está ligada a la

imposition of a utopian projection. It retains the memory of this or that place, provoking unpredictable inflections on the network of signs” (Cisneros 2003: 286).

espectralidad como traza, no tanto por las imágenes que puede presentar sino por la forma en la que estas se configuran en la pantalla:

Le cinéma peut mettre en scène la fantomaticité presque frontalement, certes, comme une tradition du cinéma fantastique, les films de vampires ou de revenants, certaines œuvres d’Hitchcock. Il faut distinguer cela de la structure de part en part spectrale de l’image cinématographique. Tout spectateur, lors d’une séance, se met en communication avec un travail de l’inconscient qui, par définition, peut être rapproché du travail de la hantise selon Freud. Il appelle cela ce qui est “étrangement familier” (*Unheimlich*) (1996: 77).⁸⁸

En una línea similar, Jaques Rancière señala que la elaboración de la memoria en el cine no es sólo cuestión de registrar los hechos, de alimentar el archivo con información sobre lo ocurrido, sino también de imponer una lógica a la misma: “[une] mémoire ce n’est pas un ensemble de souvenirs d’une conscience [...] Une mémoire c’est un certain ensemble, un certain arrangement de signes, de traces, de monuments” (201). En este sentido, la ficción no es el opuesto de la historia, sino un cierto uso de un medio para construir un sistema significativa que organice esta información. Mientras que hay ficciones que hacen el medio transparente para crear un efecto de continuidad entre el imaginario de la obra y el imaginario social, las *ficciones de memoria*, como las llama Rancière “s’installe[nt] dans l’écart qui sépare la construction du sens, le réel référentiel et l’hétérogénéité de ses ‘documents’” (203).

En este mismo orden de ideas, Cisneros apunta que la figura de la memoria se encuentra entre el archivo incompleto de la historia oficial y la sobreabundancia de imágenes del mundo contemporáneo, por lo que es necesario crear estrategias de memoria que señalen los límites de la concepción misma de la historia que la subyace: “Linear progressive history, after all, is itself history, an idea of history whose nineteenth-century articulation and consequences are well known, and that media speed’s ephemerality is now pushing into the past” (2006: 60). En un trabajo que analiza este tipo de estrategias en el cine chileno de la post-dictadura, el mismo autor apunta que “[i]n the simulacrum of media speed and censorship, the strategy to recover memory must work within representation and not attempt to

⁸⁸ Otras reflexiones de Derrida sobre el cine se encuentran además en las películas *Ghost Dance* (1983), de Ken McMullen, *D’ailleurs Derrida/Tourner les mots* (1999), de Safaa Fathy, y en el libro *Échographies de la télévision* (1996) en el que, además de algunas reflexiones del filósofo francés, aparecen las transcripciones de entrevistas filmadas por Jean-Christophe Rosé entre Derridá y Bernard Stiegler.

traverse the screen and arrive at real past events that have not been properly represented” (2006: 63). La dualidad propia de la pantalla, que puede mostrar tanto como ocultar, la convierte en “[a] site for memory, since certain strategies can show the heterogeneity of the distinct images as well as the opaque membrane that divides them” (Cisneros, 2006: 63).

Estas estrategias de memoria funcionan con la misma lógica que Derrida atribuye al espectro, cuerpos sin cuerpo que no suponen la presencia de aquello que representan sino su no presencia y la promesa de su retorno, pero aún así asedian el presente como residuos anacrónicos y dislocados. El mismo Derrida, en la entrevista sobre cine que hemos citado anteriormente, apunta que este tipo de memoria espectral “est un deuil magnifique, un travail du deuil magnifié” (2001: 322), el cual se da en la medida en que la pantalla puede servir a la vez de cripta y monumento, un espacio exterior en el cual depositar los restos alegóricos del objeto desaparecido. En este sentido, Cisneros agrega que ciertos modos específicos de visibilidad del cine enfatizan el anacronismo de las imágenes, cuya diferencia (o, podríamos agregar, su *différance* manifiesta) “makes possible a sensual and aesthetic memory, a bodily contact” (2006: 70). A continuación veremos cómo, en sus referencias al cine, Saravia subraya este tipo de memoria que llamaremos “háptica”.

La película diferida

En *Rojos, amarillos y verdes* el cine se introduce por primera vez en un pasaje en el que el protagonista “[r]ecordó de pronto una película de la que sólo vio el anticipo” (10) y en la que aparece una mujer que se debate sobre si debe o no aceptar la propuesta de un hombre que la espera en una habitación de hotel en París. La descripción del anticipo señala cómo los planos, el enfoque y los movimientos de la cámara producen un efecto en el espectador que involucra todo su cuerpo, creando sensaciones que tocan mucho más que la visión y el oído:

La cámara se eleva por encima de los peatones y la calle en una toma de gran plano en picado al estilo de ‘La nuit américaine’ hasta detenerse ante la barra de un café atestado de ciudadanos [...] Mirando por el espejo adosado al muro [...] ella se percata que es seguida por [...] el héroe de la película [...] quien le pide al garçon otro café, luego gira el cuerpo hacia ella y le propone al oído una hora juntos en la habitación de un hotel cercano. Ella [...] mira desde la pantalla al público en la sala de cine, como

pidiendo consejo. *A mi lado* alguien se atora con la saliva súbitamente densa al descender por la manzana de Eva. La cámara *nos levanta* en un instante por el aire y *nos deposita* ante un gran primer plano” (11 mis cursivas).⁸⁹

Esta descripción del anticipo nos muestra cómo la novela de Saravia dialoga con un cierto tipo de cine que articula imágenes fragmentadas y movimientos discontinuos, suscitando en el espectador reacciones corporales inconscientes que, con su “inquietante extrañeza” llaman a una reflexión sobre su propia relación con el material en la pantalla.

Siguiendo a Gilles Deleuze, Laura Marks señala dos tipos de imágenes cinematográficas: la *imagen-movimiento*, en la que “frame follows frame causally, according to the necessities of action” (27), y la *imagen-tiempo*, “which [...] questions everything about how *this* particular image got to be constructed from a given perception. It thus compels the viewer to start the act of perceiving all over again, choosing which part of the available image is relevant” (42, cursivas en el original). El régimen narrativo más extendido en el cine comercial –en muchos casos alineado con la ideología dominante– se sirve principalmente de la imagen-movimiento que, a su vez, permite preservar una visión particular del pasado en continuidad con el presente y el futuro. Por otra parte, la imagen-tiempo confronta al espectador con lo arbitrario y lo abstracto de su propio repertorio de imágenes, “[b]ecause [she] cannot confidently link the optical image with other images through causal relationships, she is forced to search her memory for other [...] images that might make sense of it (Marks 47). El resultado es otro objeto, que Deleuze denomina *imagen-recuerdo*, el cual trasciende las cualidades de las imágenes proyectadas al igual que los sistemas más amplios con los que se relacionan:

Because official histories, with their official image repertoires, are often at odds with the private histories of disenfranchised people, it is *recollection-images* [...] that must confront the public and the private with each other. A recollection-image embodies a past event that has no match in the present image repertoire (Marks 50, cursivas en el original).

⁸⁹ *La nuit américaine* (1973), del francés François Truffaut, es una película auto-reflexiva que cuenta la historia de la problemática filmación de una película. Desde el título, el film apunta a la materialidad del medio cinematográfico, sus límites y posibilidades técnicas, como el artificio por la cual un director puede grabar escenas nocturnas en pleno día subexponiendo la cinta y utilizando filtros especiales (Ingram y Duncan 130-134).

El tipo de cine que favorece principalmente la imagen-tiempo presenta ante el espectador ficciones de memoria que señalan sus propios mecanismos de representación, apuntando así a los residuos del movimiento de *différance* en la narración. Estas trazas se encuentran en muchos casos ancladas en una memoria táctil o háptica que, según Marks, entra en la representación a través de la mimesis, “[by] which one calls up the presence of the other materially, is an indexical, rather than iconic, relation of similarity” (138). Según la misma autora, parafraseando a Auerbach, este tipo de ficciones suscitan “a lively and responsible relationship between listener/reader and story/text, such that *each time a story is retold it is sensuously remade in the body of the listener*” (138, mis cursivas).

En la novela de Saravia, la incorporación metanarrativa del cine pone énfasis en los mecanismos de representación tanto del medio textual como del audiovisual, señalando así los vacíos en los que el lector/espectador entra a participar de manera más o menos consciente en la producción de sentido a partir de su propio repertorio de historias, recuerdos e imágenes. El juego de miradas entre la mujer en el espacio espectral de la superficie de la pantalla y los espectadores en el espacio real de la sala, nos muestra cómo opera lo que Deleuze denomina una *imagen-afección*, un tipo de imagen-tiempo que puede ser un *close-up* o primer plano sobre un rostro o el *efecto* que se obtiene del primer plano sobre un objeto que se hace rostro (*visagéifié*) (1993: 87).⁹⁰ El rostro abstraído de las coordenadas de espacio y tiempo, pierde las tres capacidades que lo hacen reconocible: individualizante (para distinguir una cara de otra), socializante (para definir su rol social) y relacional o comunicativa (para comunicar entre dos personas y entre una persona, su carácter y su rol), haciéndose una entidad autónoma de cualquier cuerpo: “There is no close-up of the face. The close-up is the face” (1993: 87).⁹¹ Esto permite que el espectador pueda –y deba– proyectar su propia ficción en torno a este

⁹⁰ Deleuze sugiere que, en el primer plano, la parte se convierte en una identidad autosuficiente que expresa el afecto puro, es decir, una calidad sin sujeto ni acción, oscilando entre dos polos: poder/micromovimientos y cualidad/superficie reflejante: “When a part of the body has had to sacrifice most of its motoricity in order to become the support for organs of reception, the principal feature of these will now be only tendencies to movement or micro-movements which are capable of entering into intensive series for a single organ or from one organ to the other. The moving body has lost its movement of extension, and movement has become movement of expression” (Deleuze 1993: 87).

⁹¹ Siguiendo con Deleuze: “the affection image [...] has as its limit the simple affect of fear and the effacement of faces in nothingness. But as its substance it has the compound affect of desire and of astonishment– which gives it life– and the turning aside of faces in the open, in the flesh” (101).

afecto puro condensado en la imagen como una mónada alegórica, no sólo al llenar los vacíos que la rodean, sino incitando una memoria corporal de la pérdida.

Es así que, a partir de ese avance cinematográfico, Alfredo Cutipa produce otra ficción que imita el argumento de la película pero actualizándolo en su propia experiencia. La acción ya no ocurre en París sino en Montreal, el café en el que tiene lugar el encuentro no está cerca del Musée Cluny sino del Museo de la Risa, y el héroe de la cinta no es “un hombre de aire resuelto” (11) sino “un hombre con aspecto de cochabambino que está entre que duda y avanza” (204). En el momento de incertidumbre sobre la posibilidad del reencuentro, la imagen-afecto de esa mujer que “mira desde la pantalla *al público*” en el primer film, en la ficción de Alfredo se convierte en la cara de Bolivia (la mujer) quien “*le* mira desde la pantalla y dice como un susurro *un solo nombre*: “Alfgedó... [sic]” (205, mis cursivas). No obstante, esta reapropiación no aplaca por completo el impulso desestabilizador de la imagen-afección, ya que esta se introduce en una línea de fuga que reafirma el deseo y la incertidumbre: “¿Vivirán treinta y tres años de amor? La pantalla oscurece paulatinamente mientras se lee en la pantalla: ‘Prochainement dans cette salle de cinema’” (205). La configuración de imágenes y sonidos fragmentados de esa otra película permite al protagonista traer a la memoria una experiencia que es cultural e históricamente específica, en una ficción de la que él mismo es ahora el protagonista. El rostro proyectado en la pantalla no es pues su regreso a la presencia, tampoco un simple engaño que oculta una verdad más allá de su percepción fenomenológica, sino que se convierte en un signo que se corresponde, no con el cuerpo de Bolivia, sino con su pérdida, convirtiéndose en el depósito de sus restos, a partir de los cuales sería posible actualizar el afecto que lo unía a ella y, eventualmente, hacer el duelo.

Este anticipo cinematográfico opera de forma metanarrativa, señalando un tipo de lectura de otra ficción de memoria que, de manera inversa, surge a partir de una experiencia corporal para traducirse en imágenes que se proyectan en el espacio espectral de una pantalla imaginaria. En la escena que analizaremos a continuación veremos cómo, además de hacer referencia al funcionamiento de imágenes cinematográficas, Saravia apunta a otro tipo de mediación posible gracias a los medios electrónicos como el Internet. Estos permiten al exiliado mantener el contacto con su país, al mismo tiempo que pueden hacer más difícil

discernir la diferencia histórica entre la producción de textos e imágenes y la realidad que intentan representar. Es entonces que la memoria corporal del golpe en el ojo le permite elaborar la memoria al hacer visible el proceso por el cual él mismo construye una ficción de memoria que, en lugar de entrar a competir con el relato oficial, pone énfasis en el silencio forzado, tanto por los fusiles de la dictadura, como por las formas dominantes que constituyen el archivo de la historia nacional.

Una película guardada en la memoria

Otro duelo que el protagonista debe hacer está relacionado con las víctimas del golpe de Estado de 1980 en el que participó como conscripto de la Fuerza Aérea Boliviana. Como ya hemos mencionado, los recuerdos fragmentados de esta época lo acosan en el presente de su exilio en Montreal, tomando la forma de los espectros de Amelia y el Boxeador que se aparecen ante él en sueños y alucinaciones. Éste último se presenta con la mitad del rostro destrozada por la ráfaga de fusil que le quitó la vida, lo cual Alfredo relaciona inconscientemente con un sueño en el que el Boxeador lo manda al suelo con un golpe en el ojo. Más adelante, el incidente en el café kurdo conecta a los dos personajes a través de una forma particular de ver cuando Alfredo pierde el ojo izquierdo luego de la golpiza. Desde entonces, “[la] única pupila buena [de Alfredo] reducía el campo visual a *una peligrosa bidimensionalidad*. Las calles le parecían *fotos a colores* donde *no podía distinguir cuánta distancia mediaba* entre un auto y otro, entre un peatón y otro” (147, mis cursivas), mientras que “[el] ojo derecho parecía haberse declarado autónomo e independiente [...] de pronto, a cualquier hora y en cualquier lugar, dejaba ver el perfil de algo como una sala a oscuras que de golpe se iluminaba con la proyección de *una película guardada en su memoria*” (147, mis cursivas).

El contraste entre estas dos formas de ver señala los límites de los medios que cada una representa. Por una parte, las imágenes fotográficas que logra captar con su ojo bueno señalan una temporalidad petrificada en la que, si bien las imágenes mantienen una relación deíctica

con el pasado, no es posible para el espectador dar cuenta de su desaparición.⁹² Por otra parte, el medio cinematográfico, representado en la visión de un ojo que sólo puede ver ficciones, se incorpora a la narración como el espacio en el que se construye esta memoria, gracias a que permite un cierto efecto de temporalidad a través de las imágenes en movimiento que operan precisamente a partir de su propia desaparición. Como apunta Cisneros refiriéndose a las estrategias de representación del cine:

If the screen censors through imaginary overload, repressing memory through a cannibalization of the referential ground which, made image, has become indistinguishable from projected shadows, then by showing its duplicitous nature as it simultaneously shows and hides, the film's narrative and aesthetic [can] make us focus on the screen itself, bringing into view the media that 'speed' makes disappear (2006:63).

La narración en *Rojo, amarillo y verde*, en sus referencias al cine y, más específicamente, a un tipo de cine que reflexiona sobre su propio estatus como representación y sus mecanismos de mediación, apunta a esa duplicidad del medio, la cual permite pensar los vacíos que asedian (*hantent*) la efímera presencia de lo visible.

Poco después de la golpiza, Alfredo se sienta en Le café des virtuels a leer las noticias de su país por Internet. Uno de los cables le informa que el general García Meza ha sido arrestado en Brasil y pronto será extraditado a Bolivia, lo que desata una suerte de experiencia multimedia que parece predecir el ejercicio, hoy habitual, de leer las noticias por Internet, involucrando video, texto e imágenes, organizadas de manera fragmentaria y discontinua:

Aún no había acabado de leer el último párrafo cuando el ojo rebelde hizo ciertos ruiditos como de engranajes y bobinas que se ponían en movimiento y entonces su ojo derecho se llenó de luz, opacando todo el campo visual observado por el ojo izquierdo [...] En la imagen proyectada pudo reconocerse en medio de un enorme patio donde varios soldados deambulaban de un extremo al otro de la escena. Alguien dentro de su cabeza ajustó el control del sonido y una voz que no había escuchado desde hace quince años empezó a leer un guión no muy bien redactado, salpicado de comentarios

⁹² Roland Barthes (y otros antes que él) han señalado esta relación problemática entre la muerte y la fotografía, apuntando que esta última da testimonio de lo que ha existido ("de ce qui a été") pero no fabrica ni historia ni memoria: "la Photographie est un témoignage sûr, mais fugace; en sorte que tout, aujourd'hui, prépare notre espèce à cette impuissance : ne pouvoir plus, bientôt, concevoir, affectivement ou symboliquement, la durée"(Barthes, *La chambre claire* 1980: 146).

impresionistas: "...y de acuerdo a la Constipación Política del Estado Boliviano cumplía yo con el servicio militar obligatorio [...]"(151, mis cursivas).

Esa voz es ese otro Alfredo "el Cutipa" que había intentado evocar y que ahora da su testimonio en primera persona, el cual se complementa con las imágenes, el texto periodístico y el discurso de otro narrador que comenta la escena.

Mientras que el cable anuncia que "[u]n capítulo sangriento en la historia de Bolivia *se cerró hoy* con la transferencia del ex-dictador Luis García Meza de una prisión en Brasil a otra en Bolivia" (149, mis cursivas), centrándose en el triunfo de las instituciones bolivianas sobre la tiranía del dictador, la película de Alfredo muestra imágenes de la resistencia del pueblo contra la brutalidad de esas mismas instituciones: "dejó caer de un golpe la taza de café ya vacía al ver en su película la menuda figura de aquel jesuita correteando por la plaza de San Francisco con su chompa de lana de oveja y su maletincito de periodista lleno de ideas más humanas" (152-153). A esto se suma la pregunta de otra voz sin identificar: "¿Sabía el narrador de la cinta que una mañana de domingo Luis Espinal había ido a oficiar misa a una pequeña iglesia en la periferia, en Villa San Antonio, donde dio la primera comunión a unos muchachitos que ingenuamente y de buena fe creían en dios en medio de los tanques de una dictadura militar más?" (153). El narrador de la película, por su parte, agrega contexto a las imágenes: "El punto culminante de este período previo al golpe de estado había sido el trágico secuestro, tortura y brutal asesinato del sacerdote jesuita y director del semanario 'Aquí', Luis Espinal Camps, quien sufrió la más atroz agonía colgado de un matadero de Achachicala" (152).

En esa proyección en la cuenca vacía de su ojo derecho surgen los vacíos que ninguno de los medios logra abarcar y que constituyen el doloroso testimonio de Alfredo Cutipa: "¿Por qué no hice algo?, ¿por qué no me amotiné?, ¿por qué no disparé el cargador entero de mi fusil la noche que escoltamos con el suboficial Juan Barrón al gonorral García Meza desde la línea de vuelo hasta la Prevención?, ¿por qué tuve que participar en la violación de la novia del Boxeador?" (158-159). Es así que, en la transición de un narrador al otro, de un medio al otro, Alfredo puede elaborar otra memoria conectando la experiencia individual y la historia colectiva:

por este silencio soy culpable. Somos culpables todos [...] El día del golpe no salió nadie, ni siquiera tenían un tenedor para ir a ocupar la esquina. Los que proclamaron larga vida a los comités de autodefensa de la democracia y dejaron que sólo albañiles y obreros interpongan sus cuerpos entre las balas y la democracia son culpables. Los que se quedaron en casa esperando que el pueblo, un pueblo, algún pueblo heroico e imaginario salido de algún panfleto saldría a las calles por nosotros a resistir como un ejército fantasma del cual no formamos parte. Somos culpables los que nos quedamos esperando que la mítica izquierda revolucionaria derrotara al nuevo orden étlico del gonorral García Meza (170).

Al poner en relación la imagen y el texto, Saravia señala los límites de cada uno, dando lugar a una memoria en la que las trazas de las impresiones percibidas con otros órganos vienen a confluir en la formación del recuerdo. El golpe de derecha del Boxeador se convierte así en la memoria háptica del golpe de Estado de 1980 que, a su vez, ha dejado su marca en la memoria colectiva de un pueblo que lucha por resistir. Así, Saravia propone un tipo particular de mirada – *“otros ojos para mirar el mundo”* (129, cursivas en el original).

En la etapa actual del capitalismo transnacional, los modos de representación que permitían imaginar una relación de identidad entre un sujeto con una comunidad nacional han llegado a sus límites productivos. Desde la imagen de la Madre Patria hasta la metaficción histórica del Boom, ese modelo de comunidad que avanza en el tiempo hacia su propia realización, se muestra anacrónico y fuera de lugar para el protagonista exiliado. Este ya no puede conectar un pasado marcado por la tragedia del golpe de Estado con el presente triunfalista de la aldea global y el multiculturalismo de mercado a través de la ilusión de un ego completo que, como un demiurgo, puede llenar de sentido los vacíos de la historia: “Alfredo no había dejado de morir incesantemente, infatigablemente, y pese a ello cada mañana se tenía de pie frente a sus papelotes, vigorizado, lleno de palabras” (73). Esta incertidumbre de saberse el mismo y distinto a la vez es lo que le permite ver y escuchar a esos otros espectros, esas otras vidas que nunca conoció pero cuya pérdida ha dejado trazas en su propia biografía. Al hacer visibles los mecanismos retóricos y los límites discursivos y materiales de su relato, lo que queda afuera, lo inabarcable o simplemente excluido en este proceso viene a asediar la lectura e incitar al lector a confrontar los paradigmas con los que evalúa su relación con su propia historia.

4. La escritura esquizofrénica de *Le pavillon des miroirs*

Aquí eu não sou feliz.
Quero esquecer tudo:
–A dor de ser homem...
Este anseio infinito e vão
De possuir o que me possui.
Manuel Bandeira, “Antologia” (1960)

En esta novela ecrástica de Sergio Kokis (Río de Janeiro, 1944) la relación entre la pintura y la escritura funciona como un eje temático y un mecanismo formal para avanzar una reflexión sobre una crisis de representación del pasado en la etapa actual de expansión del capitalismo transnacional. El narrador-protagonista es un pintor exiliado por la dictadura militar brasileña (1964-1985), cuyo presente es constantemente asediado por imágenes de su pasado: “Comme des *traumatismes*. Il n’y a plus de récit qui les accompagne, *le passé vécu s’est estompé*, mais curieusement *ces images qui m’obsèdent* sont restées d’une exubérance sauvage. *Ces spectres*, cette légion de personnages vibrants de lumière *m’assaillent à tout instant pour exiger réparation*” (23, mis cursivas).⁹³ Es por ello que su presente parece dislocado, sin que pueda concatenarlo en una narración continua y coherente: “[c]’est que le temps s’allonge drôlement [...] Il passe désormais sans toutefois passer, car l’identité n’est plus en harmonie avec le monde palpable” (357). Para señalar esta duplicidad de espacios y temporalidades, la novela está dividida en dos niveles intercalados por capítulos que, al interceptarse, hacen visible un cambio histórico que va más allá de la biografía del protagonista.

En el primer nivel, el pintor reflexiona sobre el exilio, incapaz de pensar su propia situación en función de una totalidad espacio-temporal: “Ses repères sont restés en arrière et lui tirent les pieds comme les fantômes d’autrefois [...] il reste souvent embourbé entre cette identité qui fut et la béance de devoir devenir autre. Il n’aime pas son passé; c’est un mauvais

⁹³ Algunos análisis de la novela (Melançon, 1996 y Figueiredo, 1997, citados por Boxus, 2004) se centran en elementos que sugieren varias coincidencias entre el protagonista y el autor, al mismo tiempo que generan confusión entre unas ciertas nociones de realidad y ficción, atribuidas al “carácter híbrido de la novela” (Boxus 63). Sin embargo, cabe señalar que, como apunta Isabelle Gagnon, “*Le pavillon des miroirs* découle d’un ouvrage ne traitant, au départ, que de peinture et d’art, et qui avait été refusé par tous les éditeurs aux quels Sergio Kokis l’a présenté [...] Seul André Vanasse, de la maison d’édition XYZ, a pu lire entre les lignes et prendre conscience du potentiel romanesque que renfermait la première version” (16). Nuestro análisis se desprende del lente

passé qu'il cherche à repasser. C'est d'ailleurs à cause du passé qu'il n'est plus là-bas, mais ici, déplacé" (357). Este relato sirve de marco a una ficción en la que se separa el "yo" del presente del niño que fue alguna vez, sugiriendo una ruptura que se acentúa con el exilio: "L'identité nouvelle, si durement acquise s'est révélée être un piège. Et je m'abandonne désormais, volontairement, *au personnage d'une farce née dans les yeux d'un enfant solitaire*" (88, mis cursivas).

El segundo nivel, escrito en presente y en primera persona, es un relato realista de la infancia y la adolescencia del protagonista hasta su salida definitiva de Brasil. A pesar de su aparente continuidad e inmediatez, esta narración es constantemente interrumpida por los capítulos del primer nivel y por pequeños guiños metanarrativos con los que el "yo" del presente se hace visible en el discurso del narrador del pasado. Tal es el caso de este comentario en un pasaje en el que el niño confiesa ante un cura el "pecado de la carne" que comete su padre todos los viernes: "Parce que *dans notre langue* on utilise le même mot pour nommer ce péché et la viande, et que mon père insiste pour qu'on ne mange pas de poisson le vendredi, rien que pour montrer qu'il n'aime pas les curés" (97, mis cursivas). Sin esta aclaración, a todas luces anacrónica y fuera de lugar, este jocoso pasaje no tendría sentido para el lector francófono de la novela de Kokis. De este modo, el autor implícito indica que este relato de formación no es la representación de un pasado completo, en continuidad con el presente, sino la elaboración de la memoria de un personaje desplazado en el tiempo y en el espacio, como lo señala el propio narrador: "Tout ce travail pour arriver au point de départ, tous ces tableaux pour revenir au petit garçon que je voulais enterrer" (88).

Así mismo, este tipo de comentarios apuntan al hecho de que tanto el idioma materno del protagonista, el portugués, como su lengua de adopción, el francés, son insuficientes para representar su experiencia fragmentada de la realidad: "C'est là le lot de l'immigré; il n'a de langage que celui qu'il emprunte, pour montrer des choses qui ne sont pas montrables" (74). Es por ello que sus pinturas se convierten en el último refugio de su identidad: "En m'accrochant à eux *comme à une langue maternelle*, je peux me promener dehors, visiter la

autobiográfico para señalar en cambio la reflexión que avanza el texto sobre el contexto histórico y cultural de la narración.

vie et me dire que j'appartiens à quelque part" (280, mis cursivas). No obstante, estas imágenes son distintas de aquellas que lo acosan como espectros de su pasado, como síntomas de un trauma que va más allá de la fragmentación de su biografía causada por el exilio. Es así que entre uno y otro nivel, entre la pintura y la escritura, el narrador de *Le pavillon des miroirs* muestra los límites de un modelo de identidad caduco en las circunstancias de su presente, viéndose obligado a articular los distintos tiempos y espacios que co-existen en su mente: "l'effet est schizophrène et je ne peux pas en disposer" (49).

Siguiendo esta reflexión, en este capítulo abordaremos la novela de Kokis como un ejemplo de lo que Antonio Cornejo Polar y Fredric Jameson coinciden en llamar "escritura esquizofrénica". El primero argumenta que el discurso migrante "es radicalmente descentrado, en cuanto se construye alrededor de ejes varios y asimétricos, de alguna manera incompatibles y contradictorios de un modo no dialéctico" (841). Así, en lugar de apuntar hacia una síntesis de dos o más unidades previas, "el allá y el aquí, que son también el ayer y el hoy, refuerzan su aptitud enunciativa y pueden tramar narrativas bifrontes y –hasta si se quiere, exagerando las cosas– esquizofrénicas" (841). Esto supone una ruptura con una idea de identidad que parte de un sujeto completo, cuya praxis puede articularse en función de un territorio, una historia y una lengua que le sirvan de centro y referente. Si bien el análisis de Cornejo Polar se centra en las representaciones literarias de las migraciones campesinas hacia las ciudades en Perú, podemos extrapolar esta dinámica al caso de las novelas de exiliados latinoamericanos en Canadá si tomamos en cuenta que en ambos casos los personajes se ven confrontados a los límites de la economía de significado con la que entendían su lugar en el mundo. Igualmente, tanto para los unos como para los otros, las circunstancias de la migración se enmarcan dentro de procesos socio-económicos relacionados con la expansión del capitalismo y distintos cambios en el modo de producción dominante.

Jameson, por su parte, en su ensayo sobre la lógica cultural del capitalismo tardío, nos habla de las dificultades de representación del pasado en el arte y la literatura postmodernos, apuntando que la escritura esquizofrénica surge como el producto y la respuesta a una ruptura

de la *cadena significante*.⁹⁴ Esta disfunción semántica y lingüística toca dos aspectos intrínsecamente relacionados de lo que se conoce como identidad: “first, that personal identity is itself the effect of a certain temporal unification of past and future with one’s present; and, second, that such active temporal unification is itself a function of language, or better still of the sentence, as it moves along its hermeneutic circle through time” (1991: 25–26). Este tipo de escritura desarticula de distintas maneras la unificación del pasado, el presente y el futuro gramaticales en una línea continua, indicando que el tiempo de la experiencia de sus personajes está igualmente fragmentado, de modo que “the schizophrenic is reduced to an experience of pure material signifiers, or, in other words, a series of pure and unrelated presents in time (1991: 26).

Estos dos conceptos homónimos, producidos en espacios académicos tan heterogéneos, nos permitirán analizar la compleja articulación de espacio y tiempo en la novela de Kokis, en cuya narración el exilio funciona como una alegoría de un cambio histórico en el paso de un modelo de identidad basado en la nación a otro basado en una lógica mercantil. El primero se centra en la imagen de una colectividad utópica en la que “language and race [...] become foundational protagonists in the construction of the people as a recognizably autonomous group and as the embodiment of the ideal (national) community” (Williams 36). Este proceso se enmarca dentro de un complejo sistema ideológico en el que la nación, como apunta Justin Read: “occupies a physical space bounded by its own collective ‘development’ that is nonetheless independent of any one individual” (150). Esto se traduce, por una parte, en el discurso hegemónico del mestizaje, subyacente a los romances decimonónicos adoptados por los gobiernos latinoamericanos como ficciones fundacionales durante el periodo nacional-popular. Por otro lado, la temporalidad de este modelo se ve mejor elaborada en el *Bildungsroman* o novela de formación que, en su forma canónica (europea), es el género que mejor se ha prestado para representar la producción de una imagen (*Bild*) del sujeto completo, capaz de proyectarse en el tiempo y en el espacio como parte de una comunidad nacional.

⁹⁴ La *cadena significante* es un concepto lacaniano que presupone uno de los principios básicos del estructuralismo de Saussure: “that meaning is not a one-to-one relationship between signifier and signified, between the materiality of language, between a word or a name, and its referent or concept” (Jameson 1991: 25).

Kokis señala los límites de este modelo en el relato del pasado que abarca un periodo indefinido durante los años 50 y 60, marcados por la doctrina desarrollista que buscaba consolidar lo construido durante el periodo nacional-popular. El protagonista, cuyo nombre se desconoce, narra su vida desde su infancia en un pequeño apartamento en el barrio Mangueira de Río de Janeiro hasta su adolescencia poco antes de partir al exilio. La cohabitación en este primer espacio está marcada por varios conflictos que dividen al grupo familiar según dicotomías de sexo, raza, educación, ocupación y fe. El padre, un inmigrante letón de origen alemán, representa un mundo masculino, cuyo horizonte es la modernidad secular y el desarrollo tecnológico: “Papa croit beaucoup aux inventions; il est sûr qu’un jour il va devenir riche comme les Américains” (91). La madre, una brasileña mulata, se dedica a rituales sincréticos encaminados a mejorar sus circunstancias económicas y sociales: “Pour ma mère, les choses de la religion, c’est comme l’anglais pour mon père: la clé de la réussite” (95). A pesar de seguir juntos durante toda la novela, como apunta el propio narrador, “il manque quelque chose pour que ça fasse une famille. Chacun paraît occupé à son propre ennui” (14).

A lo largo del relato, el protagonista descubre que hay órdenes distintos para los diversos espacios que habita, ya que desde pequeño –mucho antes de salir de su país– se ve obligado a atravesar las fronteras sociales, raciales y económicas que dividen la sociedad carioca. Sin embargo, tanto él como su familia parecen vivir siempre en los límites de los modelos de identidad que se les imponen. A pesar de los esfuerzos de cada uno por progresar, los padres del protagonista se enfrentan constantemente a la realidad efectiva de las estructuras socioeconómicas de su país. El padre, por un lado, se ve frustrado ante la imposibilidad de aplicar los modelos de producción y emprendimiento de los países del norte en su negocio de iluminación con tubos de neón, por lo que se va retrayendo hasta casi desaparecer en un segundo plano. Por otra parte, la madre, ante el fracaso de los proyectos del padre, abre el espacio del hogar para convertirlo en local de lenocinio en el que varias mujeres ofrecen sus servicios sexuales al mismo tiempo que buscan mantener las apariencias de la sociedad burguesa normalizada. Entre tanto, los hijos son vistos como un estorbo para los adultos y empujados hacia otros espacios, en especial luego de que la familia pasara a otro nivel social representado por la nueva casa en el centro de la ciudad: “malgré la grandeur de notre nouvelle maison, l’espace vital s’était rétréci de façon radicale [...] la porte restait fermée” (182).

Esto se traduce para el protagonista en la falta de un centro, en la incapacidad de entender cuál sería su lugar en una sociedad altamente dividida y estratificada. Sólo al entrar en el internado al que lo envía su madre logra liberarse temporalmente de estas contradicciones: “du jour au lendemain je me suis trouvé entièrement dégagé : enfermé dans un internat et libre d’être moi-même, de rêver à volonté, perdu dans la foule des autres enfants. Sans histoire, sans famille, sans passé” (173). Sin embargo, una excursión a Bahía con su clase lo lleva a conocer la Caatinga y el Sertão, donde encuentra un paisaje de miseria petrificado en el tiempo que hace que toda su vida en Río se revele como una farsa ante sus ojos:

J’apprends le détachement, la distance. Même ma cuisine aux portes fermées prend le sens d’un spectacle comme les autres, d’une misère hors de moi. Le réel peut n’être qu’une mise en scène, il peut désormais être n’importe quoi [...] La vie reprend son cours. Mais, à l’avenir, sans ma participation. Je viens d’apprendre à trouver enviable ma situation d’étranger, malgré la tristesse sournoise qui l’accompagne (297).

Es por ello que, para él, la identidad es una quimera que se encontraría siempre en otro lugar: “Tout départ signifiait à mes yeux la découverte de l’identité, ou plutôt la redécouverte puisque je la soupçonnais cachée, entière et achevée sous la couche des habitudes quotidiennes. Cette identité était sûrement quelque part, ailleurs” (169). De este modo, el relato del pasado muestra los límites del modelo de identidad basado en la nación y su progreso que subyace a las alegorías dialécticas de las ficciones fundacionales y a la temporalidad progresiva del *Bildung*.

En el nivel del presente narrativo, Kokis deconstruye también el modelo de identidad del Mercado, cuya temporalidad es distinta de la simultaneidad en un tiempo *vacío* y *homogéneo* que Benedict Anderson señala en la formación de comunidades nacionales (24).⁹⁵ Siguiendo a Jameson: “we now inhabit the synchronic rather than the diachronic [...] our daily life, our psychic experience, our cultural languages, are today dominated by categories of space rather than by categories of time” (1991: 15). El pasado ha dejado entonces de ser un referente para ser reemplazado por “a world transformed into sheer images of itself and for

⁹⁵ Anderson distingue entre la temporalidad medieval y aquella que caracteriza la modernidad secular que vio surgir y consolidarse a la nación: “What has come to take the place of the mediaeval conception of simultaneity-along-time is, to borrow again from Benjamin, an idea of ‘homogeneous, empty time,’ in which simultaneity is, as it were, transverse, cross-time, marked not by prefiguring and fulfilment, but by temporal coincidence, and measured by clock and calendar” (24-25).

pseudoevents and ‘spectacles’ [...] It is for such objects that we may reserve Plato’s conception of the ‘simulacrum’” (1991: 17).⁹⁶ Según Jameson, este *simulacro* da lugar a “new forms of our private temporality, whose ‘schizophrenic’ structure [...] will determine new types of syntax or syntagmatic relationships in the more temporal arts” (1991: 5, mis cursivas).

En la elaboración de su pasado traumático, el narrador de *Le pavillon* marca una diferencia entre las imágenes que intenta captar en sus pinturas, a las cuales otorga lo que Avelar denomina *valor de memoria*, sin utilidad ni posibilidad de cambio (5), y aquellas que se producen y comercializan en esta época del capitalismo transnacional como reflejo de una realidad deshistorizada. Esta distinción queda inscrita en la relación ecfrástica entre el texto y la pintura, manifiesta a lo largo del relato, la cual subraya los límites de cada medio, al mismo tiempo que marca una diferencia temporal entre las imágenes (textuales o pictóricas) y los objetos que re-presentan:

Je cherchais les souvenirs en pensant pouvoir attraper ce qui me hantait, mais en vain. Maintenant je sais que les souvenirs sont d’un autre ordre, très littéraires, aux contours bien marqués, quoique fades comme des récits. Les images dans ma tête au contraire se dérobent, puis se présentent à l’improviste pour me surprendre. *Comme des spectres*. Mouvant en avant et en arrière, fuyant et ne respectant pas les dimensions du champ réel (140-141).

Esta referencia a los espectros, al igual que como ocurre en la novela de Saravia, nos indica que la relación entre el texto y la imagen obliga al lector a reflexionar sobre los vacíos que su propia intencionalidad no puede llenar, por cuanto el objeto de la representación es constantemente diferido hacia una realidad otra irreduciblemente anterior, haciendo imposible dar cuenta de ella a través de una narración continua.

De este modo, entre el texto y la imagen, entre el pasado y el presente, entre el allá y el aquí, la escritura esquizofrénica en la novela de Kokis representa un trauma que va más allá de la experiencia subjetiva del desplazamiento geográfico. El protagonista exiliado no puede conectar su pasado en Brasil con su presente en Quebec, no sólo por la distancia espacial que

⁹⁶ Jean Baudrillard ofrece un análisis similar al señalar que “[a]ujourd’hui l’abstraction n’est plus celle de la carte, du double, du miroir ou du concept. La simulation n’est plus celle d’un territoire, d’un être référentiel, d’une substance. Elle est la génération par les modèles d’un réel sans origine ni réalité: hyperréel” (10).

separa los dos países, sino también porque el régimen temporal ha cambiado. Es por eso que debe buscar otras formas de representar su lugar en el mundo, no sólo en términos de geografía, sino en relación con el momento histórico en el que vive y la ideología dominante. Esto supone crear lo que Jameson denomina un *mapa cognitivo* de la realidad social, “to enable a situational representation on the part of the individual subject to that vaster and properly unrepresentable totality which is the ensemble of society’s structures as a whole” (1991: 51).

En el primer apartado analizaremos la manera en que Kokis retoma la lógica transcultural de los romances fundacionales y muestra sus límites en el matrimonio de los padres del protagonista. Este tipo de unión, que se suponía en igualdad de condiciones y se basaba en una idea de integración y progreso colectivo endógeno dirigido por el Estado, deja de ser operativo en un contexto en el que tanto las relaciones románticas como el progreso individual están regidos por el valor de intercambio que cada sujeto pueda obtener en el mercado. Esta transición histórica se representa de manera alegórica en la figura de la madre-prostituta encarnada en Ligia, la madre del protagonista. Su capacidad para compartimentar su identidad según las circunstancias señala el relativismo de las relaciones sociales y las categorías raciales en el país suramericano y, al mismo tiempo, la manera en que la lógica mercantil ha penetrado todos los aspectos de la vida de sus ciudadanos.

En el segundo apartado analizaremos la narración del pasado como una “novela de crecimiento malograda”, con la que el narrador-protagonista señala los límites de la temporalidad homogénea y lineal del *Bildungsroman* a través de la cual se busca producir una subjetividad anclada en una identidad completa y coherente entre el individuo y la colectividad. Finalmente, en el tercer y último apartado, veremos cómo, en el diálogo entre los dos niveles narrativos de la novela y entre la imagen y el texto, Kokis sugiere una forma de acercarse al pasado como un “otro” irreductible a las imágenes atemporales del simulacro. El protagonista intenta así recuperar la profundidad histórica de las imágenes que constituyen su memoria traumática a través del recurso retórico de la écfrasis, el cual le permite señalar los límites de cada medio y poner énfasis en los espacios en blanco de la representación.

4.1 El modelo malogrado de la nación mestiza

Como hemos visto en los capítulos anteriores, el mestizaje ha sido la ideología dominante en América Latina durante casi todo el siglo XX. Su objetivo ha sido el producir una nueva raza de patriotas que, en un futuro utópico, habría de eliminar las diferencias que mantenían rezagados a los países de la región con respecto a las potencias europeas. Brasil, como apunta Idelber Avelar, no es la excepción:

The ideology of miscegenation, as Brazilian national ontology, was the major trace that subsisted in the passage from the *bacharelesca* (rhetoric-centered) culture of the agroexporting state to the technified imaginary of the military dictatorship. Both maintained a fundamental ontology that celebrated *mestiçagem* (miscegenation) as Brazil's achieved identity, a sort of bizarre utopia in which one was supposed to be living but which one didn't quite know yet (42).⁹⁷

Las ideas de “democracia racial” y “autoritarismo modernizador” van mano en mano en la construcción de la nación brasileña, avanzando el imaginario positivista de “orden y progreso” como base ideológica de la república, inspirado en los escritos del filósofo francés Auguste Comte (Arbousse Bastide, 79).

El discurso hegemónico del periodo nacional-popular, que en Brasil se consolidó bajo el régimen autoritario de Getulio Vargas conocido como *Estado Novo* (1939-1945), encontró en las alegorías dialécticas del XIX latinoamericano un soporte ideal. Estas, como apunta Doris Sommer, permitían construir y legitimar un cierto modelo de asociación política: “[a] state that needed [...] a self-legitimizing discourse [...] found one in erotic desire. Sexual love was *the* trope for associative behaviour, unfettered market relationships, and for Nature in general” (1993: 35 cursivas en el original). Estos romances “tended to banish alternative sexualities and construct legitimate models” (1993: 34), principalmente el modelo ideal de la familia dentro del espacio privado del hogar, el cual se convierte en sinécdoque del espacio más amplio, público, de la nación. Obras como *O guaraní* (1857) e *Iracema* (1865) de José de Alencar se convirtieron así en mitos fundacionales en los que hombres y mujeres de distintos

⁹⁷ Este mito transcultural se atribuye comúnmente al trabajo de Gilberto Freyre, quien destacaba que la mezcla de razas había tenido lugar en el país suramericano desde tiempos de la conquista: “No sooner had the European leaped ashore than he found his feet slipping among the naked Indian women and the very fathers of the Society of Jesus had to take care not to sink into the carnal mire; for many of the clergy did permit themselves to become contaminated with licentiousness. The women were the first to offer themselves to the whites, the more ardent

grupos raciales se unen para formar familias transculturales que servirían de base para la nueva nación: “Alencar does his best to correct what may have become a ‘black legend’ of conquest and to strike a perfect balance in race as well as in gender. In his novels, power is not exclusively a white and male prerogative, nor is seductiveness an exclusive trait of dark women” (Sommer 154). Más adelante, esta mitología fundacional se convertiría en la base de una ideología de Estado.⁹⁸

Aún cuando el discurso de la democracia racial fue particularmente efectivo durante el periodo nacional-popular para construir un imaginario nacional en el que cabrían todos los ciudadanos sin distinción de raza ni sexo, esto no es sinónimo de igualdad ante la ley. George Yúdice señala que en en Brasil y otros países latinoamericanos la ley y la disciplina no alcanzaron el mismo nivel de normalización que en los países de Europa occidental y Norteamérica, de modo que “favor and other pacts between the haves and have-nots provided the background assumptions of a lifeworld permeated by dependency” (2004: 63). Roberto Schwarz ha mostrado cómo esta disyunción entre el modelo liberal y las prácticas basadas en la dependencia y el favor o *jeitinho* han operado de forma sincrética en Brasil en una relación de forma/contenido desde los inicios de la República:

In this confrontation, the two principles were not of equal strength: in the sphere of reasoning, principles the European bourgeoisie had developed against arbitrariness and slavery were eagerly adopted; while in practice, sustained by the realities of social life, favor continually reasserted itself, with all the feelings and notions that went with it. The same is true of institutions, bureaucracy and justice, for example, which although ruled by patronage affirmed the forms and theories of modern bourgeois state. Besides the expectable debates, therefore, this antagonism produced a stable coexistence between the two views (1992: 23).⁹⁹

ones going to rub themselves against the legs of these beings whom they supposed to be gods. They would give themselves to the European for a comb or a broken mirror” (Freyre [1946] 1986: 8 en Goldstein 568).

⁹⁸ Esta ideología llegó a abarcar todo el espectro político: “[t]his myth of inclusion, which is also a xenophobic exclusion, was taken up in the ‘literary fascism’ of the 1920 in nativist writers such as Graça Aranha” (Sommer 163). Su éxito fue tal que, durante la primera mitad del siglo XX y hasta los años 60, por lo menos en teoría, Brasil se convirtió en un modelo a seguir para otros países de la región, incluso para los Estados Unidos: “[both] countries could share a romanticized Indian past and a (perhaps equally romanticized) democratic tradition based on the melting-pot effect, a racial improvement sometimes known in Brazil as ‘Aryanization’” (*Ibid.*).

⁹⁹ El mismo autor aclara que “Brazil was not to Europe as feudalism was to capitalism. On the contrary, we were a function of European capitalism, and moreover, had never been feudal, for our colonization was the deed of commercial capital” (1992: 23).

Según Roberto DaMatta esta co-existencia de principios y valores funciona a través del *englobamiento*, concepto que toma de Louis Dumont para definir “una operación lógica en que un elemento é capaz de totalizar o outro em certas situações específicas” (17). Esta dinámica es lo que hace posible conciliar relaciones que, desde una perspectiva normativa occidental, pertenecen al ámbito de lo privado (la casa) con otras que se relacionarían con espacios públicos (la calle), ya que estas pueden ser englobadas por un tercer espacio, *el otro mundo*:

Leituras pelo ângulo da casa ressaltam a pessoa. São discursos arrematadores de processos ou situações [...] Nesses contextos, todos podem ter sido adversários ou até mesmo inimigos, mas o discurso indica que também são “irmãos” porque pertencem a uma mesma pátria ou instituição social. Leituras pelo ângulo da rua são discursos muito mais rígidos e instauradores de novos processos sociais. É o idioma do decreto, da letra dura da lei, da emoção disciplinada que, por isso mesmo, permite a exclusão, a cassação, o banimento, a condenação. Já as leituras pelo prisma do outro mundo são falas inteiramente relativizadoras e muito mais inclusivas, onde as misérias do mundo são criticamente apontadas. Seu tirocínio é que há um outro lugar e uma outra lógica, que nos condena a todos a uma igualdade perante forças maiores do que nós (DaMatta 19).

En cada uno de estos espacios se articulan, a su vez, temporalidades distintas, oscilando entre lo transitorio y lo eterno, entre el tiempo del individuo y el tiempo de la colectividad. Todas estas categorías son fluidas y complementarias, siempre incompletas y en proceso de transformación, pero perfectamente interiorizadas por la mayoría de los ciudadanos, quienes deben aprender a moverse entre ellas para sobrevivir. Es así que, a través de distintas variaciones y combinaciones, la sociedad brasileña habría logrado englobar las diferencias raciales, culturales, económicas y religiosas de su población en una economía de significado articulada en torno de la nación, sin que por ello se pueda hablar de una síntesis que elimine estas diferencias o que subvierta las jerarquías establecidas desde la colonia.

La escritura esquizofrénica de Kokis nos muestra los límites de la ideología transcultural que subyace a los romances fundacionales construyendo una narración en la que las relaciones sociales operan en dos niveles distintos pero altamente permeables: uno regido por los modelos ideales que se mantienen en las apariencias y otro anclado en una realidad atravesada por la lógica del favor y la dependencia. Cada uno de sus personajes logra así

conciliar una norma elusiva con las prácticas reales, sometidas a la arbitrariedad e imprevisibilidad de las relaciones de poder en su entorno:

Je reconnais [...] que mes parents étaient doués d'un certain mépris pour la réalité, chacun à sa façon. Sauf que ma mère ne se contentait pas de rêves; plus pratique, elle trichait ouvertement pour transformer les choses et utilisait le théâtre comme un politicienne. Mon père semblait respecter davantage le texte de son rôle, poursuivant le spectacle malgré les avatars du public ou de la salle. Mais chez tous les deux, le déguisement était la caractéristique la plus importante. Ils disaient des choses pour en signifier d'autres, et l'on se trompait toujours en s'attachant au sens propre (170).

La madre y el padre del protagonista encarnan dos subjetividades organizadas en dicotomías entre lo masculino y lo femenino, modernidad y subdesarrollo, ciencia y religión, marcadas siempre por jerarquías económicas, sociales y raciales: “Le père et la mère ne sont d'accord sur presque rien. Mais les gens respectent les avis de mon père, tandis que ma mère doit toujours attendre les Noires pour savoir quoi faire” (60).

Este matrimonio transcultural, en las circunstancias históricas de mediados del siglo XX en Brasil, muestra cómo la ideología del mestizaje ya se había naturalizado en el país suramericano. No obstante, vemos ya desde el principio de la narración cómo el padre se impone sobre los personajes femeninos, a quienes considera inferiores en razón de su sexo y su raza, al mismo tiempo que adopta un papel de protector y benefactor en una relación de favor y dependencia:

Mon père ne cesse de répéter que les femmes sont des bêtes connes, qu'il ne tolère pas de macumba chez lui, et qu'elles sont toutes des putes, à commencer par Lili [...] Et ça s'agite pas mal; ça crie, ça se met à pleurer ou ça s'enferme dès la moindre remarque de mon père. Il faut alors qu'il aille consoler, il faut qu'il s'excuse. Et il le fait si bien que ma mère se met à crier des obscénités à *ses soeurs*, menaçant de les mettre toutes à la porte et assurant qu'elles ne sont que des dévergondées, *qu'elles vont toutes finir tuberculeuses, syphilitiques...* Ce sont des moments assez difficiles, dangereux même, et les enfants se cachent comme ils peuvent pendant que mon père en profite pour sortir faire un tour (32 mis cursivas).

Ante la interpelación autoritaria de su marido, Ligia se ve obligada a adoptar este discurso y reproducir su retórica excluyente, separando a las mujeres entre buenas y malas. No obstante, al incluirlas a todas dentro de su grupo familiar como sus “hermanas”, aun si no hay un lazo de consanguinidad, Ligia engloba sus relaciones sociales y productivas, ocultando al mismo tiempo las prácticas con las que se ganan la vida, las cuales son bastante limitadas en razón de

su género, su raza y su estatus socio-económico. Esta capacidad de compartimentación es lo que le permite, tras el fracaso de los proyectos de su marido, lograr un cierto éxito económico. Es así que, como veremos a continuación, Kokis nos muestra los límites del discurso de democracia racial en el paso de un régimen basado en el Estado y en el desarrollo nacional a otro definido por la lógica del mercado transnacional, el cual supuso también un cambio en los roles de género y en los modelos de familia en la sociedad brasileña.

La cenicienta negra y el *coroa*: los límites de la “democracia racial”

Como ya lo hemos mencionado, los discursos transculturales como la “democracia racial”, vehiculados a través de las ficciones fundacionales, suponen un cierto equilibrio entre razas y géneros, así como una equivalencia entre el amor de pareja y el consenso político (Sommer 18). No obstante, la dialéctica que permite conectar estos dos niveles del discurso es posible solamente si se pone al margen la realidad del modo de producción dominante y sus jerarquías sociales y raciales: “[these] fictions are philosophically modest, even sloppy. Lacking the rigor that would either keep levels of meaning discrete or show how that was impossible, these novels hypostatize desire as truth and then slide easily between them” (Sommer 45). Kokis elabora esta separación entre los modelos hegemónicos y las prácticas reales de los ciudadanos, en especial aquellos que pertenecen a las clases populares, a través del personaje de Ligia. Esta, al igual que las demás mujeres de la novela, vive siempre entre lo visible y lo oculto, una constante indeterminación que impide hacerse una idea clara de su identidad. Al describirla, el protagonista muestra que las categorías que operan en el modelo ideal son constantemente relativizadas y pueden ser englobadas por otras sin anularse mutuamente. De este modo, ella mantiene el lugar que le corresponde como mujer mestiza en el orden establecido de dependencia, al mismo tiempo que puede explotarlo en ciertas situaciones para buscar mejorar su situación.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Según Donna Goldstein, aún para finales del siglo XX, “the ideal representation of the mulata is eroticized, exoticized and celebrated, while real women of color are kept from mainstream economic advancement” (572). Esto se traduce en una dinámica de intercambio en la que “race is embodied in everyday valuations of sexual attractiveness and [...] attractiveness is gendered, racialized, and class-oriented in ways that commodify black female bodies and white male economic, racial, and class privilege (565).

Es así que, para ella, la raza no es una noción ontológica pero sí señala una cierta jerarquía de valores que funciona de forma diferenciada según el contexto: “[Ligia] dit ‘nègre’ au lieu de ‘Noir’ si elle veut parler des Noirs. [...] Nègre, c’est pour celles qu’elle n’aime pas [...] toutes ses amies noires ne sont pas des nègres; elles les aime beaucoup et les respecte” (40). Todo esto a pesar de que ella misma tiene la piel oscura: “c’est plutôt elle qu’on devrait appeler ‘la noire’” (40). En muchos casos, los calificativos raciales varían según la percepción del nivel socio-económico de cada individuo, como lo demuestra este comentario del protagonista:

Les quartiers très propres où habitent mes camarades [plus riches] sont fascinants, des endroits pleins d’arbres, qui ont l’air plus frais [...] Ils attendent l’autobus accompagnés de bonnes en uniforme, *impeccables, et presque blanches*. Ou bien ce sont leurs mères, qui sont souvent *jolies comme les femmes des photoromans, et douces aussi* (78 mis cursivas).

Además de la raza, Ligia marca la diferencia con aquellos que considera distintos o moralmente inferiores a través del uso de metáforas médicas, relacionando la tuberculosis con la pobreza, el tifo con la suciedad y la sífilis con el adulterio. Esto refleja una cierta retórica estatal para controlar la expansión de ideologías, prácticas y discursos en el cuerpo social, estigmatizando cierto tipo de enfermedades en relación con un grupo racial, social o sexual particular.¹⁰¹ Para protegerse a sí misma y a su familia de estas amenazas “externas”, Ligia busca conjurarlas a través de distintas prácticas que son, a una misma vez, mecanismos de defensa y de agresión:

Elle a une passion pour les tisanes de toutes sortes, pour le foie, pour les intestins, pour la tête, contre les vers, *le mauvais sang ou les influences des esprits*. Même si le goût est affreux, il est inutile de rechigner parce qu’elle s’arme de son fouet, *en véritable sorcière*, pour nous protéger contre *les malédictions de l’au-delà* (62, mis cursivas).

La relación con ese “más allá” es para los personajes femeninos de *Le pavillon* un medio para marcar los límites de las estructuras sociales ya establecidas, así como un coadyuvante para

¹⁰¹ Este fenómeno ha sido ampliamente estudiado a partir del concepto foucaultiano de bio-poder como una forma de control del cuerpo hecho una realidad *bio-política* (1994: 209–210), tal es el caso de *Body, Nation, and Narrative in the Americas* (2010) de Kristine Pitt y *La desaparición a diario: sociedad, prensa y dictadura (1975-1978)* de Estela Schindel, quien, para el caso de argentina, apunta que “el discurso oficial recurrió a la ‘metáfora de la enfermedad’ para referirse a la subversión, una forma retórica que además de asociar al ‘enemigo’ a valores destructivos, lo presenta como un fenómeno proveniente del exterior de la sociedad y no producto de

superarlas, lo que no significa necesariamente un intento de subvertirlas, ya que siguen dependiendo de un hombre que les ayude a mejorar sus circunstancias sociales y económicas. De hecho, conseguir un “buen partido” se convierte en el objetivo primordial de sus prácticas sociales, culturales e, incluso, religiosas, desde la ceremonia cristiana del día de San Antonio: “Tout le monde sait que c’est à [lui] qu’il faut s’adresser quand on veut un homme, il est très efficace” (15-16), hasta el rito pagano del baño de luna: “Dans l’eau illuminée par la lune, la Noire fait apparaître le visage de l’homme promis, ou bien elle désigne celui qui est secrètement amoureux” (29).

Esta relación de dependencia con respecto a los hombres se transmite de generación en generación como una habilidad de supervivencia: “Les plus expérimentées instruisent les plus jeunes des choses de la séduction, des choses du bas du corps, de ce qu’il faut faire en donnant l’impression qu’on se laisse faire. Les hommes aiment ça...” (29). Esta dinámica repercute a su vez en sus perspectivas laborales, ya que sus posibilidades de ascenso social están supeditadas a su atractivo físico y su capacidad de seducción: “Elles préfèrent d’autres sortes de métier, comme actrice de cinéma, hôtesse de l’air ou danseuse de théâtre musical. Mais étant donné que ces emplois sont difficiles à trouver, elles doivent attendre pour voir ce qui va se présenter” (126). Dadas estas condiciones, no sorprende que la educación de Ligia sea, a lo sumo, limitada: “Ma mère déchiffre péniblement ce qui est écrit sur la page des recettes, des modèles de robes, l’horoscope et d’autres choses de bonnes femmes” (68-69). De hecho, no hay libros en la residencia familiar, sólo algunos periódicos dominicales y las fotonovelas con las que las mujeres de la casa pasan el tiempo: “Elles n’aiment que les hommes qui embrassent les femmes, les filles qui pleurent, les femmes qui se maquillent, les histoires de bébés” (37).

Este último comentario nos señala, además del predominio de la imagen sobre el texto escrito, el hecho que el melodrama ha sido una forma de reproducción ideológica en la que hombres y mujeres de distintas clases sociales, razas y credos pueden reconocerse finalmente como miembros de una misma sociedad y proyectarse hacia el futuro.¹⁰² En el orden

sus conflictos internos” (2012: 304). Otro ejemplo de esto es la Doctrina de seguridad nacional en Chile, según la cual “Chilean society suffered from a disease and some body parts had to be ‘amputated’ to cure it” (Avelar 46).

¹⁰² El melodrama, como apunta Martín-Barbero, se caracteriza por la predominancia de la puesta en escena y el efectismo de la actuación, produciendo un “estilización metonímica” que “traduce lo moral en términos de rasgos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores y contravalores éticos” (127). Además,

subyacente a estas narraciones, la familia es el núcleo de la sociedad y las relaciones entre sus miembros están naturalizadas a través de las uniones sentimentales y los lazos sanguíneos. De este modo, como apunta Jesús Martín-Barbero, el melodrama cumple una doble función: por un lado, la de controlar y canalizar las emociones y los deseos a través de la estetización de los conflictos sociales; y, por el otro, la de ofrecer “una victoria contra la represión, contra una determinada ‘economía’ del orden, la del ahorro y la retención” (131). Sin embargo, en el contexto de la decadencia del proyecto desarrollista del Estado brasileño y la apertura a un mercado internacional cada vez más ubicuo, este orden no puede sino parecer anacrónico. En ese sentido, como apunta el mismo crítico español, el melodrama se ha convertido en “la forma en que desde lo popular se comprende y se dice la opacidad y complejidad que revisten las nuevas relaciones sociales” (131).

Este nuevo orden se refleja en la existencia de nociones como el mito de la “cenicienta negra”, según el cual la única posibilidad de progreso social y económico es la fantasía de seducir y amarrar a un *coroa*, un hombre mayor, pudiente y, generalmente, “más blanco”:

The happy ending of the story is that the woman moves into the apartment of the *coroa* in a neighborhood that is not a favela and becomes comfortable or even wealthy. The fantasy is dependent on a *coroa* who is willing to be seduced. This is recognized as a realistic and legitimate, albeit rare, form of social mobility. It also serves to confuse the race issue because it is interpreted in fairy-tale terms: poor, clever, and seductive dark-skinned woman finds her rich, old, and White “crown.” Gender, class sexuality, and race, as well as beauty and age, are all intertwined in one story (Goldstein 569).¹⁰³

continúa el autor, su estructura dramática ejecuta una función simbólica a través de dos operaciones: la esquematización y polarización. La primera produce personajes planos estereotipados o arquetípicos, vaciados de una psicología propia, con el fin de facilitar la relación del espectador o lector con la experiencia. La segunda ejerce una reducción valorativa de los personajes a “buenos” y “malos”, a partir de la cual se puede proyectar una cierta visión de los conflictos sociales.

¹⁰³ Goldstein analiza esta fantasía en el contexto de las prácticas raciales de mujeres negras de las clases populares. La noción de “cenicienta negra” proviene de un artículo publicado en la revista *Veja* en 1993 acerca del caso de una mujer de raza negra que fue abusada física y verbalmente “por equivocación” tras detener un ascensor en un edificio de apartamentos de clase media. Esta “equivocación” es la excusa que se da para justificar el abuso, ya que sus atacantes asumieron que ella era simplemente “negra y pobre” siendo en realidad la hija del gobernador del estado de Espírito Santo, una “cenicienta negra”, según el mismo artículo. La autora muestra “how it is possible for the actors to equate blackness with ugliness and yet to evaluate mulatas as ideal representatives of (black) sensuality [also how] experiences of racial discrimination are excused by these low-income women in particular contexts of interracial sexuality, thereby nurturing an especially pernicious coded form of internalized racism” (567-568).

En estas uniones resuenan los restos anacrónicos del discurso transcultural de los gobiernos populistas que adoptaron los mitos fundacionales de Alencar. Sin embargo, su objetivo ya no es la construcción de una comunidad nacional sino el generar valor de cambio para posicionarse mejor en una escala social fuertemente marcada por nociones de raza. En este sentido, continúa Goldstein, el problema actual “is not the belief in a racial democracy that is at the heart of Brazilian racial hegemony, but rather the belief that Brazil is a color-blind erotic democracy” (563).

Desde esta perspectiva, el matrimonio de los padres del protagonista es una unión malograda, como lo expresan las “hermanas” de Ligia: “ce n’est pas étonnant que [elle] souffre autant, la pauvre, puisque, lorsqu’elle était encore jeune, et jolie, elle n’a trouvé rien de mieux à faire que de croire à des inventions farfelues. Plutôt que de goûter à la vraie vie, avec un vrai homme” (60). Esta nueva imagen ideal de la masculinidad define a los hombres “verdaderos” no ya en términos de raza o profesión, sino como aquellos que tienen dinero y son capaces de proveer para sus familias en el sistema de producción vigente: “Dans leur rancune elles se sont mises à dire que beaucoup d’hommes sont des fous, qu’ils sont incapables d’apprécier la vie ou de gagner de l’argent. Et que certaines femmes sont des idiots de rester accrochées à des types comme ça” (153). Es así que no será sólo cuestión para las mujeres de la novela de encontrar un buen hombre con ciertas características que les permitan progresar en la sociedad, sino de seducir a un hombre rico que pueda “pagar” sus servicios como esposas, madres y amantes: “Mon père prétend qu’elles attendent plutôt des hommes avec de l’argent, qu’elles ne veulent pas d’ouvriers honnêtes parce qu’elles sont trop vaniteuses” (126).

Cuando el padre ya no es capaz de garantizar un sustento estable, es la madre quien se hace cargo del progreso económico de la familia al convertir su hogar en una “casa de baños”, abriendo el espacio doméstico al mercado sexual mientras que mantiene una fachada que sigue el modelo de la familia nuclear burguesa. Esto supone una derrota más para el padre del protagonista: “Son hypothétique entreprise était sa bouée de sauvetage ; il soignait encore son apparence en se déguisant en homme d’affaires, mais c’était évident que la mère avait gagné” (133). Su único consuelo, dice, es “d’avoir une renommée de travailleur sérieux, ‘qui a de la parole’, contrairement à certains qui gagnent leur vie en trompant les gens avec des

‘cochonneries.’ Ma mère se tait, enragée” (125). No obstante, la capacidad de englobar distintos elementos de sus relaciones sociales, su identidad cultural y racial, y sus prácticas productivas según las circunstancias, es lo que permite a Ligia triunfar en una época en la que su imagen determina el valor de intercambio que puede obtener en el mercado sexual.

La casa de baños: decadencia del Estado y triunfo del Mercado

En las primeras páginas de *Le pavillon*, el narrador describe su vida en el pequeño apartamento en el que vive con su familia, en los límites de la zona de tolerancia del barrio Mangueira. Allí, su madre trabaja como costurera para las mujeres del sector, con quienes entabla relaciones bastante cercanas, pasando de clientas a amigas e, incluso, a “tías” para sus hijos, sin que medie necesariamente la consanguineidad. Esta forma de englobamiento permite a Ligia conciliar las prácticas económicas de estas mujeres, basadas en el comercio sexual, con el modelo social dominante, manteniendo las apariencias según las circunstancias: “il ne faut pas que je prononce le mot ‘Mangue’ à la maison parce que ce n’est pas beau [...] elles n’aiment pas penser qu’on habite près du Mangue et si quelques-unes de leurs amies y habitent, elles disent qu’elles viennent de la zone. C’est mieux” (65). Vemos aquí cómo esta fragmentación, que podemos llamar esquizofrénica, opera tanto en la organización espacial de la novela como en las prácticas sociales y productivas de los personajes femeninos, señalando a una misma vez la existencia de un modelo y sus límites en un juego carnavalesco de apariencias y ocultamientos. De este modo, Kokis nos muestra cómo tanto el orden ideal como las estructuras de dominación son construcciones que las clases menos favorecidas deben relativizar y utilizar para sobrevivir en un orden basado en la dependencia y el favor.

Esto contrasta con el estricto control sobre la sexualidad que, como apunta Foucault, ha sido uno de los principales objetos de organización social del Estado moderno: “Le couple, légitime et procréateur, fait la loi. Il s’impose comme modèle, fait valoir la norme, détient la vérité” (1976: 10). Es así que el espacio heterotópico del hogar se desarrolla a la par con el burdel, otra heterotopía donde la sexualidad “ilegítima” se inscribe en el circuito productivo del mercado, manteniéndose a su vez al margen del orden social ideal: “Là seulement le sexe sauvage aurait droit à de formes de réel, mais bien insularisées, et à des types de discours

clandestins, circonscrits, codés” (1976: 11).¹⁰⁴ Este tipo de fragmentación tiene un mayor impacto en las mujeres, en virtud de su rol de subalternas en la sociedad patriarcal, siendo divididas entre madres y prostitutas, dos categorías que abarcan no sólo sus prácticas de subsistencia sino también su carácter moral.¹⁰⁵

Recordemos que, como apunta Mary Louise Pratt, el orden patriarcal “situates or ‘produces’ women in permanent instability with respect to the imagined community [...] What bourgeois republicanism offered women by way of official existence was what Landis and others have called ‘republican motherhood,’ the role of the producer of citizens” (1990: 51). Es así que la imagen ideal de la mujer ha servido para producir alegorías como la de la Madre Patria, en las cuales, según Marina Warner, “[t]he female form tends to be perceived as generic and universal, with symbolic overtones [whereas] the male as individual, even when it is being used to express a generalized idea” (12). Sin embargo, siguiendo a Buci Glucksmann, “[t]he violent insertion of women into commodity production collapses both material (division labor) and symbolic differences of sex. Women become mass-produced, widely available commodities with the ‘massification’ of industrial labor and society, simultaneously losing their ‘natural’ qualities” (222). Esta negatividad del modelo de una feminidad virtuosa se concentra en la imagen de la prostituta, la cual señala los efectos de la mercantilización de todos los aspectos de la vida diaria.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Según Foucault, las heterotopías tienen siempre una función con respecto al resto del espacio, ya sea el presentarse como espacios ilusorios que denuncian la ilusión de los demás espacios, o bien crear espacios otros cuyo orden minucioso busca compensar el caos del espacio real. En ellas se pueden yuxtaponer, en un mismo espacio real, diferentes lugares incompatibles entre sí; y cada una está ligada a “heterocronías”, fracturas temporales en el tiempo tradicional de la sociedad. Todas poseen un sistema de apertura y cierre que las aísla y, a la vez, las hace penetrables bajo ciertos criterios y después de haber cumplido con determinados rituales (1994: 752–762).

¹⁰⁵ Shelly Thomas muestra cómo literatura francesa decimonónica, que ha servido de modelo para muchas obras fundacionales latinoamericanas, disuelve la unidad espíritu-cuerpo de la mujer: “The implication for the ‘virtuous’ woman was clear: desexualization with no legitimate avenue for the libidinal, not even for the married woman” (75). De este modo, continúa la autora, se reduce la identidad de las mujeres reales en función de los deseos e intereses del sujeto masculino a dicotomías entre mujeres “buenas” y “malas”, las cuales están relacionadas con los espacios sociales ya representados.

¹⁰⁶ En este sentido, parafraseando a Walter Benjamin, la filósofa francesa agrega que: “[t]here is much more than a superficial historical analogy between the prostitute, who obtains an increasingly well-accounted for, both profitable and exploitative, payment for her time and attentions, and a commercial economy where everything has its price. For if salaried labor and the general extension of commodities mark the “decline” of the qualitative, of use value, of distinctions for the benefit of a more generalized social submission to the universality of exchange –

El uso de esta imagen fragmentada de la mujer varía constantemente a la hora de señalar la inestabilidad de los modelos sociales. Esta puede servir como símbolo de un orden por defender o como alegoría de la decadencia y la historicidad de ese mismo orden. En este último caso, la imagen femenina “rests not on the fullness of a meaning, of a unified, perfectly intelligible history, but on a loss, an emptiness, a lack: the power of absence” (Buci Glucksmann 223). En América Latina, la figura de la prostituta ha servido desde principios del siglo XX como una metáfora de la violencia y la explotación en las relaciones sociales, económicas y raciales. Más aún, como apunta Diane E. Marting, con el abandono de las convenciones de los romances fundacionales y el auge de las vanguardias:

the literary uses to which sex is put diversifies; no widely held social ideal of love or marriage confers upon the novel a unifying function in society. Sexuality also becomes a weapon with which to combat social convention and conservatism. It becomes fundamental for holdouts of naturalism, and for the rebels like surrealists, neorealists, and feminists (28–29).

No obstante, en términos generales, la sexualidad de los personajes femeninos ha sido tratada desde una perspectiva patriarcal de dominación, apareciendo como víctimas o victimarias, de modo que “the sexual woman [...] has been a shared cultural icon for social as well as political dilemmas and has been seen as characteristic of a segment of the population metonymically, coming either from the elite strata or the poorest underclasses, depending on whom the author blames for the national crises” (Marting 35).¹⁰⁷ Aún así, desde los años 60 en adelante, en distintos momentos y de diversas formas en cada país, este modelo ha ido cambiando: “Displaced from representing women in general to representing other groups in a national landscape, ‘newly sexed women’ characters in their demand for pleasure tend to represent groups that demand new, less repressive social structures” (Marting 39). Tal es el

by the very abstraction of its universality— so prostitution expresses the end of the aura and the decline (*Verfall*) of love” (224).

¹⁰⁷ A manera de ejemplo, según la misma autora, la imagen de la prostituta en la literatura del Boom “verge[s] on the nostalgic and the anachronistic, and often occur[s] within the special spaces of an underworld or a rural setting reminiscent of earlier times” (30). En muchas de estas novelas se aprecia un fetichismo por la prostituta y, más aún, por la mujer “liberada” sexualmente, la cual se ofrece al hombre sin demandar un pago. En cambio, en la literatura posterior, “prostitutes are often relegated to the hyperrealist hybrid form of the testimonial novel” (*Ibid.*). Muchas de estas obras testimoniales son escritas por mujeres y contienen una crítica directa de estructuras sociales que afectan la identidad sexual de los personajes femeninos.

caso de *Dona Flor e seus dois maridos* (1969) del brasileño Jorge Amado o *De donde son los cantantes* (1972) del cubano Severo Sarduy.

En *Le pavillon*, la sexualidad de la madre del protagonista es efectivamente desplazada para representar otro tipo de conflictos que, si bien afectan la vida de las mujeres brasileñas, en especial de las de raza negra, abarcan procesos que van más allá de la subjetividad de cualquier personaje y de cualquier grupo en particular. En el contexto del relato de la infancia del protagonista, otro tipo de reorganización de las estructuras sociales y los roles de género se estaba produciendo en Brasil cuando los acuerdos clientelistas entre las clases populares y el Estado comenzaban a llegar a su límite productivo. Fue entonces que la dictadura instaurada tras el golpe militar de 1964 “formulated clear policies to modernize Brazilian society, that is, to resignify and transform the very notion and reality of the popular away from a perspective rooted in class and cultural struggles, toward a notion of popularity defined by consumer markets” (Yúdice 2004: 72).¹⁰⁸ Aún después del fin de la dictadura, el discurso de la transición logró disociar los intereses de la burguesía capitalista local y los de la burocracia autoritaria, haciendo ver el establecimiento de una democracia de mercado, basada sobre una alianza conservadora-liberal, como la única alternativa al autoritarismo (Fico 37–39). No obstante, la implantación de políticas neoliberales benefició principalmente a una pequeña élite, mientras que una amplia mayoría de la población veía aún más limitados sus medios de subsistencia, en particular los grupos indígenas y afro-descendientes.¹⁰⁹

Este tipo de violencia estructural se hace cada vez más evidente en los países de la región y, a su vez, más inexplicable desde una óptica de crecimiento económico y desarrollo tecnológico. Como apunta Jean Franco, el paso del Estado al Mercado operado por los regímenes militares en América Latina ha significado que “[las] estructuras que sustentaban la

¹⁰⁸ La dictadura recuperó el discurso de identidad nacional del periodo populista para compensar la pérdida de autonomía sobre el devenir político y económico de la nación: “[a] solid grain of ideology was displaced from Gilberto Freyre’s racial harmony theories elaborated in the 1930s, to the dictatorship’s well-nigh celebration of Brazilian miscegenation as proof of accomplished democracy” (Avelar 42). La conservación del patrimonio, el apoyo a manifestaciones folclóricas de las distintas regiones y el entretenimiento se convirtieron en las principales formas de control ideológico del régimen.

¹⁰⁹ En su reporte para Oxfam, Nathalie Belghin empieza con cierta ironía llamando al país *Belinda*: “a large, poor India coexisting with a small, rich Belgium” (2008: 1). La autora señala que Brasil es uno de los países más desiguales del mundo, a pesar de ser uno de los más ricos: “income inequalities as measured by the GINI index

productividad, la dignidad y la *hombría* basadas en la noción de gobierno patriarcal se han desplomado” (2003: 287–288, cursivas en el original). Esto habría dado lugar a una disociación simbólica de la capacidad reproductiva de la mujer de su cuerpo, convertido en mercancía del placer, y la fuerza física masculina de su capacidad racional, produciendo valores individualistas que los convierten en “dos máquinas que funcionan ciegamente, la una para reproducir y la otra para exterminar” (2003: 294). Por otra parte, la separación percibida entre un mundo moderno “civilizado” de las clases altas y la burguesía internacional y el mundo arcaico, brutal, de los pobres del mundo subdesarrollado, se ha hecho cada vez más amplia, lo cual dificulta aún más la movilidad social para los segundos. Esto afecta en especial a las mujeres de raza negra, quienes suelen encontrarse en el extremo más desfavorecido de la escala social, siendo víctimas de diversas formas de explotación y violencia, como se muestra a lo largo de la novela de Kokis en pasajes como este:

Une fois, ç’a été le viol d’une jeune Noire, un peu loin, dans la pénombre [...] l’homme tirait la fille avec autorité, pour la convaincre. Peut-être qu’elle voulait seulement l’embrasser, se laisser un peu caresser; mais arrivé là, si loin, elle a dû se laisser faire. Il l’a prise pendant un bon moment, sans bruit ni rien, comme font les amoureux. Ensuite, il a donné le signal aux deux autres en allumant une cigarette. La fille se débattait, sanglotait, implorait, mais en vain (215).

Esta y otras escenas de violación y abuso físico y psicológico contra las mujeres negras en *Le pavillon* señalan los límites de la ideología de la democracia racial, apuntando cómo esta nunca habría operado en todos los estratos de la sociedad brasileña. Al mismo tiempo, Kokis señala su anacronismo en un presente en el que el sexo como mercancía es lo que determina la valía y la capacidad de subsistir de las mujeres de la novela, las cuales ven cada vez menos el matrimonio como una forma de relación que les permita llevar una vida digna.¹¹⁰

are higher only than those of some very poor African countries such as Sierra Leone, Swaziland, Lesotho or Namibia. However, the World Bank ranks the Brazilian economy among the 10 richest in the world” (*Ibid.*).

¹¹⁰ Según Lena Edlund y Evelyn Korn (2002), la definición de prostitución como el acto de ofrecer servicios sexuales a cambio de dinero no es suficiente para definir la práctica en la actualidad. En cambio, una definición más apropiada sería “the act of rendering, from *the client’s* point of view, nonreproductive sex against payment. [A] prostitute sells nonreproductive sex, which we shall call ‘commercial sex,’ whereas a wife sells reproductive sex” (183). A esto sigue que los ingresos de una prostituta son superiores a los de cualquier otra mujer en un trabajo no calificado por el hecho que “marriage can be an important source of income for women, and it follows that prostitution must pay better than other jobs to compensate for the opportunity cost of forgone marriage market earnings” (182).

La propia Ligia decide en un momento dado sacar provecho económico de esta diferencia, poniendo su hogar como fachada para una casa de lenocinio donde las clientas de su negocio de costura pueden ejercer su profesión de manera más segura y discreta: “il y a beaucoup de changements à la maison [...] Ma mère semble avoir abandonné la couture. Ses clientes continuent à venir chez nous, plus jeunes, criardes, très maquillées” (145). Al principio, el protagonista no distingue entre madres y prostitutas, si bien aprende que hay mujeres que adoptan el rol de progenitoras y que éste es a su vez respaldado por la ley que, entre otras cosas, les prohíbe abandonar a sus hijos: “c’est défendu: suffit d’appeler la police et elles vont en prison” (41). Mientras tanto, otras deciden renunciar a su papel de madres, lo cual se refleja en su carácter: “[elles] sont moins bavardes et très sèches, l’air sévère et pressé [...] elles n’aiment pas les enfants [...] Parfois, nous sommes refoulés dans la cuisine, quand elles viennent avec leurs messieurs (55). Aún así, unas y otras son para él un misterio que puede englobar bajo un manto de domesticidad: “C’est comme ça, les amis de ma mère. Elles se joignent aux tantes pour prendre le café et pour parler des hommes qu’elles connaissent” (55). No obstante, a medida que crece, esta incertidumbre con respecto a la identidad del otro femenino se convierte en un problema para el protagonista, cuya propia identidad se ve amenazada por la imposibilidad de fijar el objeto de su deseo según un solo modelo de relación.

Cuando Ligia convierte su apartamento en una “casa de baños”, el mercado sexual, que abarca casi todos los espacios de la novela, se concentra en la residencia familiar, juntando en una misma heterotopía la casa y el burdel: “les gens payaient pour venir prendre une douche durant les escapades du travail. [...] [Ç]a pouvait même expliquer la présence de ces belles femmes presque déshabillées qui attendaient sûrement pour aller se doucher” (184). Allí, la sexualidad sigue estando conminada a un espacio cerrado (en contraste con otras formas aún menos aceptadas como “le métier debout” o el sexo entre los arbustos que se practican en la oscuridad de parques y callejones) pero en este interior el sexo con fines reproductivos y el sexo por placer coexisten sin anularse mutuamente gracias a la capacidad de compartimentación de su madre, quien puede separar el nivel de las apariencias de las prácticas concretas con las que se gana la vida. El éxito de su negocio, basado en la fachada de domesticidad que ofrece un valor agregado de discreción a sus clientes, le permite dejar el

pequeño apartamento de la Avenida Vargas (antiguo polo de desarrollo de la ciudad durante el Estado Novo) por otro más amplio en el centro político, cultural y económico de la ciudad. Allí, su “casa de baños” podía pasar desapercibida en el entorno de la ciudad normalizada: “Le quartier est calme le soir, après la fermeture des bureaux. Mais durant le jour, il y a pas mal de mouvement à cause des banques et des ministères [...] juste en face il y a l’Académie des lettres” (157).

Sin embargo, este logro se convierte en un problema para los personajes masculinos de la novela. Al comparar sus condiciones de vida con las de sus compañeros más acomodados, el protagonista descubre que su familia poco tiene que ver con los modelos que operan de forma diferenciada en distintos espacios sociales: “mon frère et moi, nous avons beau nous taire, faire comme si de rien n’était, si ça venait à s’ébruiter je deviendrais fils de pute...” (186). Este temor es aprendido a medida que el protagonista va descubriendo otros espacios fuera del hogar y el modo en que en estos se articulan diversas experiencias de lo real con los modelos abstractos impuestos por la clase dominante. El aprendizaje del joven pintor es descrito entonces como una experiencia esquizofrénica del cuerpo del otro femenino, en la que éste último está atravesado por un entramado de relaciones significantes con un espacio fragmentado, cuyas normas no responden a una sola idea de realidad que les dé sentido y coherencia.

Esto repercute más adelante en las relaciones amorosas que el personaje adolescente sostiene con tres mujeres distintas, cada una de las cuales sobresale como una imagen fragmentada sin continuidad en la realidad que lo rodea. La primera es “[une] mulâtresse claire, les yeux très profonds, qui bâillait en me regardant d’un air amusé [...] Elle s’appelait Yvonne, ce qui est un nom distingué pour une pute” (237).¹¹¹ Con ella tiene su primer encuentro sexual luego de salir del espacio doméstico de su casa para entrar en el internado donde debería aprender las normas del espacio social más amplio que es la nación. Esta mujer produce un espectáculo de amor en el que él encarna su fantasía del hombre ideal: “comme si j’étais Bogart lui-même [...] Je ne sais pas si elle avait du plaisir, mais elle faisait comme si

¹¹¹ Este nombre, derivado del masculino Yvon (Iván en español, Yves en francés), sugiere un diálogo con el texto de Guy de Montpassant *Yvette* (1884) sobre el cual se centra el análisis de Thomas.

c'était vrai" (238). Al mismo tiempo, ella le permite dejar volar su imaginación: "Mon Yvonne est d'ailleurs flexible, et se laisse transformer à ma guise en toutes les filles que je veux. Comme elle m'a transformé dans sa tête, pourquoi pas ?" (239-240). Su atractivo para el pintor radica en esta capacidad de imaginar una realidad otra, distinta de aquella que vive en el burdel. Sin embargo, afuera, cada uno tiene su lugar y su destino bien marcado por la rutina de un orden que limita esta capacidad: "depuis que j'ai rencontré Yvonne je suis plus mélancolique; je cherche plus souvent la solitude pour ne penser à rien, *pour regarder le temps qui passe*" (240, mis cursivas).

La segunda es Ceres, cuyo nombre apunta a la diosa romana de la agricultura y la fecundidad: "une jolie fille, aux longs cheveux noirs [...] Très sérieuse, avec sa bouille d'enfant, elle s'est mise à essayer de me convaincre qu'il fallait que j'aie une vie plus saine" (321). Juntos viven un romance virtuoso en el que ella se convierte más en un objeto de contemplación que en un proyecto realizable de relación: "Nous n'avons rien à nous dire, elle ne connaît rien de rien, mais c'est bon de rester en silence" (324). Ceres encarna una idea de orden y belleza trascendente, imposible en una sociedad secular y, por lo mismo, condenada a desaparecer. Al mismo tiempo, ella marca el fin de una etapa en la vida del protagonista. A punto de ser expulsado del internado, espacio en el que tiene lugar la transición de la infancia a la vida adulta, ella se presta a la ilusión de detener la progresión hacia la adultez: "On se fait un tas de promesses pour l'an prochain, et je sais que je mens. Pas tout à fait. J'espère vraiment que je ne serai pas mis à la porte de l'école" (325). No obstante, el protagonista sabe que de haber continuado su relación con Ceres esta imagen se desvanecería para dar paso a otra realidad: "L'avantage de ma Ceres sur toutes les autres, c'est que je ne l'ai pas fréquentée plus de dix jours et que je ne l'ai jamais embrassée. Puis que je l'ai perdue" (345).

La tercera mujer es Ilka, "très jolie, blonde et grande, bien en chair sans être grosse, et tout entière à moi, [...elle] n'avait qu'une idée en tête: trouver un mari, le plus vite possible. Puis le cultiver comme on cultive une plante, en attendant le moment propice pour convoler en justes noces" (342-343). El protagonista la conoce poco antes de terminar sus estudios, lo que significa inevitablemente que debería asumir sus deberes de adulto como elegir una profesión, encontrar un trabajo, casarse y tener hijos:

Entraîné par le bonheur, je répondais par l'affirmative à tout ce qu'elle voulait me faire promettre, pourvu qu'elle ne disparaisse pas comme une illusion. Sauf qu'elle n'avait aucune intention de disparaître. Un vrai piège, un véritable gouffre de tendresse, pourvu que je ne disparaisse pas à mon tour comme une illusion. À armes égales, en quelque sorte (343).

Sin embargo, su apariencia física y su educación no son garantía para convertirse en un “buen partido”, como se lo hace ver la madre de Ilka, quien se opone rotundamente a su relación: “[elle] ne cessait pas de lui répéter qu'elle avait tort, que je n'étais pas un bon candidat, que j'hésitais trop à lui présenter ma famille, que mes études dureraient des dizaines d'années, et qu'il suffisait de regarder mes fringues pour savoir qu'elle finirait un jour par devoir travailler” (343).

En estos tres ejemplos vemos cómo el protagonista es incapaz de proyectarse en una progresión continua hacia la vida adulta siguiendo el modelo de masculinidad que se le impone: “J'ai beau être romantique en rêve, la réalité concrète de l'amour me semble assez pénible, surtout après quelques mois” (345). En este sentido, los criterios que dominan las relaciones amorosas del protagonista ya no pueden ser los mismos de las novelas de Alencar, ya que no hay un sustento ideológico para promover un equilibrio –aun si es ideal –entre hombres y mujeres, clases sociales o grupos raciales. El personaje masculino no logra tampoco imponerse sobre los objetos de su deseo sólo por el hecho de ser hombre y blanco, como ocurre en el matrimonio de sus padres. Por el contrario, es el valor de cambio que pueda demostrar en el mercado, es decir su capacidad de pago a cambio de los servicios sexuales o reproductivos de la mujer, lo que en últimas determina si es “un buen partido”.

4.2 Una novela de crecimiento malograda¹¹²

Al igual que el modelo de identidad de las ficciones fundacionales se revela caduco para el protagonista de *Le pavillon*, éste también encuentra los límites de la idea de desarrollo que subyace al proyecto nacional en su intento de proyectarse hacia el futuro, como lo señala este comentario del narrador del presente:

Le monde des adultes m'apparaissait définitivement comme le monde du souci. Un souci pénétrant, corrosif, qui soullait n'importe quoi à la façon d'un Midas dégénéré, transformant toute existence en besogne, tout jeu en amertume, toute passion en ennui. Je ne connaissais pas d'adultes heureux [...] Rares étaient ceux qui poursuivaient des buts personnels autres que celui de gagner de l'argent ou d'exercer leur pouvoir sur leurs semblables. Leurs explications étaient aussi idiotes que celles des gens d'ici, dans ce pays froid et très riche. Là bas c'était la pluie, ou le soleil trop fort, la mer trop salée. Ici c'est la neige, l'hiver ou le manque d'argent pour continuer à acheter compulsivement des choses inutiles (231).

Como veremos a continuación, el fracaso del proceso de socialización del narrador-protagonista no es el resultado de una disfunción individual sino de un cambio histórico que afecta la manera misma en que la sociedad se reproduce. Según Franco Moretti, mientras que en sociedades rurales “tradicionales” la juventud era una cuestión de diferenciación biológica (un paso hacia la vida adulta), con el avènement de la modernidad, la consiguiente urbanización y los diferentes cambios en los modos de producción que esta conlleva, “the colorless and uneventful socialization of ‘old’ youth becomes increasingly implausible: it becomes a *problem*” (4, cursivas en el original). Es así que la formación del sujeto como el reflejo de la imagen de su antecesor (el padre), es reemplazada por “an uncertain exploration of social space” (Moretti 4).

¹¹² En su artículo “El ‘Bildungsroman’ fracasado en Latinoamérica: el caso de *Ifigenia*, de Teresa de la Parra”, Edna Aizenberg muestra que en la novela de formación canónica “el joven protagonista [...] lanzado en su viaje hacia la madurez, se ve involucrado en un proceso *positivo* [...] que culmina con la integridad personal y social” (540, cursivas en el original). Un ejemplo de esto en América Latina es *Don Segundo Sombra* (1926) del argentino Ricardo Güiraldes, en la que “el adolescente Fabio Cáceres, comenzando como hijo ilegítimo y huérfano de padre, pasa por un edificante proceso de aprendizaje en las inmensidades pampeanas, y llega así a su mayoría de edad como legítimo gaucho y legítimo terrateniente, epítome de las virtudes individuales y colectivas de la sociedad argentina” (*Ibid.*). La autora señala que el género adquiere un sentido radicalmente distinto en la literatura femenina, lo cual muestra en el ejemplo de la novela de la Parra que define como un “*Bildungsroman* fracaso”, destacando al mismo tiempo el peso de la tradición patriarcal y el impacto de los cambios sociales en los roles de género, desde una perspectiva femenina. No obstante, ella misma aclara que “no todos los *Bildungsromans* masculinos concluyen con un *happy ending*. En efecto, la crítica reciente ha subrayado la incertidumbre de muchas novelas de iniciación, la ambigüedad en cuanto al logro final por parte del protagonista de la tan deseada autorrealización” (540).

La juventud se convierte así en el signo que simboliza la modernidad entera como proyecto histórico, dinámico e inestable, cuyo sentido está siempre en el futuro más que en el pasado. Al mismo tiempo, la nación se convierte en el marco dentro del cual se desarrollará la personalidad del nuevo sujeto, unido a ella por una misma temporalidad en la que, como apunta Justin Read en un estudio de la regulación de la cultura urbana brasileña:

[t]he nation [...] develops in terms of *Bildung*, both as an object that develops from lesser to higher degrees of order, and as an organism that develops from infancy to adulthood. The space of the nation appears to have its own historical destiny (the “life of the nation”) to which individual citizens should be contributing; in fact, the “life” of this abstract space acquires more significance (power or biopower in the Foucauldian sense) than the life of any one of the subjects within it. Or rather, the regulation of abstract space by political and economic institutions of the nation should translate into the regulation of human life within that space (150).

Este modelo deja de funcionar para el protagonista exiliado de *Le pavillon*, no sólo por la distancia entre Brasil y Canadá, sino también por el cambio histórico que supuso el paso del Estado al Mercado. Esta dislocación obliga al narrador a construir un mapa cognitivo, en el sentido de Jameson de una herramienta que permite “the coordination of existential data (the empirical position of the subject) with un-lived, abstract conceptions of the geographic totality” (1991: 53).

En su forma canónica, el *Bildungsroman* intenta simbolizar y reducir la incertidumbre del espacio social como una búsqueda, cuyo principal objetivo es “the *interiorization of contradiction*. The next step being not to ‘solve’ the contradiction, but rather to learn to live with it, and even transform it into a tool for survival” (Moretti 10, cursivas en el original). A esto, Frederic Jameson agrega que la novela de formación europea:

construye el sujeto personal y la ilusión de una identidad personal, subjetiva y privada, mediante dos operaciones ilícitas: Primero, retroactivamente interpreta un sentido alegórico, en el pasado del niño, que se ve ahora como el lugar en que mi ego presente se formó y se desarrolló [...] En cuanto al tema de la memoria y de la temporalidad profunda (*deep time*), su pathos obligatorio y el tono elegiaco con que siempre se le evoca y despliega nos alertan sobre un impulso ideológico y sobre la voluntad, aquí, de construir una vision específica de la naturaleza humana que arrastra una melancolía y efectos contemplativos correspondientes. Ambas operaciones, pensaría uno, debilitan una praxis orientada al futuro y tambien una literatura organizada en torno de eventos

(historias y aventuras) en vez de subjetividades y lo que podría llamarse la esencia de la personalidad o identidad (1992: 128).¹¹³

En este mismo artículo, Jameson sugiere que ciertas formas narrativas, en este caso la novela de formación y la autobiografía, se han constituido en tecnologías narrativas que el Primer Mundo ha exportado como modelos a seguir en el camino hacia una modernidad en constante construcción. No obstante, en su apropiación de las mismas, el Tercer Mundo produce otras formas en una suerte de “sustitución de importaciones” por las que se cuestiona esta idea de personalidad individual. Es así que la novela de formación fuera de Europa y Norteamérica, cuyo auge se dio luego de la Segunda Guerra Mundial, se ha convertido en una herramienta de elaboración de la experiencia de cambio de un modo de producción colectivista (feudal o semi-feudal) a uno industrial e individualista (capitalista): “Lo que el nuevo formato narrativo parece pretender es apartar el naciente texto de la esencia social de la familia y permitir a la novela –como registro de lo nuevo y singular– existir como por primera vez” (Jameson 1992: 120).

En este orden de ideas, Stella Bolaki señala que en la reapropiación del género por otras literaturas, el movimiento entre la incertidumbre de la juventud y el poder de la madurez “is often used to buttress Western ideas of progress and, as a result, more complex trajectories become assimilated into the familiar plot of generational conflict that the coming-of-age genre tries to resolve” (12). Así mismo, Aberto Moreiras apunta que la novela latinoamericana de formación de la segunda mitad del siglo XX en adelante muestra los límites del *Bildung* en “el retorno del sujeto individual a posiciones desfamiliarizantes, heterográficas [... y] la repetición (im)productiva como posibilidad y necesidad de escritura” (278).¹¹⁴ Con respecto a *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, Moreiras señala que el escritor cubano abre, a través de “la reptación de lo indiferente”, un tercer espacio fuera de las oposiciones binarias que la novela de formación intenta conciliar. No es pues cuestión de una búsqueda de identidad o de

¹¹³ Sin embargo, la relación testimonio-*Bildungsroman* no es de oposición dualista entre una forma de representación y otra, sino que “ese intento para construir una subjetividad burguesa estilo occidental, incluyendo la ‘identidad personal’ y la temporalidad de la memoria, se quiebra y da lugar a dos tipos distintos y antagónicos de estrategias: una abiertamente occidentalizante, por así decirlo, y la otra arcaica (pero también posmoderna a su manera)” (*Ibid.*, 130).

¹¹⁴ Además de *Paradiso*, que Moreiras identifica como el ejemplo paradigmático de esa nueva novela de formación se pueden mencionar también *Los ríos profundos* (1954) José María Arguedas, *La ciudad y los perros* (1963) de Mario Vargas Llosa y *La Habana para un infante difunto* (1979) de Guillermo Cabrera Infante.

diferencia, sino que este tipo de escritura apunta a un objeto perdido y elabora la experiencia misma de la pérdida como un duelo, definiéndose “por la incesante asimilación de lo excesivo: de lo que excede, y que, precisamente por exceder, se pierde y falta” (292).

En el *Bildungsroman* que constituye la narración del pasado en *Le pavillon*, la estabilidad del ego se pierde en la ruptura misma que supone la separación entre los dos niveles de la novela. Más aún, las reflexiones del narrador del presente (y autor implícito del texto) pueden ser vistas como comentarios metanarrativos que señalan un cierto tipo de lectura de su relato:

Cette habitude de me trouver sans cesse en dehors de ma situation est trop ancrée, trop ancienne [...] C'est peut-être là l'aspect primordial de cette identité fuyante que j'essaie de retracer en révisant le passé. Une sorte d'insatisfaction avec les choses telles qu'elles sont, me conduisant naturellement à les regarder comme un spectacle changeant, *comme une imagerie mentale*. Une tendance spontanée à *privilegier les représentations au détriment des choses concrètes*, comme si à chaque moment je pouvais mieux placer l'ordre des événements, arranger ce qui était imparfait, sans égard aux exagérations ni aux déformations (170, mis cursivas).

Contrario a la dialéctica positiva que implica el *Bildung*, Kokis señala lo residual a través de esas imágenes que, como fragmentos alegóricos, se convierten en el material de esa “farsa” que condensa el fallo de la idea de progreso en una ruptura esquizofrénica del “yo”: “J'ai l'impression d'être tiraillé comme mon père, entre le nord et les tropiques, entre le savoir et le mysticisme, toujours à mi-chemin des choses. Entre le monde des riches et celui des vagabonds, entre les filles et les putes. Blond et noir” (347). En este apartado veremos cómo el autor muestra primero los límites del discurso del *Bildung* en el retrato que hace del padre del protagonista, cuya imagen sobrevive mal al paso del tiempo y al movimiento de la historia. En seguida veremos cómo el proceso de formación se plantea como el paso de un espacio doméstico y primordialmente femenino a un espacio exterior y masculino en el que la abstracción de un orden busca imponerse sobre una realidad demasiado amplia y contradictoria. Por último, señalaremos los límites de ese orden en la confrontación del protagonista con las ruinas de ese ideal de progreso en un tercer espacio que no admite la idealización del pasado ni el fetichismo del futuro.

Un *Bildung* interrumpido

“El Alemán”, como se conoce al padre del protagonista en su barrio, encarna un cierto modelo de éxito en el que su origen étnico, su género y su educación deberían servirle para alcanzar el éxito profesional y económico: “Il aime bien raconter tout ce qu’il fait de différent des Noirs et des mulâtres; il dit qu’ils travaillent comme des cochons. Tandis que, lui, il est ouvrier qualifié, électricien [...] Il est capable de lire des livres, il a une belle écriture et une signature toute compliquée” (40). La religión y el espiritismo, dice, “ce sont des histoires de femmes connes et de nègres ignorants” (58). En cambio, él busca imitar los modelos producidos en los centros de poder capitalista, como la secularización de las relaciones humanas, la tecnocratización de la sociedad y el progreso tecnológico: “il y croit peut-être plus encore que mes tantes à leur eau de lune” (124).¹¹⁵ Para él, la empresa privada está llamada a ser el motor de este progreso, siguiendo los modelos de los países del norte para aprovechar las posibilidades que ofrece el Nuevo Mundo para un inmigrante como él: “Mon père sait un tas d’histoires de ce genre, qui se passent en Amérique du Nord et qui parlent de pauvres ouvriers très courageux: ils inventent des choses modernes et deviennent patrons parce qu’ils savent l’anglais” (91). Su negocio de iluminación con tubos fluorescentes es una metáfora de su intento de “iluminar” su futuro. No obstante, sus planes se ven frustrados por lo que él mismo considera la imposibilidad de implantar modelos extranjeros en un país subdesarrollado: “Il a lu que les Américains sont en avance sur tout le monde parce qu’ils font la standardisation de leurs fabriques [...] *Pas comme les Noirs d’ici*, qui travaillent n’importe comment et qui ne respectent pas les gens. C’est pour ça que notre pays n’est pas riche” (123, *mis cursivas*).¹¹⁶

¹¹⁵ “L’eau de lune” es un rito pagano que practican las mujeres de la novela: “une chose très sérieuse qui a lieu la veille de la fête de saint Antoine. Dans l’eau illuminée par la lune, la Noire fait apparaître le visage de l’homme promis, ou bien elle désigne celui qui est secrètement amoureux” (29).

¹¹⁶ Kokis nos muestra aquí cómo la naciente burguesía de mediados de siglo en Latinoamérica consideraba una necesidad “moral” el llevar a cabo en sus respectivos países un proceso que ya estaba en marcha en otras latitudes, en especial “para el hombre blanco, inventor de la ciencia y la técnica, cuyos beneficios debía llegar a todos a cualquier precio” (Romero 308). No obstante, esta misión no siempre estaba ligada a un proceso colectivo de desarrollo nacional: “el desafío no se planteaba como un problema de grupos sino como un problema de individuos, capaces o no de aceptar las nuevas posibilidades de éxito económico. Y la respuesta fue una concepción profundamente individualista tanto de la sociedad como del éxito, que no excluía la creencia en cierta providencia profana que operaba sobre el conjunto y regulaba los ascensos sociales según el principio de la selección natural” (*Ibid.*, 311-312).

En el discurso del padre se puede leer el proceso que Antonio Cándido, siguiendo una reflexión de Mario Vieira de Mello, define como el paso de la noción de *país nuevo* a la *conciencia del subdesarrollo*: “Desde la primera perspectiva, se ponía de relieve la pujanza y, por lo tanto, la grandeza aún no realizada. Desde la segunda, se subraya la pobreza actual, la atrofia; lo que falta y no lo que abunda” ([1972] 1984: 335). Para el padre, inmigrante europeo, el componente patriótico que marcó la época anterior se ve desplazado hacia una idea de progreso más cercana al modelo estadounidense que lamenta no poder implementar en Brasil, argumentando los aspectos negativos de la asociación, común para entonces, entre tierra y patria que, según Cándido, vendrían a dominar en la siguiente etapa. No obstante, esa idea de subdesarrollo, que empezaría a arraigarse durante los años siguientes a la Segunda Guerra Mundial, se convertiría en motor de nuevos esfuerzos para modernizar al país, lo cual era sinónimo de implantar una cultura burguesa junto con un sistema político y productivo enfocado en el desarrollo endógeno, dándose así las condiciones de posibilidad para sus esfuerzos de emprendimiento.

En Brasil, esta idea según la cual “il était possible de faire du Brésil une puissance mondiale en éliminant certains ‘obstacles’” (Fico 41), se convirtió en una suerte de “utopía autoritaria” durante los dos gobiernos de Getulio Vargas (1939-1945 y 1951-1954).¹¹⁷ Su proyecto de consolidación nacional se enfocó en unificar y centralizar el control del país, desde las Fuerzas Armadas hasta los sindicatos, pasando por la educación y el mercado; así como en desarrollar las instituciones y la infraestructura necesarias para modernizar el país. Más adelante, a mediados de siglo, los gobiernos desarrollistas de Juscelino Kubitschek (1956-1961) y Joao Goulart (1961-1964) retomaron este legado y promulgaron el llamado “Plan de metas” como un nuevo modelo de Industrialización por Sustitución de Importaciones, proyecto que se sintetizó en la construcción de la nueva capital federal: “Brasilia quedaría como símbolo de esa época de interiorización, aceleración económico financiera e integración

¹¹⁷ Esta utopía, en el sentido de un proyecto irrealizable, emparenta tanto al *Estado Novo* como a la dictadura instaurada por el golpe de Estado de 1964, en dos facetas principales: “la première peut être qualifiée de ‘purificatrice’ et la seconde de ‘pédagogique’. Pour certains, plus radicalisés, il était nécessaire d’éliminer littéralement, les obstacles assimilés au communisme, à la subversion et à la démagogie politique. Pour d’autres, les brésiliens manquaient de la ‘préparation’, ne savaient pas voter, se laissaient convaincre par les dirigeants populistes, n’avaient aucune connaissance de la réalité nationale, ne maîtrisaient même pas les notions d’hygiène de civilité urbaine : il était nécessaire de les éduquer” (Fico, 41).

nacional. En el plano cultural se produjo un notable florecimiento en todos los campos, de la literatura a la música, del teatro al cine, de la investigación científica a la creación de universidades y escuelas” (Mota y López 516).

Volviendo a Cándido, este impulso modernizador en el campo de la literatura significó un esfuerzo por atacar los problemas materiales de la “debilidad cultural” de los países de la región, acercando al escritor a su público local, profesionalizando su labor y promoviendo la interdependencia con otras literaturas: “A partir de los movimientos estéticos del decenio de 1920, de la intensa conciencia estético-social de los años 30 y 40; de la crisis de desarrollo económico y de experimentalismo técnico de los años [anteriores a 1972], empezamos a sentir que la dependencia se dirige hacia una interdependencia cultural” (347). En la “nueva conciencia técnica” de las letras latinoamericanas, agrega el crítico brasileño, “lo pintoresco y la denuncia son datos recesivos, ante el impacto humano que se manifiesta con la inmanencia de las obras universales” (350). Esta universalidad de la que habla Cándido no es otra que una forma narrativa que subsume el contenido para señalar, más que el exotismo de la tierra y las gentes de la región, el retraso de sus condiciones socio-económicas con respecto a Europa y Norteamérica en una línea continua hacia el progreso.

Para esta época, como apunta Averlar, “History comes to be recounted through the organicist metaphors of progress, development, and growth, as civilization wages yet again its holy war against barbarism” (24). Sin embargo, la modernización de Brasil no fue homogénea ni inclusiva, siendo minada además por otros problemas como el desempleo, la inflación, el endeudamiento y la crisis fiscal del gobierno.¹¹⁸ Todo esto produjo una nueva ola de inestabilidad política que desembocaría en el golpe de Estado de 1964. En estas circunstancias, el supuesto triunfo en la literatura de lo urbano sobre lo rural, de la experimentación técnica sobre el naturalismo y de lo latinoamericano sobre lo europeo, bajo

¹¹⁸ Esta crisis obligó a Goulart a crear un acuerdo con el Congreso y las Fuerzas Armadas para limitar las funciones y poderes del Ejecutivo. Sin embargo, el régimen presidencialista fue rápidamente restaurado a través de un referéndum, lo que permitió que Goulart realizara su plan de reformas de corte desarrollista. Ante la oposición de las élites económicas de terratenientes e industriales, el gobierno comenzó a inclinarse más hacia la izquierda en un intento de obtener el apoyo de las masas, pasando por encima del *sistema* que tradicionalmente había logrado mantener un nivel de estabilidad. Este ataque al *status-quo* de la política brasilera fue visto como un factor que justificaba el golpe de Estado. El Ejército se convierte entonces en la principal fuerza política de Brasil, sin detrimento para el “patrimonialismo” de los gremios y de las clases altas.

las normas del juego inventado por estos últimos, se convirtió en un sustituto del fracaso social del Estado y en una ficción compensatoria para sus propios artífices. Mientras que la literatura había sido hasta entonces el medio por excelencia para la reproducción ideológica, dependiente del aparato estatal en vías de consolidar su dominio sobre un territorio y una población heterogéneas, “now ideology wore the neutral mask of modern technology” (Avelar 30).¹¹⁹

Para compensar esta pérdida, agrega Avelar, los autores del Boom, tanto en sus escritos teóricos como en sus novelas, coinciden en desdoblarse en personajes fundacionales que, “[m]ore than invent radical newness or ‘burn the museum,’ [...] return to the pristine moment when writing inaugurated history, when naming things amounted to bringing them into being: a vindication of literary writing within a galloping modernization that increasingly dispensed with it” (31-32). Por otra parte, el discurso oficial, según el cual el golpe y la consiguiente dictadura eran una revolución o una contra-revolución para salvar al país de la ruina, logró establecer una falsa correspondencia entre la defensa de la cultura nacional y la protección de los intereses del país, mientras que en lo económico la política oficial era de apertura al mercado internacional, como lo explica Roberto Schwartz:

In 1964 the right-wing nationalists branded Marxism as an alien influence, perhaps imagining that fascism was a Brazilian invention. But over and above their differences, the two nationalist tendencies were alike in hoping to find their goal by eliminating anything that was not indigenous. The residue would be the essence of Brazil (80).¹²⁰

Este discurso se mantuvo incluso después del final de la dictadura para justificar la transición neoliberal como una consecuencia lógica de la democratización. Sólo hasta la década de 1980

¹¹⁹ En estas circunstancias, los intelectuales y los escritores ya poco podían hacer por efectuar algún tipo de cambio en la sociedad: “Their recent professionalization indicated an accomplished, if problematic and uneven, separation of social spheres. The aesthetic was now a sphere in itself, subject to market laws and pressures [...] The Latin American writer’s achievement was then also a *loss*: the price to be paid for social autonomy was the dissolution of the aura” (Avelar 1999: 29, cursivas en el original).

¹²⁰ La fe en el progreso, tanto de la derecha como de la izquierda, hacía creer que la historia continuaría su curso hacia la modernidad, hasta el punto que la lucha armada “fut considérée, par la gauche elle-même, comme une simple résistance démocratique au durcissement du régime” (Fico 37-38). En este sentido, Avelar agrega que “[t]he left paid dearly for such unshakable optimism, not only with exile, torture and death, but also by hampering the comprehension of its own trajectory. Instead of a much needed critique of messianism and paternalism, the fragmented Brazilian left embarked on a desperate attempt at an isolated armed confrontation, clearly doomed to failure, with the military regime” (1999: 39).

se empieza a cuestionar la idea de “autoritarismo modernizador”, entendiendo que, como apunta Avelar: “*the real transitions are the dictatorships themselves*” (1999: 58, cursivas en el original).

En la novela de Kokis, esta apertura al mercado internacional, más que la raza o el clima, es en últimas el principal obstáculo para el padre del protagonista, ya que éste no puede competir con las grandes multinacionales extranjeras: “il doit travailler beaucoup, à cause des prix très bas qu’il est obligé de demander pour ses enseignes. Sinon les gens achètent directement aux compagnies étrangères. Et puis les acryliques sont trop chers, et il doit en avoir un stock énorme pour se mettre à l’abri des changements de prix” (130). Es por ello que la recompensa financiera de sus esfuerzos nunca llega y la inestabilidad económica se convierte en una razón más de discordia en la familia: “il ne gagne pas beaucoup d’argent, ce qui embête beaucoup les femmes. Elles se plaignent de lui, de son insouciance, disant que nous allons finir dans la misère, que ce n’est pas une vie de continuer comme ça” (122). Este fracaso del padre señala la decadencia del ideal desarrollista de mediados de siglo, mientras que el triunfo de la madre, como hemos visto en el apartado anterior, se hace posible a causa de la apertura del espacio doméstico a un mercado ubicuo. Este cambio histórico supone también un cambio de los modelos de identidad que van a problematizar la formación del protagonista de *Le pavillon*.

Un salto adelante: la crisis de la adolescencia

Retomando el argumento de Jameson, la expansión del capitalismo como lógica dominante y su consiguiente desarrollo tecnológico han dado lugar a diversas *tecnologías* narrativas que construyen una “inédita experiencia de aislamiento social [... llamada] subjetividad burguesa, o personalidad o ego [...cuyo surgimiento...] puede ahora enmascarar la pérdida de pertenencia colectiva” (1992: 128). La autobiografía y su contraparte ficcional, el *Bildungsroman*, son algunas de esas tecnologías que han servido para reproducir y fomentar la ilusión de una identidad personal que se desarrolla en el tiempo, teniendo como espacio central la infancia y como eje temporal la memoria. Ambos conceptos son relativamente recientes y, como apunta Jameson, “[s]on componentes en una revolución cultural burguesa, donde las personas cuya experiencia de fragmentación y atomización social [...] está dotada

ahora con un nuevo sentido cultural” (1992: 128). Kokis deconstruye la identidad fantasmal del sujeto monádico burgués, señalando los límites del *Bildungsroman* en la fragmentación del protagonista, incapaz de conciliar las contradicciones del mundo a su alrededor en una sola subjetividad: “J’ai toujours été ainsi, accompagné de l’autre, de mon double, ce moi-même mystérieux et pliable, apte à recevoir l’ensemble de mes fantasmes” (173).

El relato del pasado en *Le pavillon* sigue las líneas generales del *Bildungsroman*: la formación del ego de una etapa primitiva hasta el momento más complejo e inestable de la adolescencia; el movimiento de un espacio doméstico hacia un espacio público luego de un viaje iniciático; la tematización de la memoria como el deseo del sujeto de retrazar su propio proceso de formación hacia un momento de plenitud irrecuperable. No obstante, en lugar de ser el relato de la formación de un sujeto completo, con un nombre propio que lo hace a la vez individuo y parte de una colectividad, el narrador-protagonista busca el anonimato del exilio como una conquista: “J’avais si bien su couper les ponts et m’enfoncer dans la merde jusqu’au cou que mon départ semblait une nécessité de fait à mes propres yeux” (199). Esta búsqueda desesperada de un espacio exterior le permite ver los límites de los modelos de identidad que, separados por la ruptura del exilio, aparecen ante él como fantasías de un orden que él mismo intenta reconfigurar en una ficción de memoria.

Como hemos visto anteriormente, el relato de la infancia comienza en el espacio doméstico, primordialmente femenino de su apartamento: “chez nous, c’est toujours plein d’amies de ma mère, d’autres tantes aussi, qui vont et viennent, plus âgées que Lili, mais beaucoup plus jeunes que ma mère” (32). Allí, el tiempo es una constante repetición de ciclos naturales marcados por el sueño: “La chaleur de la chambre fermée et une fatigue étrange me poussent vers le sommeil. [...] Lorsque je me réveille, [...] je ne me souviens de rien. Seules les odeurs persistent [...] Le même jeu se répète presque tous les jours” (13). Este ciclo sólo es interrumpido por la ritualidad de las prácticas sincréticas de las mujeres y por las caminatas dominicales con su padre: “Nous marchons lentement pour regarder, sans but [...] tout est pour lui un objet d’observation minutieuse [...] Il aime regarder la vie, qu’il dit, pour voir le temps passer” (66). Sin embargo, la rutina cambia cuando el protagonista llega a la edad de ir a la escuela. Su proceso de formación es entonces descrito como una transición entre el espacio de la casa, donde las relaciones familiares determinan las dinámicas interpersonales, a

una esfera pública en la que cada sujeto ocupa un lugar en un sistema impersonal: “Là, personne ne me connaît, et la maîtresse ne semble pas me remarquer parmi les autres” (77).

Para los padres del protagonista, en especial para el padre, una educación formal supone un camino hacia el progreso: “C’est pour ça qu’il nous envoie apprendre l’anglais au collège Anglo-Americano” (92). No obstante, el joven narrador aprende que en esa esfera pública para la que la escuela debería prepararlo hay varias jerarquías de clases sociales, lenguas, razas y sexos, las cuales dependen en gran medida de las posibilidades económicas de cada uno: “nous savons qu’il se trompe. Dans ce collège, personne ne parle anglais [...] C’est un endroit plein de tromperies [...] Seuls les enfants dont les parents payent un supplément peuvent utiliser le matériel. Les autres se limitent à courir autour et à regarder” (92). Mientras tanto, el espacio domestico se vuelve inaccesible cuando la madre empieza a expandir su negocio: “Les enfants sont un peu oubliés [...] Lorsqu’on arrive de l’école, il faut rester en bas dans la rue, pour jouer sagement en attendant. C’est qu’il n’y a personne à la maison; ou bien ce n’est pas le moment de monter” (146). Es por ello que la idea de un espacio privado, en el que la familia es el núcleo de la reproducción del tejido social, se convierte para el protagonista en una carga de la cual desea liberarse, buscando la posibilidad de reinventarse a sí mismo en un espacio interior en el que el ego pueda formarse al margen de las contradicciones del mundo exterior: “Le monde prenait peu à peu un sens ludique, détaché, et le quotidien s’ajustait pour contribuer à la richesse de mon imagination. Je renforçais ainsi ma position de spectateur d’un cirque chimérique, en même temps que je développais la capacité de regarder mes semblables comme s’ils étaient des marionnettes” (176).

Sin embargo, con la llegada de la adolescencia, estas contradicciones se convierten en un problema: “[l]es risques, les chocs affectifs, l’identité qui se structure comme allant de soi et sans qu’on s’en aperçoive, le fait de se reconnaître le même avec étonnement chaque jour, une insécurité absolue sous des apparences crâneuses, c’est peut-être ça la crise d’adolescence” (229). Para entonces, el joven narrador es enviado a un internado, donde se supone que podría superar esta crisis. Es allí donde el protagonista dice haber encontrado la libertad del orden, la homogeneidad y el anonimato de los uniformes y la rutina:

j'étais profondément heureux. Sans l'avouer ouvertement, bien sûr, puisque *c'était quand même une prison*. J'y étais sans l'être tout à fait, la tête toujours ailleurs, de plus en plus enrichi par les jeux du langage. Les autres mondes, les autres vies, les autres moi comptaient davantage, comme les autres familles, et plus tard les autres langues (178 mis cursivas).¹²¹

Es allí también donde empieza a tomar forma la base de lo que será su identidad o, mejor, su desidentidad, ya que son las imágenes que obtiene de la literatura las que pueblan su imaginario y le dan un sentido a su vida: “le monde du large m’a été révélé par la lecture [...] Je découvrais là *une source inépuisable de vies parallèles que je pouvais désormais essayer à ma guise*, mélanger pour en créer d’autres, ou les refaire tant que je voulais” (177, mis cursivas). El joven protagonista busca así en la ficción –una cierta organización de códigos de representación– las herramientas que le permiten imaginar su lugar en el mundo. No obstante, esta ilusión de control desaparecería de forma abrupta durante su excursión a Bahía y el joven protagonista, en lugar de encontrar una imagen unificada de sí mismo, va a enfrentarse a un caos aún mayor que el que percibía en los espacios que había explorado hasta entonces.

La Caatinga: la aventura del [des]conocimiento

El viaje es un motivo esencial de la novela de crecimiento tradicional, ya que “[it] marks the separation of the hero from familial and familiar surroundings and, thus, initiates the process of *Bildung*” (Bolaki 40). Asimismo, en el cierre ritual de la narración, sirve para preparar un retorno en el que el sujeto reencuentra una identidad con una comunidad superior a la que ha dejado. Sin embargo, cuando el protagonista de *Le pavillon* pasa por la Caatinga y el Sertão, las dos regiones históricamente más deprimidas del Brasil republicano, la imagen hegemónica de la nación que avanza hacia un ideal de “orden y progreso” se revela como una farsa que lo hace dudar de su propia identidad. El narrador ve allí cómo el hambre, la enfermedad y la

¹²¹ Según Foucault, una heterotopía de crisis son “des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l’intérieur duquel ils vivent, en état de crise. Les adolescents, les femmes à l’époque des règles, les femmes en couches, les vieillards, etc.” (1994: 756). Con el surgimiento de una sociedad secular, estas heterotopías han tendido a la desaparición, si bien persisten en mayor o menor medida en instituciones como los internados, el servicio militar e, incluso, la luna de miel. En su lugar, continúa Foucault, se han instalado heterotopías de desviación: “celle dans laquelle on place les individus dont le comportement est déviant par rapport à la moyenne ou à la norme exigée. Ce sont les maisons de repos, les cliniques psychiatriques; ce sont, bien entendu aussi, les prisons” (*Ibid.*, 757). Este último comentario del protagonista señala, no obstante, que el internado, más que una heterotopía de crisis, es en este caso una de desviación, lo que supone una espacialización de las diferencias que anteriormente se producían en el tiempo.

desesperanza se ensañan con la región: niños huérfanos, hambrientos, enfermos y prostituidos; supersticiones y encantamientos que ya no pueden combatir epidemias propias ni exógenas; una naturaleza inclemente; una economía agraria que el Mercado ha abandonado después de haber agotado las formas tradicionales de sustento:

Nous traversons des villages moins peuplés, mais encore d'une certaine façon familiers [...] D'une misère différente de notre misère urbaine, presque vides, les maisons délabrées, la terre battue remplaçant le pavé. Les gens vont nu-pieds; ici et là des mulets chargés circulent parmi les camions. Chaque fois plus de camions, aux bâches rouges de poussière, venant de très loin, chargés de bétail humain, et qu'on nomme 'perchoir de perroquet'. Des gens qui aboutiront aux marchés à esclaves des grandes villes du Sud, rouges et poussiéreux comme des statues, pour y chercher du travail et pour caser leurs fillettes (258).

En muchos casos, las condiciones de vida de la población parecen no haber cambiado desde la colonia: "Tandis que mes yeux s'habituent un peu à l'obscurité, je reviens un siècle en arrière, au temps de l'esclavage [...] Seuls le fouet et la tristesse du temps des esclaves font défaut dans ce spectacle" (286). Muchos de estos pueblos sólo existen como paradores improvisados junto a los caminos que conectan las grandes ciudades: "Milagres porte bien son nom; sans église ni bordel, ce n'est qu'une étape pour ceux qui peuvent repartir. Les vrais miracles sont rares dans ces deux cent mètres à peine au bord de la route, dans cette bourgade qui a l'air de'une pustule suintante" (274). No obstante, se aprecia en ellos los restos de un proyecto truncado que en otro momento representaba el ideal de consolidación de la nación:

Sur les murs, il y a encore de la publicité pour la campagne électorale du président Vargas, qui s'est suicidé il y a trois ans. Nous avons déjà vus ces affiches dans les bars et les bordels; même le prédécesseur de Vargas, le maréchal Dutra conserve encore sa place d'honneur dans certains établissements. Ces gens ont l'air de garder les affiches politiques comme ils gardent les images bénies, en les oubliant sur les murs (266-267).

Estos afiches, sobre los que el tiempo ha dejado su marca, son ruinas de otro tiempo en que el Estado se presentaba como el encargado de dirigir el progreso de la colectividad y cubrir las necesidades de sus miembros. No obstante, las instituciones que definían y controlaban el orden social del periodo nacional-popular como la familia, el Estado o la iglesia brillan aquí por su ausencia, mientras que la imagen sigue presente de manera anacrónica en espacios donde el comercio es la lógica dominante.

Los profesores que acompañan la excursión, Pintado y Borborema, ofrecen cada uno su propia interpretación de este paisaje desolador. El primero toma distancia para analizar la situación de la región en términos de modernidad y subdesarrollo: “En bon prolétaire, Pintado essaye de dénigrer les gens de ces régions arides, soulignant leur paresse, leur ignorance, leur passivité” (269). El segundo, por su parte, al ser un mestizo originario de la Caatinga, tiene una mirada más empática. El narrador simpatiza en principio con el discurso de Pintado: “[ses propos] sont plus clairs, ils lèvent une barrière confortable entre nous et ce monde tout en laissant de la place pour la rage et pour les blagues” (270); sin embargo, sospecha que hay otro tipo de razón en el discurso de Borborema, para quien la realidad no es nunca transparente y directa: “De sa voix rauque, *il débite des phrases courtes que nous juxtaposons dans nos têtes pour former des récits [...] il ne fait que donner le rythme et nous répondons, chacun pour soi, en faisant défiler les images que nous venons d’emmagasiner*” (274). Este ejercicio se traduce en la nueva mirada alegórica del protagonista: “je me sens en possession de nouveaux yeux pour regarder le monde” (292).¹²² En lugar de dar una narración continua y causal que objeiviza la miseria ajena, el joven pintor prefiere el discurso fragmentado que abre un espacio para el análisis y la empatía.

Al regresar a su casa, su sentimiento de alienación con respecto a su familia y a su país aumenta, sobre todo al ver que su padre se ha retraído en sus recuerdos y parece haber dejado de creer en el progreso, mientras que él mismo duda de su propio pasado y es incapaz de proyectarse al futuro:

On ne se parle pratiquement plus [...] on demeure silencieux, et j’ai de la peine pour lui. *Comme si c’était moi en quelque sorte, incapable de s’en sortir, trop bouffé par le gouffre [...] qui l’aurait laissé nu avec ses rêves fluorescents et une amertume énorme au fond du coeur. Je me souviens comme il pouvait être enthousiaste, et de toute la vie qui se dégageait de lui dans nos promenades. Qui sait, peut-être que je m’invente aussi ces souvenirs [...] Il paraît content lorsque je me décide à colorier ses cartes d’affaires, ou que je fais ses plans pour l’installation de ses chantiers, au demeurant de plus en plus rares. Il sait que je ne sais pas ce que je veux faire et, curieusement, ça aussi semble le rassurer. Parfois je glisse un petit mot au sujet des mes rêves de voyage, et*

¹²² Vemos aquí cómo el texto de Kokis coincide con la novela de Saravia en la manera en que el protagonista adquiere una forma distinta de mirar la realidad, como lo indica este último en su texto “otros ojos para mirar el mundo” (129).

ses yeux deviennent pétillants. *Mais là non plus, je ne suis pas sûr de moi; il se pourrait que j'invente cela aussi*" (346-47, mis cursivas).

La indeterminación marca así el cierre de la novela. Si aceptamos que, como apunta Moretti, "[a] *Bildung* is truly such only if, at a certain point it can be seen as concluded: only if youth passes into maturity and comes there to a stop there" (26), el final del *Bildungsroman* de Kokis queda malogrado en la imposibilidad del protagonista de identificarse, de hallar la felicidad y de inscribirse en el *pacto social*: "Car je ne suis pas de ce monde, d'aucun de ces mondes" (352). Para él, ese final no es posible, esa comunidad no existe sino en la memoria como una construcción de un tiempo-espacio irrecuperable desde el presente narrativo que enmarca la narración del pasado: "je ne sais plus si cela a vraiment existé ou si c'est une pure invention de mes chimères. Qu'importe ! Tel Narcisse se regardant dans le pavillon des miroirs d'un Luna Park miserable, je me reconnais dans les déformations (367).

Este comentario, unas líneas antes del final de la novela, señala esa repetición improductiva de la que habla Moreiras y que, en este caso, da lugar a identidades esquizofrénicas, imágenes incompletas y deformes que desvirtúan cualquier pretención de una subjetividad monádica. La biografía que el narrador construye a través de los ojos de ese "enfant solitaire", no es pues la recuperación de una progresión temporal en la que el pasado y el presente están unidos por una relación causal. En cambio, esta se presenta como una invención cuyo único sentido es el movimiento creativo que lucha contra el paso del tiempo: "qu'est-ce que l'art, sinon la recherche du temps perdu, du non-vécu, de ce qui ne fut jamais présent ? Je ferme ainsi les yeux à ce qui m'entoure pour me sentir vivant. J'enfile mon masque du passé et je reviens à mes images dans l'atelier fermé" (366). Esta declaración apunta a los límites de la representación del lenguaje y de la novela como tecnología dedicada a dar sentido a una temporalidad irremediabilmente fragmentada por las condiciones mismas del modo de producción dominante. Como veremos a continuación, esta reflexión se extiende en la novela de Kokis a la producción de imágenes con las que el protagonista intenta escapar al simulacro de una identidad fantasmal en un país a la vanguardia en la etapa más reciente del capitalismo post-industrial y de la imagen tecnológica como principal medio de asociación.

4.3 Entre el texto y la pintura: la écfrasis como un viaje afuera del simulacro

El protagonista en el exilio vive con un sentimiento general de ruptura: “La chaleur moite d’autrefois n’existe plus que dans ma mémoire. Ici les fleurs de givre couvrent les vitres d’une dentelle épaisse, grise, qu’il faut gratter avec insistance et qui s’embue aussitôt. Le froid intense des longs janviers” (21).¹²³ Este comentario señala varias oposiciones como el allá-antes y el aquí-ahora, el sur cálido y el norte frío, el movimiento y la quietud, dicotomías comunes a muchos textos de autores latinocanadienses que, como apunta Bridgit Mertz-Baumgartner, “mantienen un concepto identitario dialéctico percibiendo y describiendo la experiencia migratoria como enfrentamiento de dos mundos culturales contrarios [...] separados por un foso insalvable” (283). No obstante, la interacción entre el pasado en Brasil y el presente en Quebec en *Le pavillon* apunta, más allá de estas diferencias, a un cambio histórico en el paso del Estado al Mercado y la expansión del capitalismo transnacional.

En ese sentido, la escritura esquizofrénica en la novela de Kokis señala, además del dislocamiento espacial del exilio, una incapacidad de entender la identidad como una constante en el tiempo: “Ce déraciné oscille ainsi entre deux temps, le sien et le réel, en arrière et en avant, sans pouvoir se fixer [...] Ça l’agace le passé tel qu’il fut, et comme *le présent ne coule que si l’on va d’amont en aval*, l’exilé ne le ressent pas comme les autres” (357, mis cursivas). De hecho, el pasado intercepta constantemente su presente y su percepción del mundo que lo rodea: “J’ignorais alors que je verrais tous les nouveaux paysages à travers le kaléidoscope du Mangue, du carnaval et des murs suintants, vert-de-gris et saumâtres de la cour à déchets” (198). Esta doble mirada le permite discernir el juego de apariencias con las cuales el Primer Mundo ha construido su modelo de civilización, de modo que “[t]oute l’importance qui était donnée aux facéties des surfaces rendait en quelque sorte plus précieux mes souvenirs des textures réelles et le bourdonnement optique de la pourriture tropicale” (206).

En su exilio en Canadá, el protagonista señala que el contacto con el “otro” se detiene en el reflejo de lo ya aprendido, de las propias proyecciones de lo ajeno y lo distinto, cuyo

¹²³ Esta frase recuerda el poema de Émile Nelligan “Soir d’hiver” (1902) cuyos primeros versos contienen la imagen de un jardín de escarcha en la ventana “Ah ! comme la neige a neigé ! / Ma vitre est un jardin de givre. / Ah ! comme la neige a neigé ! / Qu’est-ce que le spasme de vivre / À la douleur que j’ai, que j’ai”.

único referente son otras imágenes dentro de un mismo simulacro. Un ejemplo de esto es este comentario de un visitante en su taller de pintura al enterarse del origen de su anfitrión:

–Les belles plages, hein? Voilà tout, mon vieux; faut pas s'en faire... Les tristes tropiques. J'ai déjà passé une semaine à Acapulco, ou en Jamaïque, ou à un Club Méditerranée, je ne m'en souviens plus... en tout cas, des gens très gentils, des enfants merveilleux qui vendent du jus à la plage. Tiens, mon beau-frère a adopté une petite Chinoise. Il faut surtout savoir marchander. Dès qu'ils voient que tu es étranger, ils augmentent les prix. Mais là-bas on ne voyait pas de misère ni de mendiants. Le soleil tout le temps, la boisson à volonté, leur joie de vivre dans la danse... (50-51).

En este fragmento, lo que parecería un discurso directo es en realidad una amalgama de clichés (tanto en el sentido de lugares comunes como de imágenes fotográficas) que se suceden unos a otros en una lógica que va de la nostalgia desplazada por un espacio de belleza e inocencia primitiva hasta una exaltación del subdesarrollo como un precio a pagar por las bondades de la tierra, pasando por la universalización del mercado que hace de la vida humana una mercancía. Por esta razón, el pintor busca reinventarse para acceder a la imaginación de su identidad y de su propio pasado por fuera de este simulacro: “Maintenant c'est bien certain, je suis tout à fait transparent, presque invisible [...] Seuls mes tableaux sont restés fidèles aux images originales, sans velléités formelles ni désir de s'adapter au monde morne de l'hémisphère nord” (280).

Contrario a lo que hemos visto con respecto a la sociedad brasilera, en la que distintas articulaciones de tiempo y espacio son englobadas según las circunstancias y en función de un sistema basado en el favor y la dependencia, en las sociedades donde el capitalismo es el sistema económico dominante, como apunta Roberto DaMatta:

tempo e espaço se apresentam de modo mais individualizado, “desembebedos” do sistema de ação social e encapsulados num sistema homogêneo e hegemônico de duração, de medida e até mesmo de percepção e relacionamento [...] Nessas sociedades, o tempo foi notavelmente disciplinado e universalizado pelo padrão (que o compra) e pelo operário (que o vende). Tempo é realmente dinheiro num sistema que acabou por individualizar tudo, tomando hegemônica a sua concepção como uma forma quantificável de “coisa” social ou bem de consumo que, nestas civilizações, pode ser sempre e a todo momento comprado e vendido (35).

La extensión de esta lógica mercantil ha hecho que la abstracción se convierta en un simulacro de la realidad, en el que las relaciones sociales están espacializadas, de modo que la identidad no se puede entender ya como un proceso continuo en un tiempo “vacío y homogéneo” hacia

la construcción de una imagen ideal de comunidad. En cambio, como apunta Jameson: “the retrospective dimension indispensable to any vital reorientation of our collective future – has meanwhile itself become a vast collection of images, a multitudinous photographic simulacrum” (1991: 18). Es así que un entramado de imágenes, que se canibalizan unas a otras para satisfacer a una misma vez la nostalgia y el deseo de novedad, vienen a reemplazar al pasado como referente de la historia:

Cultural production is thereby driven back inside a mental space which is no longer that of the old monadic subject but rather that of some degraded collective “objective spirit”: it can no longer gaze directly on some putative real world, at some reconstruction of a past history which was once itself a present; rather, as in Plato’s cave, it must trace our mental images of that past upon its confining walls. If there is any realism left here, it is a ‘realism’ that is meant to derive from the shock of grasping that confinement and of slowly becoming aware of a new and original historical situation in which we are condemned to seek History by way of our own pop images and simulacra of that history, which itself remains forever out of reach (Jameson, 1991: 25; ver también: Baudrillard, 17).

En este sentido, la literatura “realista” revela un cierto anacronismo, en particular aquellas tecnologías narrativas que con una temporalidad progresiva intentan dar sentido y coherencia a una subjetividad monádica, haciendo invisibles sus mecanismos de representación.

En obras como las que hemos analizado en este trabajo, las estructuras alegóricas mantienen la distancia entre la una realidad y su representación, fragmentándola en imágenes textuales que al repetirse muestran los límites de su propia articulación. Las reflexiones metanarrativas del protagonista del presente narrativo en *Le pavillon* nos dan algunas pistas sobre esta construcción, apuntando a los límites del medio escrito en su relación efrástica con otros medios:

Le rêve dominait tout l’horizon du monde, tant que je voulais, puisque d’autres s’occupaient de l’ordre et du réel. Sans aucun engagement de ma part. Comme un tableau, qui *par sa forme et les limites des pigments me permet de m’abandonner au bercement de mes images*. Je retourne alors en arrière, je transforme ce que je veux. Mieux ecore, j’accepte que a se transforme devant mes yeux, que ça s’emboutisse ou que ça éclate, qu’importe ? La discipline du dessin est trop ancrée; elle se bat d’elle même et finit par plier le tout en produisant des objets. Le jeu des masques a ce même rôle de protéger la fissure entre le dedans et le dehors lorsque ma surface se montre trop perméable. Mais ces jeux non plus, je ne les maîtrisais pas très bien autrefois. Seuls la lecture et les films m’aidaient à créer ma fiction, *plus par leur forme que par les contenus*, en me montrant les avantages de voir le réel dans sa forme gigogne (281, mis itálicas).

En la sociedad de acogida el protagonista tampoco encuentra la posibilidad de forjar una identidad, ya que la lógica mercantil, que supone otro tipo de relación de los sujetos con el tiempo y con la comunidad, aparece ante sus ojos desconectada de una realidad que ahora parece haber sido invisibilizada por el miedo:

Mes camarades de travail, par exemple, sont hantés par la peur de perdre leur boulot, leur place, ou leur réputation. Ou ils sont jaloux de ceux qui son plus compétents ou qui se font mieux pistonner. Des boulots idiots, sans aucune importance, *puisque'ici il n'y a pas de gens qui meurent de faim, pas de cadavre dans les rues, pas de police qui torture. Mais comme partout, ils sont consumés par la peur; il y va de leur identité.* Et puis il leur faut être bien vus, avoir du pouvoir, acheter et acheter encore des marchandises dont ils n'ont pas le temps de jouir. [...] En attendant, ils font comme mes tantes, et se plaignent du temps qu'il fait, de la conjoncture, des étrangers ou de la chute du dollar. *La peur est disséminée partout, surtout la frousse de la mort. Pas de la mort-cadavre, non, cela ils ne la connaissent pas. La mort en vie, plutôt, leur mort à eux: le manque d'argent superflu, le manque de popularité et la crainte de vieillir.* [...] C'est drôle, parfois je pensé que les lubies de ma mère n'étaient pas si éloignées des horoscopes, des médecines naturelles ni des psychothérapies dont se gavent les gens d'ici (301 mis cursivas).

En esta descripción del país donde vive su exilio, el narrador encuentra el mismo tipo de distancia entre las apariencias y la realidad que en su casa en Brasil, sólo que aquí solamente parece haber una red de significado abstracta que abarca todo el espacio social y no tiene ya nada que ver con la decadencia natural del cuerpo hacia la muerte, con la incertidumbre del “más allá” ni con el vacío existencial de la falta de un orden. Esta ruptura no solo se representa en los dos niveles narrativos de la novela, sino también en la relación entre el texto y la imagen dentro de la narración.

La búsqueda del Otro en los límites del lenguaje

Las descripciones efrásticas de las pinturas del protagonista señalan de manera metanarrativa los límites de la tecnología discursiva del *Bildung*, la cual ya no tiene el mismo efecto luego del fracaso del Estado desarrollista y la transición al Mercado operada por la dictadura. Para el narrador en el exilio, la pintura se convierte en un mecanismo de supervivencia, permitiéndole reinventarse a sí mismo a partir de los restos de una economía de significado a la que sólo tiene acceso a través de las imágenes que intenta capturar como los fragmentos de un retrato incompleto:

Les portraits sont de *moments isolés* avec lesquels je souhaite capter la vie. Elle se dérobe cependant, et seuls les moments demeurent. Chaque autoportrait est ainsi *unique, en deçà du mouvement, imparfait et inachevé*. Les observateurs devront *les relier les uns aux autres par l'artifice de la chronologie*; le collier qu'ils ont l'air de former n'existe qu'à cause de *la ficelle du langage* [...] Et le dernier autoportrait *n'achève rien*. Chacun est ainsi son propre échec, dans une descente vers la mort (252, mis itálicas).

En este fragmento, el narrador marca los límites de la imagen como medio espacial, al mismo tiempo que pone un énfasis en el proceso de “lectura” de la obra como un texto, lo cual supone imponer una temporalidad sobre la pintura. Esta relación entre la imagen y el texto apunta a esa otra mirada que el protagonista descubre luego de su viaje, en la que las imágenes se presentan como fragmentos desconectados, dejando vacíos que el espectador deberá llenar sin que por ello logre nunca componer una representación completa de la realidad.

Como hemos visto con W.J.T. Mitchell, la representación artística ha articulado de distintas maneras la imagen y el texto a lo largo de la historia (194). Si bien el segundo ha ocupado una posición dominante en una especie de jerarquía de las artes, las tensiones entre los dos medios se pueden resumir en la oposición entre dos polos: por una parte, la *esperanza utópica*, “when the impossibility of ekphrasis is overcome in imagination or metaphor, when we discover a ‘sense’ in which language can do what many writers have wanted it to do: ‘to make us see’” (Mitchell 152); por otra parte, el *miedo efrástico* supone “the moment of resistance or counterdesire that occurs when we sense that the difference between the verbal and visual representation might collapse and the figurative, imaginary desire of ekphrasis might be realized literally and actually” (154). Entre los dos, o al margen de ellos, se encuentra la *indiferencia efrástica*, “a commonsense perception that ekphrasis is impossible [...] articulated in all sorts of familiar assumptions about the inherent, essential properties of the various media and their proper or appropriate modes of perception” (152). Así pues, la separación entre texto e imagen y las jerarquías que las atraviesan son histórica y culturalmente específicas:

The “otherness” of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition (the *paragone* of poet and painter) to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the “self” is

understood to be an active, speaking, seeing subject, while the “other” is projected as passive, seen, and (usually) silent object (Mitchell 157).¹²⁴

Según Martin Jay, el *sensorium* de la modernidad occidental durante los siglos XVIII y XIX se caracteriza por buscar una estricta separación entre las artes pictóricas y la escritura (como en el célebre *Lacoonte* de Lessing, 1766), con lo cual se despojó a la imagen de la función narrativa que había tenido durante otros periodos. Esto significó “[a] larger shift from reading the world as an intelligible text (the ‘book of nature’) to looking at it as an observable but meaningless object” (51). La imagen desnarrativizada se tradujo así en una visión del mundo como “the eternal container of objective processes” (53), estableciendo una relación de equivalencia entre la perspectiva en el plano de la imagen y la posición privilegiada del observador. Por otra parte, la diferencia entre la mediación verbal y la pictórica se convierte en un asunto político y moral. Ya entrado el siglo XIX, el romanticismo se encargó de desprestigiar la imagen a favor de una escritura que trascendería el sentido de la vista, razón por la cual otras técnicas textuales fuertemente ancladas en la visión, como la alegoría y la écfrasis, fueron categóricamente rechazadas (Mitchell 154-155).

Sin embargo, esta relación se iría invirtiendo a medida que la imagen adquiriría mayor preponderancia como medio de representación, dando lugar a una abstracción extrema de la experiencia subjetiva, hasta convertirse en un simulacro de la realidad social. Esto dio pie a un cambio de *sensorium*, de uno que supone un sujeto observador y un objeto pasivo de su mirada, a otro en el que la mirada es independiente del sujeto e incluso este mismo se constituye en una imagen susceptible de ser intercambiada en el Mercado. Según Jean Baudrillard, este cambio ha ocurrido en una serie de fases históricamente localizables en las que la imagen se impone como representación sobre el referente, el cual desaparece paulatinamente del horizonte del entendimiento y de la imaginación: “elle est le reflet d’une réalité profonde [...] elle masque et dénature une réalité profonde [...] elle masque l’absence

¹²⁴ Esta lógica puede también reflejarse en el plano social, por ejemplo en el hecho que “the masses, the colonized, the powerless and the voiceless everywhere, [like] visual representation, cannot represent [themselves; they] must be represented by discourse” (*Ibid.*). Sin embargo, según el mismo autor, “[t]he relation of beholder and image is not exhausted by an epistemological model of subject and object but includes an ethical-political relation, and intersubjective, dialogical, encounter with an object that is itself dialectically constructed” (*Ibid.*, 226).

de réalité profonde [...] elle est sans rapport à quelque réalité que ce soit: elle est son propre simulacre pur” (17). Es así que toda la negatividad del orden del simulacro queda neutralizada en el imaginario como prueba de existencia de la realidad en su interior: “Tout se métamorphose en son terme inverse pour se survivre dans sa forme expurgée. Tous les pouvoirs, toutes les institutions parlent d’eux-mêmes par dégénération, pour tenter par simulation de mort d’échapper à leur agonie réelle” (Baudrillard 35).

La ékphrasis, en su particular articulación de la imagen y el texto, abre la posibilidad de cuestionar el estatus actual de la imagen desde la escritura ya que, siguiendo con Mitchell: “the ‘workings’ of ekphrasis [...] tends to unravel the conventional suturing of the imagetext and to expose the social structure of representation as an activity and a relationship of power/knowledge/desire –representation done to something, with something, by someone for someone” (180). El texto eckfrástico logra esto al apuntar a la “otredad” radical del objeto pictórico en la medida en que este último “can never be present, but must be conjured up as a potent absence or a fictive figural present” (Mitchell 158). El objeto eckfrástico funciona entonces como un cuerpo extraño dentro de la narración que “threatens to reverse the natural literary priorities of time over space, narrative over description, and turn the sublimities of epic over the flattering blandishment of epideictic rhetoric” (Mitchell 179). En este sentido, James Cisneros apunta:

ekphrasis indicates what remains when discourse places limits on identity, whether artistic, spatial, temporal or political [...] It posits a kind of knowledge acquisition that differs from what Readings discusses under the rubric of *Bildung* [...] Instead, it truncates this form of assimilation to make the subject aware of its own partial agency for progressive knowledge production, indicating the limits where the subject’s attempts to absorb the mute object only produce a belated echo of its own projected voice (2012: 203).¹²⁵

Con esto en mente, veremos cómo las imágenes traumáticas del pasado, capturadas en las pinturas del protagonista de la novela de Kokis, se convierten en un objeto “otro” de la escritura que resiste a cualquier intento de apropiación e intercambio a través de la

¹²⁵ Aquí, Cisneros se refiere al texto de Bill Readings *The University in Ruins* (1996), en el cual el autor analiza los cambios que han tenido lugar en la institución y en su relación con el Estado y la sociedad.

representación, quedando como un vacío en el texto que, no obstante, tiene la capacidad de afectarlo de manera fundamental.

Los escombros de la memoria

A través de la descripción efrástica de sus propias pinturas, el narrador del presente tematiza los problemas de referencialidad a los que se enfrenta en su intento de representación de una identidad fragmentada en el exilio. La linealidad progresiva del texto se abre para dar paso a un tiempo distinto en la descripción del proceso de producción de imágenes: “[l]es scènes oubliées apparemment effacées à jamais, renaissent avec la netteté d’un film. *Même si le thème du tableau semble distinct de ce que j’ai vécu, il me révèle encore des choses, ravive mes souvenirs et me transporte vers le passé*” (87, mis itálicas). De las imágenes fijas de cada cuadro surgen a su vez otras que el protagonista intenta concatenar en una red de sombras y de manchas de tinta “pour dégager enfin les décombres d’une mémoire jusqu’alors ensevelie” (87). La pintura no es pues un reflejo de una realidad, de todas maneras irrecuperable por pertenecer a un tiempo distinto. En cambio, el acto creativo de plasmar en un cuadro las imágenes que lo acosan de manera compulsiva está supeditado a los límites del medio y es a la vez potenciado por éstos. Sin embargo, el referente permanece oculto: “Toute la journée, il est resté dans mon esprit; plus j’y pensais, plus j’étais insatisfait, déçu [...] j’étais décidé à tout recommencer” (143).

Por otra parte, desde su perspectiva como observador, las descripciones de estas pinturas señalan una percepción marcada por un proceso temporal de configuración anclada en el aparato visual de su cuerpo: “Mon atelier est disposé de telle façon que je reste dans un coin sombre, assis à ma table pour recevoir les reflets directs des peintures. Tout s’illumine alors dans ma rétine. La fumée du tabac contribue à créer des effets sur les surfaces figées” (24). En estos fragmentos efrásticos, el narrador señala constantemente la brecha que separa el objeto pictórico de las imágenes traumáticas que intenta elaborar, las cuales sólo puede evocar a partir de los vacíos de la representación:

Un seul visage peut apparaître énorme, se détachant du fond comme dans les miroirs déformants. Ou une petite blessure sur une main peut dominer la main entière, qui se fond à son tour dans le paysage lointain. Un corps étendu sur les rochers peut surgir dans les moindres détails, même si la scène est vue à distance; le corps allant et venant,

faisant voir ici les pores de la peau ou la saleté des ongles, se fondant au loin avec les rochers en une sorte de masse grise. *Comme si je pouvais percevoir simultanément tous les plans de la figure centrale pendant que, dans mon souvenir, je m'approche de la plage.* Les mots que j'avais autrefois entendus bien avant d'aller voir le corps – 'Il y a un noyé sur la plage!' – accompagnent l'image mouvante du cadavre, même si je rappelle qu'il m'avait fallu plus d'un quart d'heure pour arriver jusque-là. Une sorte de souvenir ayant sa vie propre, avec à la fois les détails et la vue d'ensemble: les mots criés, le soleil très chaud, le vent salé de la mer, l'attroupement au loin, l'approche craintive, la masse étendue sur les rochers le visage du mort, le sable fin qui remplissait ses narines, le mélange d'horreur et de curiosité. *Rien à voir avec la logique du langage ou de l'espace, plutôt le traumatisme d'un accident.* Tel visage gras et maquillé qui s'approche comme un train lorsqu'on est au bord des rails, et qui disparaît dans un fracas infernal. La verrue sur le menton du sténographe prend des proportions formidables, écrasant presque le souvenir des militaires qui s'affairent à confondre l'interrogé. Puis, ils se mettent à fumer, transpirant autour du col, et leurs joues se gonflent en suçant les cigarettes à bout filtre, pendant que la verrue disparaît pour céder la place à l'éclat de la bague décorant le poing qui cogne. Ou encore le panier de fruits odorants, rouge, vert et jaune, sous le ciel bleu et violet de l'intérieur de la cabane. Tout se fond, les fruits, la fatigue, les cordes noires de tabac à mâcher et les mouchérons verts sur le visage de l'enfant rachitique. Je peux localiser tout cela par le souvenir, je peux reconstituer la scène et son histoire, mais ces efforts n'ont pas de prise sur l'image qui m'obsède (141-142, mis cursivas)

La imagen pictórica concita diferentes percepciones sensoriales en un solo plano de simultaneidad, solicitando el movimiento del espectador para captar sus formas y desprender los detalles de la visión de conjunto en una sinécdoque invertida.

Sólo después de haber recorrido el cuadro, de haber repasado las historias posibles que confluyen en su superficie, el narrador puede separarse de él, verlo “desde afuera”, como “otro” que puede por sí mismo contar su historia: “aussitôt que j'eus donné de la lumière, le tableau continua d'éclater, imposant son existence propre, indépendant désormais de mon travail” (143). En un segundo examen, la imagen “original” aparece ante sus ojos con todos sus detalles sensoriales, “[t]rès nette, toute en couleurs; même le vent chaud de cet après-midi oublié est redevenu vivant” (143), sólo que esta vez el recuerdo queda liberado de la carga afectiva que lo había reprimido: “l'horreur de la scène n'existait pas. Elle était devenue tableau et ne hantait plus” (143). La temporalidad lineal del lenguaje y la extensión del espacio confluyen en este momento de revelación, cuando el narrador puede por fin elaborar el recuerdo que lo acosa.

Lo que podríamos llamar la escena primaria de la imagen traumática hecha pintura es el encuentro con el cadáver de un hombre que acababa de caer de un tren en movimiento. Su cuerpo había quedado destrozado pero algunos de sus miembros aún se movían con reflejos espasmódicos. La imagen por sí misma es aterradora para el niño que entonces era, pero esta adquiere otro significado en retrospectiva, el cual el pintor elabora en su relato:

Dans cette courbe qui allégeait si souvent le convoi trop chargé de grappes d'ouvriers. Il y avait là un poteau un peu plus rapproché des rails. Lorsque le train attaquait trop vite la courbe, ou qu'il était trop chargé, il arrivait qu'un des voyageurs soit happé [...] *le fait était bien connu des autorités du chemin de fer. Après tout, ce n'étaient que des pauvres, trop pressés d'arriver chez eux, parfois après deux heures de trajet. Le maigre salaire, les trains bondés et souvent en retard, la peur des voleurs, la fatigue de la journée, la famille, la misère. Accrochés comme des fourmis autour des wagons, ils tombaient, anonymes et solitaires. Voilà mon tableau, l'image de ce que j'avais vu il y avait si longtemps* (144, mis cursivas).

Al cuestionar la pintura sobre el origen de las imágenes que lo acosan en el presente, la escena traumática se inscribe en un contexto más amplio, permitiéndole ver la relación entre esa muerte con las circunstancias de miseria y explotación de los pobres de su país. Sin embargo, hay partes del cuadro que el mismo pintor no elabora en su descripción: una verruga hace surgir un rostro, que el narrador identifica con la taquígrafa que toma nota de la confesión de un preso, para luego convertirse en un anillo que designa el puño de uno de los soldados. Cuando estos toman un descanso para fumar, un bodegón “de frutas aromáticas” invade la escena con sus colores bajo un cielo de representación que no tiene continuidad con la realidad fuera de la cabaña. Estas imágenes coinciden con el silencio que la narración deja entre el periodo anterior a la salida de su país y sus primeros viajes, del cual el narrador no hace ninguna mención explícita, a excepción de este breve pasaje:

Beaucoup de choses s'étaient passées depuis mes premiers essais de dessin. *L'étudiant d'université s'était transformé spontanément en militant politique*, pour le simple plaisir de l'action et pour les charmes de la clandestinité [...] La tête remplie de théories soigneusement isolés de la vraie vie, je cachais mon écoeurement sous la ferme décision de croire au progrès. Un camarade m'avait reproché d'aimer plus les masses que les individus. Mais il avait disparu bien vite pour aller chercher refuge chez se riches parents *lorsque la police s'était mise à nous chercher* (198-199, mis cursivas).

En los límites de la escritura, las imágenes alegóricas de ese cuadro que el narrador no ha querido elaborar obligan al lector a construir la historia que les ha dado origen, quedando

irremediamente confrontado a la imposibilidad de acceder a la verdad de un pasado para siempre fuera de su alcance. La descripción ecfrástica revela así una doble mediación, la cual supone una distancia temporal entre la imagen textual y el referente que, más que un objeto real, es un pre-texto que tampoco puede representar ninguna realidad de forma completa y transparente. El recuerdo surge entonces como una construcción a partir de una mirada oblicua, obligando al sujeto a salir de sí mismo y adentrarse en el cuadro para salir convertido en otro. Los fragmentos ecfrásticos de la novela señalan así, de forma metanarrativa, un tipo de lectura para el texto del pasado, poniendo énfasis en los vacíos que esa narración realista no puede abarcar.

La escritura esquizofrénica en *Le pavillon* no se limita pues a la fragmentación temporal y a la distancia espacial que denotan sus dos niveles, sino que revela además los límites del discurso lineal de la historiografía positivista y de la literatura realista al subrayar lo residual, lo que persiste como una ruina en el presente. En un mundo en el que el simulacro de la imagen parecería sustituir la narración como medio privilegiado de representación de la realidad, Kokis intenta hacer visibles los límites de cada medio, al subrayar cómo su uso y su valoración son histórica y culturalmente específicos y denotan una cierta comprensión del tiempo y de la historia. Por una parte, las imágenes textuales con las que el narrador retrata a sus padres señalan cómo el discurso hegemónico del mestizaje ha alcanzado su límite productivo cuando la raza, la cultura y la lengua han dejado de ser asuntos de Estado para convertirse en recursos susceptibles de ser intercambiados en el Mercado. Por otro lado, el retorno compulsivo a esa “farsa” de una identidad continua en el tiempo, construida como un relato lineal desde la infancia hasta la adultez, subvierte la temporalidad progresiva del *Bildung*, señalando la imposibilidad para el protagonista de saberse uno y el mismo ante esa imagen incompleta y deformada. Por último, la descripción ecfrástica de imágenes pictóricas en la novela detiene la fluidez del texto y obliga a hacer un recorrido distinto en la lectura. En el paso de la imagen del recuerdo al cuadro y del cuadro al texto, la novela apunta de manera metanarrativa a la memoria, no como el reflejo de una realidad cuyo sentido objetivo la ordena de antemano, sino como una construcción heterogénea y descentrada, por lo cual no puede ser sintentizada por la dialéctica del devenir que permita encontrar causalidades en una sola interpretación del pasado.

5. Conclusiones

A través del análisis de estas tres novelas del exilio y sobre el exilio latinoamericano en Canadá, hemos querido mostrar cómo un cierto tipo de literatura postdictatorial ha buscado elaborar el trauma de los golpes de Estado y los regímenes militares al ponerlo en relación alegórica con el desplazamiento espacial de sus personajes. Estas ficciones de memoria deconstruyen las distintas economías de significado con las que estos exiliados intentan reinterpretar su mundo, articulándolas en imágenes y escenas que representan jerarquías y conflictos que se revelan anacrónicos en un presente marcado por la expansión del capitalismo transnacional y la decadencia del Estado como gestor e impulsor del desarrollo nacional. En ellas encontramos una reflexión sobre los límites históricos de la manera en que se entiende la identidad nacional como un factor de cohesión social y como un tropo que permite entender la relación de un sujeto con su entorno y consigo mismo en el tiempo. Esto supone, a su vez, abordar la forma en que, a través de distintos medios —en particular la literatura—, se ha dado a construir subjetividades afines a las necesidades de los modos de producción dominantes y las élites que los impulsan y los controlan. Es por ello que nuestro análisis se ha centrado en los mecanismos metanarrativos con los que estas obras ponen en manifiesto la historicidad de distintas formas narrativas, desde las ficciones fundacionales decimonónicas hasta la metaficción histórica del Boom, pasando por la paraliteratura (o postliteratura) del Testimonio.

El concepto de economía de significado nos ha permitido mostrar cómo la distancia espacial del exilio se articula con la diferencia temporal para señalar un cambio histórico en el paso del Estado al Mercado operado por las dictaduras latinoamericanas. Hemos visto en los tres análisis propuestos cómo los modelos a través de los cuales los personajes exiliados interpretaban su lugar en el espacio social de sus países de origen se revelan caducos y fuera de lugar en la sociedad de acogida, donde opera una lógica distinta que ha modificado los valores, las jerarquías y las relaciones de poder. Es así que estos personajes no pueden pensar sus roles de género, sus relaciones sentimentales o sus inclinaciones políticas en función de las estructuras construidas en torno del sujeto abstracto (masculino, mestizo y burgués) de la nación republicana; en cambio, su nuevo entorno los convierte en consumidores que deben

tramar constantemente su propia identidad a partir de las imágenes que la sociedad de mercado ofrece como un simulacro de la realidad social. Es por ello que, para intentar rescatar un volumen histórico para sus propias vidas, los narradores de estas novelas producen sus propias alegorías de la historia, a través de las cuales señalan los residuos de las operaciones represivas, tanto de los regímenes dictatoriales como de las transiciones democráticas. De este modo, podemos decir que en estas novelas se representa un proceso de duelo que busca resistir al olvido pasivo del pasado y cuestionar la ficción compensatoria de un retorno a la democracia y el logro de una modernización con la entrada al Mercado de los países latinoamericanos.

Hemos visto cómo estos tres autores retoman la imagen alegórica de la Madre Patria, que particularmente desde el siglo XIX ha servido en la tradición republicana para convencer a los miembros de comunidades racial, cultural e históricamente heterogéneas de los lazos que los unen a una misma “familia”. Estas imágenes, hechas a la medida de un sujeto nacional, primordialmente masculino y mestizo, guardan los restos del ideal feminizado de rebelión que se popularizó con la Revolución francesa en la figura de Marianne o “La Liberté”. Sin embargo, una vez alcanzada la independencia del Imperio español, este impulso subversivo debía ser reconducido para consolidar el orden patriarcal de las nuevas naciones. Es así que la diferencia entre las imágenes femeninas de la nación y las condiciones de las mujeres reales se hace una paradoja más evidente en el discurso nacionalista, mas no por ello deja de ser un elemento constitutivo de la construcción de una identidad nacional para representar los conflictos políticos e ideológicos entre distintos grupos.

A partir de la dicotomía madre-prostituta, estas novelas construyen alegorías que señalan los límites históricos del imaginario nacional que se articula en todo el espectro político. En la novela de Urbina, esta oposición le permite representar los bandos opuestos en el conflicto ideológico que desembocó en la dictadura, dando fin al proyecto hegemónico de conciliación de los años anteriores. Más aún, la repetición del modelo muestra, por una parte, el apego melancólico del protagonista con una economía de significado caduca y, por otra, que no sólo hay diferencias históricas y culturales entre su país de origen y aquel en el que vive su exilio, sino que el cambio histórico que supuso el paso del Estado al Mercado ha dislocado los

modelos con los que él mismo intenta comprender su lugar en el mundo. Como un tercero excluido, incapaz de dar continuidad a su propia biografía a través de la diferencia temporal y la distancia espacial, este personaje debe entonces elaborar el pasado a partir de los residuos que lo acosan de forma compulsiva en el presente como el retorno de una memoria traumática que ha sido reprimida.

Por su parte, Saravia reflexiona metanarrativa de los límites de la imagen femenina al parodiar la manera en que ha sido utilizada en el arte y la literatura para persuadir o seducir, produciendo una identidad basada en la posesión visual, sexual e, incluso, canibalística, del objeto del deseo. Es así que tanto la figura de la Madre Patria como su opuesto, la prostituta, han sido manipuladas para representar los bandos en conflictos que, a menudo, sólo implican los intereses de grupos de hombres, mestizos y burgueses. No obstante, las experiencias de violencia que han llevado al protagonista al exilio lo llevan a cuestionar la manera en que su propia identidad sexual, étnica y cultural se articula en torno de una idea de nación que reprime otras formas de ser y estar en el mundo. Los residuos de esta operación resurgen de manera diferida en el comportamiento y en el discurso de quienes han sido excluidos del proyecto modernizador del Estado y asedian la idea de una identidad única y de una historia lineal y continua hacia el progreso.

En la novela de Kokis, esta imagen alegórica de la Madre Patria queda desarticulada a través del personaje de Ligia, la madre del protagonista. Esta mujer mestiza, cuya identidad opera en distintos niveles en un juego de ocultamientos y revelaciones, nos muestra cómo la sociedad brasileña engloba diversos modelos, en ocasiones contradictorios, para conciliar de forma sincrética los ideales de la nación republicana (mestiza, moderna y libreril) con un modo de producción capitalista que mantiene estructuras y jerarquías raciales de la colonia. Esta fluidez con la que se organizan las formas y los contenidos en una lógica de dependencia, sustentada en el favor o el *jeitinho*, pone en manifiesto los límites de los discursos que desde el Estado han buscado producir una imagen de la nación acorde al ideal republicano de “orden y progreso”. En *Le pavillon*, luego de la irrupción de la dictadura, en lugar de suponer el corolario de un proceso de transculturación encaminado a la formación de una nación moderna, la imagen de la mujer productora de ciudadanos queda reducida a un factor

generador de valor de cambio en una sociedad en la que el sexo reproductivo y el sexo como mercancía quedan igualmente sujetos a la universalidad del Mercado.

Este cambio histórico es representado también en el diálogo de estas novelas con otro tipo de alegoría, aquel que subyace a las ficciones fundacionales decimonónicas que fueron reapropiadas y, en ocasiones, reescritas durante el periodo nacional-popular en América Latina. En estas narraciones, el deseo erótico de los protagonistas se convierte en un correlato del proyecto de consolidación de la unidad cultural, política y económica de las nuevas naciones en el orden internacional producido durante los años siguientes a la Primera Guerra Mundial y la Gran Depresión. La transculturación se convirtió para entonces en una ideología y un horizonte para los gobiernos de la región, los cuales se concentraron en crear las instituciones e implementar los mecanismos necesarios para modernizar el Estado y consolidar su hegemonía, estableciendo acuerdos clientelistas con los grupos subalternados que, desde entonces, pasarían a constituir las llamadas clases populares.

En *Cobro revertido*, Urbina dialoga con estas ficciones fundacionales para mostrar cómo su particular estructura alegórica ya no funciona para el protagonista en las circunstancias que llevaron al golpe de Estado contra el gobierno de la Unidad Popular de Salvador Allende. Por una parte, el apoyo de María, su madre, al régimen militar y su constante emasculación de la figura paterna, que ella identifica con el líder derrocado y su modelo político, muestra los límites del discurso de conciliación que se había favorecido durante los gobiernos de la Democracia Cristiana. Este conflicto señala además las tensiones sociales entre las clases medias urbanas y las clases populares que difícilmente intentaban incorporarse al proyecto desarrollista. Por otra parte, el fracaso del romance del protagonista con Magdalena, el opuesto de su madre, señala la manera en que la dictadura buscó eliminar física y simbólicamente a la disidencia, reprimiendo además la memoria de una opción popular a la implantación de un modelo autoritario en lo político y neoliberal en lo económico. Los residuos de esta operación resurgen en el exilio cuando el sociólogo intenta reproducir la lógica transcultural casándose con una mujer que representa para él al país de acogida. Sin embargo, él mismo se ve excluido de los conflictos políticos e históricos de Canadá y la

memoria traumática de la pérdida de Magdalena se suma a la pérdida de su madre y viene a asediarlo en el presente como un emblema de un duelo inconcluso.

En *Le pavillon des miroirs*, de manera similar a como ocurre en la novela de Urbina, el matrimonio de los padres del protagonista señala los límites del discurso transcultural y la decadencia del Estado encarnado en la figura paterna. La unión de la mujer mestiza con un hombre blanco, inmigrante de origen germánico, representaba en su momento el ideal de mezcla y progreso basado en el desarrollo endógeno de la nación. El padre, gracias a su raza y su educación técnica, debería dirigir este proceso por medio de la aplicación de modelos productivos de las grandes potencias industrializadas del norte; sin embargo, la realidad del sistema económico mundial, las disparidades en el acceso a las nuevas tecnologías, la apertura de los mercados y el arraigo de prácticas basadas en el favor y el *jeitinho* hacen que su negocio fracase. En su lugar, Ligia toma las riendas del progreso del hogar, no ya en función de un proyecto productivo, sino abriendo el espacio doméstico para ofrecer sus “recursos naturales” en un mercado en el que su cuerpo es una mercancía cuyo valor está marcado por jerarquías de raza, clase y género. No obstante, el protagonista se resiste a adoptar su rol en este modelo, siendo incapaz de englobar sus contradicciones, cuyas consecuencias más nefastas ha visto de primera mano: hambre, violencia y miseria para los sectores más vulnerables de la sociedad, niños y mujeres, negros y campesinos.

En *Rojo, amarillo y verde*, la reflexión de Saravia apunta a la manera en que el ideal transcultural fue utilizado en Bolivia para coartar las demandas de una población mayoritariamente indígena y campesina, manteniendo la amplia brecha que los ha separado históricamente de las élites que controlan la política nacional y los medios de producción. Desde el exilio y luego del fracaso de su relación intercultural con una mujer canadiense, Alfredo Cutipa intenta recuperar la identidad que da por perdida y restablecer el nexo que lo unía a su patria a través del amor romántico, llamando a una mujer que comparta con él una lengua que desconoce pero que intuye como parte de sí, el quechua. Sin embargo, el fracaso de este intento de establecer una conexión que remonte a un pasado idealizado, anterior a la conquista, a la colonia y a las dictaduras, le muestra que la economía de significado según la cual el deseo erótico y la asociación política van en una misma dirección no tiene sustento en

la realidad. Su ejercicio de memoria lo lleva entonces a entender que el discurso hegemónico del amor de y por la patria es en realidad una forma de subyugar y controlar a los grupos subalternados de la nación mestiza, como se lo demuestran las trágicas historias de amor, violencia y muerte entre Genoveva y el Boxeador, y la que él mismo vive con Amelia durante su servicio militar. Aún así, el protagonista persiste en su intento de reconstruir el afecto con una mujer que, en un giro irónico, lleva el mismo nombre de la nación perdida: Bolivia. Sin embargo, en las circunstancias históricas de su exilio en una zona de contacto en plena era de globalización comercial, esta mujer termina convirtiéndose en la imagen espectral que le señala la imposibilidad de olvidar el pasado y los límites del discurso transcultural de las ficciones fundacionales en una sociedad dominada por la lógica mercantil y el avance tecnológico y discursivo de los medios audiovisuales.

Este tipo de reflexión metanarrativa se extiende en las tres novelas a la manera en que durante los años 50 y 60 se empieza a cuestionar el ideal de progreso nacional y, desde la propia literatura, se reflexiona sobre los límites del imaginario transcultural del periodo nacional-popular. Para entonces, los esfuerzos hegemónicos del Estado se revelaban insuficientes para nivelar la disparidad con la que ciertos grupos fueron incorporados al modelo político y social. Esto llevó a la intensificación de los conflictos de clase, alentados por la injerencia de los centros de poder del orden mundial de la Guerra Fría. No obstante, en su intento por re-escribir la historia de sus países y forjar una identidad continental, los autores más emblemáticos de este periodo, agrupados bajo el sello comercial del Boom latinoamericano, se vieron enfrentados a la pérdida de su estatus como agentes efectivos de cambio social en medio de la profesionalización de la escritura y el desarrollo de otros medios de reproducción ideológica y cultural como el cine y la televisión. El duelo por esta pérdida se tradujo en otra ficción compensatoria, la del nuevo sujeto latinoamericano que habría encontrado su verdadera identidad y el motor de su desarrollo en una literatura años luz por delante de sus condiciones políticas, económicas y sociales. La novela del exilio latinoamericano en Canadá dialoga con estas obras para producir otro tipo de alegorías benjaminianas que, en una dimensión metanarrativa, vienen a fragmentar el fondo de significado sobre el cual se construye esta identidad.

Hemos visto cómo se da cuenta de este duelo incompleto en *Cobro revertido* a través de una “canción de gesta malograda”. Este epíteto, que el propio narrador-protagonista da a su relato en un comentario metanarrativo, señala el diálogo formal de la obra con el poema épico de Pablo Neruda *Canción de gesta* (1960). Con su versión malograda de este texto fundador de un imaginario latinoamericano, apoyado en el triunfo de la Revolución Cubana y la expansión de los proyectos desarrollistas de izquierda en la región, Urbina abre una reflexión sobre las estructuras narrativas y los mecanismos retóricos que el canon literario de la época utilizó para dar un sustento ideológico a la creciente –si bien involuntaria– estetización de los conflictos históricos que han marcado la región. Desde la distancia espacial y temporal del exilio, el protagonista no logra hacerse con una identidad propia en función del modelo de subjetividad que lo una a los valores y proyectos de una colectividad. La aventura del viaje, que la épica nerudiana supone un reencuentro con la comunidad en una temporalidad del devenir, es para el sociólogo un viaje sin retorno que sólo termina en la incertidumbre de la muerte, pero que abre otras posibilidades de pensar el futuro a partir de los residuos de un proyecto colectivo cuya derrota es necesario elaborar.

Saravia, por su parte, dirige el impulso paródico de su novela a la metaficción histórica del Boom, en particular a la novela del dictador, y al género del testimonio propiamente dicho. Con respecto a la primera, el autor señala los mecanismos retóricos con los que estas narraciones construyen un sujeto aurático capaz de distanciarse de la historia para mediar entre lo popular y lo culto, ofreciendo una versión descarnada de la historia que oculta los sesgos ideológicos y las particularidades históricas y culturales. En relación al segundo, *Rojo, amarillo y verde* reflexiona sobre la voz narrativa de los textos testimoniales, en los que la mediación del editor, normalmente un académico conectado con un proyecto reivindicatorio de las clases subalternadas, suele quedar oculta, dando la impresión de dar voz a un sujeto subalterno que puede representar los hechos de violencia que han afectado a su comunidad. En ambos casos, los diálogos del protagonista de la novela con el Escriba ponen en manifiesto los problemas de representación propios de cualquier texto, ya sea este literario o documental, tanto en el sentido de traer a la presencia los eventos del pasado como en el de abarcar la experiencia colectiva a partir de la experiencia individual. La problemática relación entre estos dos personajes señala de manera metanarrativa los vacíos del discurso, en los que la voz del

Otro queda inscrita como una traza que no puede ser incorporada en el discurso de forma directa y transparente.

Por su parte, con la articulación de los dos niveles narrativos de *Le pavillon*, Kokis cuestiona la temporalidad progresiva del *Bildung* que subyace al discurso estatal tanto del periodo nacional-popular como de la era desarrollista en Brasil. En el nivel del pasado, la narración cronológica del proceso de formación del sujeto protagonista parece sugerir un avance lineal desde un estado inferior de desarrollo a uno superior, desde la niñez hasta la edad adulta y, en consecuencia, a un nivel de orden regulado por las instituciones sociales, políticas y económicas del Estado. Sin embargo, el nivel del presente intercepta esta construcción y señala cómo esta no puede ser sino la elaboración retrospectiva de un pasado marcado por diversas tragedias históricas, una ficción forjada a fuerza de imponer un orden que no existe en la realidad. La interacción entre los dos niveles y los sutiles comentarios metanarrativos decronologizan la temporalidad progresiva del *Bildung*, mientras que el exilio problematiza la continuidad entre el periodo anterior a la dictadura y el presente en el país de acogida, marcado por la mercantilización de todos los aspectos de las relaciones sociales y la expansión del dominio de la imagen como medio de reproducción cultural e ideológica.

En este sentido, las tres obras que hemos analizado en estas páginas subrayan los límites de representación de la escritura en el presente al dialogar de forma metanarrativa con otros medios pictóricos y audiovisuales. Mientras que, en otro momento, la palabra escrita era el medio por excelencia para la transmisión y la reproducción cultural, permitiendo construir un imaginario colectivo que opera en la simultaneidad sobre un tiempo “vacío y homogéneo”, los personajes exiliados de estas novelas perciben su presente en un país a la vanguardia del capitalismo transnacional y el desarrollo tecnológico como un tiempo detenido y fragmentado, en el que toda historicidad ha quedado reducida a imágenes que se producen y comercializan como el simulacro de una realidad. Es entonces que, por medio de la éfrasis –la descripción verbal de objetos que, a su vez, son representaciones visuales– estas narraciones señalan, por un lado, cómo las distinciones y jerarquías disciplinarias que caracterizaron la época moderna han dejado de funcionar en la actualidad; en segundo lugar, subvierten la oposición cuasi-metafísica entre un sujeto, capaz de ver y hablar, y el objeto de su mirada y su discurso, la cual

se traduce en el plano social en relaciones de poder entre géneros, grupos étnicos o clases sociales; finalmente, las descripciones de objetos pictóricos o audiovisuales ajenos al texto, cuya especificidad material es inabarcable, dan un volumen temporal a la obra más allá de la progresión lineal de la lectura al señalar una doble pérdida, tanto la del objeto mismo como de su referente inicial. La elaboración de estas pérdidas en cada una de estas narraciones es lo que nos permite hablar de un proceso de duelo a través de una escritura que apunta más allá de sí misma para crear un espacio en el que la alteridad y la anterioridad radicales del objeto perdido quedan protegidas en una cripta alegórica que puede ser reconocida por la colectividad.

En la novela de Urbina, el sociólogo va a buscar en la fotografía la memoria de las dos mujeres que marcaron su vida en Chile. Sin embargo, al intentar darle sentido a las imágenes se ve atrapado en estructuras semióticas que reproducen la lógica maniquea del régimen militar, oponiendo a su madre y a su amante en un conflicto cuyos residuos han sido reprimidos por el discurso triunfalista de la dictadura. Es sólo al recorrer el archivo fotográfico de su madre, prestando atención a la configuración de las imágenes y la composición de los elementos que en ellas se muestran, que el protagonista descubre los vacíos que ella había querido recubrir y puede entonces acceder a otro tipo de memoria. La fijación compulsiva de María Serrano con la imagen de su segundo hijo, el sociólogo, se revela entonces como el intento melancólico de reprimir el recuerdo de su primogénito, por cuya pérdida nunca hizo el duelo necesario. Al poner en paralelo este descubrimiento con las reflexiones del protagonista sobre sus propios recuerdos, hemos demostrado que la relación entre el texto y las imágenes fotográficas busca señalar los vacíos del régimen de saturación visual con el que la dictadura chilena intentó reprimir la memoria de las pérdidas que ocasionó y *divertir* la mirada hacia el nuevo espacio público de consumo.

Como ya hemos visto, en *Rojo, amarillo y verde* el ejercicio de memoria de Alfredo Cutipa se convierte en una exploración de los límites de distintos géneros literarios que combinan lo ficcional con lo documental, cuestionando los criterios que los separan, como es el caso de la metaficción histórica o el testimonio. Así mismo, el autor pone en abismo su propio texto para reflexionar sobre los problemas de representación de cualquier obra, los

cuales están ligados tanto a las características materiales del medio como a las limitaciones genéricas y formales de una u otra tradición. Esta reflexión se extiende a los medios audiovisuales que dominan el panorama cultural en la actualidad, señalando a través de la descripción textual la manera en que estos pueden utilizar y configurar diferentes tipos de imágenes para producir un efecto de continuidad entre el imaginario de la obra y la realidad social. La figura del espectro, que *asedia* el relato de principio a fin, da cuenta de la duplicidad y la efímera presencia de los medios basados en la imagen. De este modo, Saravia propone al lector adoptar otro tipo de mirada, una que va a buscar en los intersticios, las fracturas y las imperfecciones de la obra la traza de aquello que ha sido omitido o reprimido. De este modo, es posible pensar un espacio en el que las otras historias, aquellas que no han entrado en el discurso historiográfico oficial y que no han sido propiamente representadas en la literatura, puedan ser imaginadas al margen de las restricciones de la ideología dominante.

Por último, hemos señalado cómo la écfrasis funciona en la novela de Kokis como un mecanismo para señalar los límites del ideal de orden y progreso que ha marcado la historia republicana de Brasil. Las pinturas con las que el protagonista exiliado intenta capturar las imágenes traumáticas del pasado que lo acosan en el presente se convierten en otro extraño que viene a asediar la aparente continuidad y linealidad del relato de formación con el que intenta dar sentido a su vida. Al describir no sólo las imágenes, sino el proceso creativo de selección y uso de los materiales, así como su propia experiencia de espectador determinada por la especificidad temporal del medio, Kokis obliga al lector a reconocer el abismo que separa la representación de la realidad y, en consecuencia, sus propias limitaciones para *comprenderse* a sí mismo y a los otros. La doble mediación, primero del texto escrito y luego de la pintura, señala los residuos que ninguna de las dos puede abarcar y que sólo pueden ser representados como vacíos en el discurso. De este modo, *Le pavillon des miroirs* se constituye en una alegoría de la experiencia esquizofrénica de no poder reconocerse como un sujeto completo y constante en el tiempo en medio de la multiplicidad de imágenes de la cultura comercial contemporánea que, como espejos deformantes, sólo pueden devolver al espectador su propio reflejo distorsionado por las condiciones materiales de la superficie.

Esperamos haber logrado los objetivos de este análisis al mostrar cómo el exilio en estas novelas sirve para iniciar una reflexión histórica sobre el trauma que significaron las dictaduras latinoamericanas y las pérdidas que causaron más allá de la experiencia individual de cada uno de sus personajes. Más aún, creemos que estas narraciones, que pueden parecer *intempestivas*, incluso para el momento de su publicación, se revelan pertinentes aún hoy, más de un cuarto de siglo después de la caída del régimen de Pinochet, el último de su tipo en el sur del continente. Su anacronismo, en muchos aspectos auto-consciente, apunta a los residuos del pasado que vienen a interrumpir la fantasía del progreso tecnológico, de la libertad del individuo en las democracias de mercado y el fin de los conflictos de género, raza y clase que marcaron la formación de las actuales naciones. El impulso destructivo de sus alegorías pone en una perspectiva histórica las ideologías dominantes de distintos periodos y lleva al lector a cuestionarse sobre su propia economía de significado, la cual no está de ninguna manera desconectada de los modos de producción del momento histórico en el que vive. Consideramos que el tipo de reflexiones que propone estas obras es un aporte importante para la elaboración de traumas históricos que afectan de distintas maneras a comunidades enteras. Así mismo, estas permiten pensar el contacto intercultural en las sociedades receptoras de inmigrantes, no en términos de integración o aculturación, sino como un proceso constante de negociación en el que, parafraseando a Benjamin, la memoria es el teatro en el que se representan los conflictos que de distintas maneras vienen a asediar las relaciones intersubjetivas y de los sujetos con la comunidad.

Bibliografía

- Aizenberg, Edna. “El ‘Bildungsroman’ fracasado en Latinoamérica: el caso de ‘Ifigenia’, de Teresa de La Parra”. *Revista Iberoamericana* 51.132 (2009): 539–546. Web.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres y Nueva York: Verso, 2006. Impreso.
- Arbousse Bastide, Paul. “Sur le positivisme politique et religieux au Brésil”. *Romantisme* 9.23 (1979): 79–97. Web.
- Armony, Victor. “Des latins du Nord ? L’identité culturelle québécoise dans le contexte panaméricain”. *Recherches sociographiques* 43.1 2002: 19. CrossRef. Web.
- Avelar, Idelber. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham y Londres: Duke University Press, 1999. Impreso.
- Bakhtin, M. Mikhail Mikhailovich. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin: University of Texas Press, 1981. Impreso.
- Balaev, Michelle. “Trends in Literary Trauma Theory”. *Mosaic* 41.2 (1998): 149–165. Impreso.
- Baldez, Lisa. *Why Women Protest: Women’s Movements in Chile*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Impreso.
- Barthes, Roland. *La chambre claire*. París: Editions de l’Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980. Impreso.
- . “Le discours de l’histoire”. *Social Science Information* 6.4 (1967): 63–75. *ssi.sagepub.com*. Web.
- Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. París: Galilée, 1981. Impreso.

- Belghin, Nathalie. *Notes on Inequality and Poverty in Brazil: Current Situation and Challenges* | Oxfam GB. Oxfam International, 2008. Web. 19 Oct. 2013.
- Benjamin, Walter. *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2006. Impreso.
- Bergmann, Emilie L. *Women, Culture, and Politics in Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1990. Impreso.
- Beverly, John. *Testimonio: On the Politics of Truth*. Minneapolis: U of Minnesota Press, 2004. Impreso.
- Bolaki, Stella. *Unsettling the Bildungsroman: Reading Contemporary Ethnic American Women's Fiction*. Amsterdam: Rodopi, 2011. Impreso.
- Bouchard, Gérard. *La Construction D'une Culture*. Sainte-Foy: Presses Université Laval, 1993. Impreso.
- Boxus, Dominique. "Le réel et la fiction chez Sergio Kokis: une étude de *Le pavillon des miroirs*". *Interfaces Brasil/ Canadá* 4 (2004): 58–78. Impreso.
- Briones, Beatriz Suárez, y María Belén Martín Lucas. *Escribir en femenino: poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria Editorial, 2000. Impreso.
- Buci-Glucksmann, Christine. "Catastrophic Utopia: The Feminine as Allegory of the Modern". *Representations* 14 (1986): 220–229. JSTOR. Web.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London: Routledge, 2011. Impreso.
- Cándido, Antonio. "Literatura y subdesarrollo". *América Latina en su literatura*. Ed. César Fernández Moreno. México D.F.: Siglo XXI, 1972. 335–53. Impreso.

Carmona Fernández, Fernando. *La mentalidad literaria medieval: siglos XII y XIII*. Murcia:

Universidad de Murcia, 2001. Impreso.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*. Baltimore: Johns

Hopkins University Press, 2010. Impreso.

Castillo Sandoval, Roberto. “El exilio como ‘canción de gesta de malograda’ en *Cobro*

revertido de José Leandro Urbina”. *Albricia: la novela chilena del fin de siglo*. Ed.

Veronica Cortínez. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. Impreso.

Chartier, Daniel et al., eds. “Les écritures transmigrantes. Les exemples d’Abla Farhoud et de

Guy Parent”. *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du*

Nord. Paris: Editions L’Harmattan, 2006. 259–73. Impreso.

Chiu, Monica. “Trauma and Multiplicity in Nieh’s Mulberry and Peach”. *Mosaic*. Vol. 36,

Issue 3, September 2003. N.p., n.d. Web.

Cisneros, James. “Remains To Be Seen: Intermediality, Ekphrasis and Institution”.

Intermedial Arts: Disrupting, Remembering and Transforming Media. Ed. Leena

Eilittä, Liliane Louvel y Sabine Kim. New Castle Upon Tyne: Cambridge Scholars

Publishing, 2012: 193–212. Impreso.

---. “The Figure Of Memory In Chilean Cinema: Patricio Guzmán And Raúl Ruiz”. *Journal of*

Latin American Cultural Studies 15.1, (2006): 59–75. Web.

---. “The Modalities of Contact: Cortázar on Exile, Literacy and Video”. *Journal of Latin*

American Cultural Studies 12.2, (2003): 285–299. Impreso.

---. “The Neo-Liberal City in the Brazilian Retomada”. *Cine, Historia Y Sociedad: Cine*

Argentino Y Brasileño Desde Los Años 80 = Cinema, History and Society: Argentinian

- and Brazilian Cinema since the 80s*. Ed. Gastón Lillo y Walter Moser. New York: Legas, 2007. Impreso.
- Coleridge, Samuel Taylor. *The Statesman's Manual ; Or, the Bible, the Best Guide to Political Skill and Foresight: A Lay Sermon, Addressed to the Higher Classes of Society : With an Appendix, Containing Comments and Essays Connected with the Study of the Inspired Writings*. London: Gale and Fenner, 1816. Impreso.
- Concha, Jaime. "Testimonios de La Lucha Antifascista". *Revista Araucaria* 4 (1978): 129–47. Impreso.
- Cornejo-Polar, Antonio. "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". *Revista Iberoamericana* 62.176 (2010): 837–844. Web.
- Cowan, Bainard. "Walter Benjamin's Theory of Allegory". *New German Critique* 22 (1981): 109–22. Web.
- Cymerman, Claude. "La literatura hispanoamericana y el exilio". *Revista Iberoamericana* (1993): 164-165. Impreso.
- da Matta, Roberto. *A casa et a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. Impreso.
- Day, Richard J. F. *Multiculturalism and the History of Canadian Diversity*. Toronto: University of Toronto Press, 2000. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997. Impreso.
- . "Postscript on the Societies of Control". *October* 59. Winter. (1992): 3–7. Impreso.

- Del Pozo, José. “Los chilenos en el exterior: ¿de la emigración y el exilio a la diáspora ? El caso de Montréal”. *Revue européenne des migrations internationales* 20.1 (2004): 75–95. Web.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983. Impreso.
- Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*. París: Éditions de Minuit, 1972. Impreso.
- . Preface: Fors. *The Wolf Man’s Magic Word: A Cryptonymy*. Nicolas Abraham y María Torok. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. Impreso.
- . *Spectres de Marx*. París: Galilée, 1993. Impreso.
- Derrida, Jacques y Bernard Stiegler. *Échographies de la télévision*. París: Galilée, 1996. Impreso.
- Duchesne-Winter, Juan. *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios*. Río Piedras: Editorial Universidad de Puerto Rico, 1992. Impreso.
- Echeverry, Jorge. “Vínculos poéticos entre Quebec/Canadá y América Latina: una ojeada personal”. Blog. *La cita trunca*. N.p., 6 Junio 2014. Web. 14 Sept. 2013.
- Edlund, Lena, and Evelyn Korn. “A Theory of Prostitution”. *Journal of Political Economy* 110.1 (2002): 181–214. Web.
- Edwards, Robert. “Exile, Self and Society”. *Exile in Literature*. Ed. María-Inés Lagos-Pope. Cranbury, NJ: Bucknell University Press, 1988. 15–31. Impreso.
- Farrell, Kirby. *Post-Traumatic Culture: Injury and Interpretation in the Nineties*. Baltimore: John Hopkins University Press, 1998. Impreso.

- Fernández Benítez, Hans M. “‘The moment of testimonio is over’: problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales / Theoretical Problems and Perspectives of Testimonial Studies”. *Íkala* 0.15 (1) (2010): 47–71. Impreso.
- Fernández, Edgar Oblitas. *Relatos heroicos de la Guerra del Pacífico*. La Paz: Ediciones Puerta del Sol, 1981. Impreso.
- Fernández Menicucci, Amaya. “La maternidad como frontera: el concepto de maternidad en el marco teórico poscolonial anglófono”. *Discursos teóricos en torno de la(s) maternidad(es): una visión integradora*. Ed. Silvia Caporale Bizzini. Madrid: Entinema, 2005. 199-222. Impreso.
- Fico, Carlos. “Les régimes autoritaires du Brésil durant l’ère républicaine”. *Brésil(s). Sciences humaines et sociales* (2011): 35–56. Impreso.
- Fletcher, Angus. *Allegory: The Theory of a Symbolic Mode*. Princeton y Oxford: Princeton University Press, 2012. Impreso.
- Fornazzari, Alessandro. *Speculative Fictions: Chilean Culture, Economics, and the Neoliberal Transition*. Pittsburgh: University of Pittsburgh, 2013. Impreso.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*. París: Gallimard, 1976. Impreso.
- . *Dits et écrits: 1954-1988. 1980-1988*. Eds. Daniel Defert y Francois Ewald. París: Gallimard, 1994. Impreso.
- Franco, Jean. *Decadencia y Caída de la Ciudad Letrada: La Literatura Latinoamericana Durante la Guerra Fría*. Barcelona: Editorial Debate, 2003. Impreso.
- . *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge Mass.: Harvard University Press, 2009. Impreso.

- Freud, Sigmund. *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Londres: Hogarth Press, 1964. Impreso.
- Gagnon, Isabelle. “Québécoisité et écriture migrante : *Le pavillon des miroirs* de Sergio Kokis”. *Communication, lettres et sciences du langage* 1.1 (2007): 15–26. Impreso.
- Garcés, Mari y Nancy Nicholls. *Para una historia de los derechos humanos en Chile: historia institucional de la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas FASIC 1975-1991*. Santiago, Chile: Lom Ediciones, 2005. Impreso.
- García Canclini Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México D.F: Grijalbo, 1990. Impreso.
- García Pabón, Leonardo. *La patria íntima: alegorías nacionales en la literatura y el cine de Bolivia*. La Paz: Plural editores, 1998. Impreso.
- García Ramos, Juan Manuel. “El *Quijote* y *Cien años de soledad*: paralelismos”. *Territorios de La Mancha: versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana : actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos*. Coord. Matías Barchino. Cuenca: Univ. de Castilla La Mancha, 2007. Impreso.
- Genette, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972. Impreso.
- Giménez Micó, José Antonio. “*Rojo, amarillo y verde* de Alejandro Saravia. Entretejiendo un imaginario planetario en los albores del siglo XXI”. *Canadian Journal of Latin American & Caribbean Studies* 33.66 (2008): 171–198. Impreso.
- Gledhill, John. “Neoliberalism”. *A Companion to the Anthropology of Politics*. Ed. David Nugent y Joan Vincent. Cornwall, Reino Unido: Blackwell Publishing, 2007. Impreso.

- Goldstein, Donna. “‘Interracial’ Sex and Racial Democracy in Brazil: Twin Concepts?”
American Anthropologist 101.3 (1999): 563–578. Web.
- Harel, Simon. *Les passages obligés de l’écriture migrante*. Montreal: XYZ éditeur, 2005.
 Impreso.
- Hazelton, Hugh. *Latinocanáda: A Critical Study of Ten Latin American Writers of Canada*.
 Montreal and Kingston: McGill-Queen’s Press, 2007. Impreso.
- . “Quebec Hispánico: Themes of Exile and Integration in the Writing of Latin Americans
 Living in Quebec”. *Canadian Literature* 142/143 (1994): 120–135. Impreso.
- Hutcheon, Linda. “Historiographic Metafiction”. *Theory of the Novel: A Historical Approach*.
 Ed. Michael McKeon. Baltimore: John Hopkins University Press, 2000. 830–850.
 Impreso.
- . “The Politics of Postmodernism: Parody and History”. *Cultural Critique* 5 (1986): 179–
 207. Web.
- Hutcheon, Linda, and Marion Richmond. *Other Solitudes: Canadian Multicultural Fictions*.
 Toronto: Oxford University Press, 1990. Impreso.
- Ingram, Robert y Paul Duncan. *François Truffaut: Film Author, 1932-1983*. Los Angeles:
 Taschen, 2004. Impreso.
- Jameson, Fredric. “De la sustitucion de importaciones literarias y culturales en el tercer
 mundo: el caso del testimonio”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18.36
 (1992): 119–135. Web.
- . *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke
 University Press, 1991. Impreso.

- . *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*. Londres y Nueva York: Verso, 1998. Impreso.
- Johnson, Randal. "The Romance-Reportagem and the Cinema: Babenco's 'Lúcio Flávio' and 'Pixote.'" *Luso-Brazilian Review* 24.2 (1987): 35–48. Impreso.
- Juan-Navarro, Santiago. "Un tal morelli: teoría y Práctica de la lectura en *Rayuela*, de Julio Cortázar". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16.2 (1992): 235–252. Impreso.
- Kohl, Benjamin, and Linda C. Farthing. *Impasse in Bolivia: Neoliberal Hegemony and Popular Resistance*. Londres: Zed Books, 2006. Impreso.
- Kokis, Sergio. *Le pavillon des miroirs*. Montreal: XYZ, 1994. Impreso.
- Kristeva, Julia. "A New Type of Intellectual: The Dissident". *The Kristeva Reader*. Nueva York: Columbia University Press, 1986. Impreso.
- . *Semiotiké: recherches pour une sémanalyse*. París: Éditions du Seuil, 1969. Impreso.
- la Calleja, Miguel Angel de. *Cantares de Gesta Hipanicos*. México D.F.: UNAM, 2005. Impreso.
- LaCapra, Dominick. "Trauma, Absence, Loss". *Critical Inquiry* 25.4 (1999): 696–727. Impreso.
- MacLennan, Hugh. *The Watch That Ends the Night*. Montreal y Kingston: McGill-Queen's Press, 2009. Impreso.
- Maravall Yáñez, Javier. *Las mujeres en la izquierda chilena durante la Unidad Popular y la dictadura militar (1970-1990)*. Disertación. Universidad Autónoma de Madrid, 2012. *Dialnet*. Web. 20 Nov. 2013.
- Marks, Laura U., and Dana Polan. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham y Londres: Duke University Press, 1999. Impreso.

- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998. Impreso.
- Marting, Diane E. *The Sexual Woman in Latin American Literature: Dangerous Desires*. Gainesville: University Press of Florida, 2001. Impreso.
- Masiello, Francine. "Women, State, and Family in Latin American Literature of the 1920s". *Women, Culture, and Politics in Latin America*. Berkeley, Los Angeles y Oxford: University of California Press, 1990. Impreso.
- McDowall, David. *A Modern History of the Kurds: Third Edition*. Londres: I.B.Tauris, 2004. Impreso.
- Mertz-Baumgartner, Birgit. "Imágenes del exilio y de la migración en la literatura latinoamericana en Canadá". *Migración y literatura en el mundo hispánico (Actas del coloquio de Neuchâtel, 11-13 de marzo de 2002)*. Ed. Irene Andrés Suárez. Madrid: Ed. Verbum, 2004. 280–294. Impreso.
- Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1995. Impreso.
- Moisan, Clément, and Renate Moisan-Hildebrand. *Ces étrangers du Dedans: Une Histoire de L'écriture Migrante Au Québec, 1937-1997*. Quebec: Editions Nota Bene, 2001. Impreso.
- Morales, Waltraud Q. *A Brief History of Bolivia*. Nueva York: Infobase Publishing, 2010. Impreso.
- Moreiras, Alberto. *Tercer espacio: literatura y duelo en América Latina*. Santiago, Chile: Lom Ediciones, 1999. Impreso.

- Moretti, Franco. *The Way of the World: The Bildungsroman in European Culture*. Londres: Verso, 2000. Impreso.
- Mota, Carlos Guilherme y Adriana López. *Historia de Brasil una interpretación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2009. Impreso.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar: advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación*. Ed. Enrico Mario Santi. Madrid: Cátedra, 2002. Impreso.
- Pitt, Kristin E. *Body, Nation, and Narrative in the Americas*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- Power, Margaret. "More than Mere Pawns: Right-Wing Women in Chile". *Journal of Women's History* 16.3 (2004): 138–151. *Project MUSE*. Web.
- Pratt, Mary Louise. "Women, Literature, and National Brotherhood". *Women, Culture, and Politics in Latin America*. Berkley: University of California Press, 1990. Impreso.
- . *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. 2a edición. Londres y Nueva York: Routledge, 2008. Impreso.
- Rama, Ángel. *La Ciudad Letrada*. Hanover, NH: Ediciones Del Norte, 1984. Impreso.
- . "Literature and Exile". *The Oxford Book of Latin American Essays*. Ed. Ilan Stavans. Oxford: Oxford University Press, 1997. Impreso.
- . *Los dictadores latinoamericanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1976. Impreso.
- Rancière, Jacques. *La fable cinématographique*. París: Seuil, 2001. Impreso.
- Read, Justin. "Intermedial Maps: The Street as Site of Cultural-Political Regulation in Modern Brazil". *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* 14 (2009): 143. Web.

- Rice, Roberta. "Bolivia: Ethnicity and Power". *The Paradox of Democracy in Latin America: Ten Country Studies of Division and Resilience*. Ed. Katherine Isbester. Toronto: University of Toronto Press, 2011. Impreso.
- Richard, Nelly. "El drama y sus tramas; memoria, fotografía y desaparición". *Espacio urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Ed. Mabel Moraña. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 195–202. Impreso.
- . "Historia, memoria y actualidad: reescrituras, sobreimpresiones". *Morana, Mabel (ed.) Nuevas perspectivas desde, sobre América Latina: el desafío de los estudios culturales*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- . *La Insubordinación de los signos: cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 1994. Impreso.
- Rivas Hernández, Ascensión. "El manuscrito encontrado como recurso del realismo literario". *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura* 8 (2002): 155–165. Impreso.
- Rojas, Margarita. "Las Cartas Descubiertas: Puig Y Poe". *Hispanamérica* 37.109 (2008): 17–26. Impreso.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2001. Impreso.
- Rowe, William, and Teresa Whitfield. "Thresholds of Identity: Literature and Exile in Latin America". *Third World Quarterly* 9.1 (1987): 229–245. Impreso.
- Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000. Impreso.
- Saravia, Alejandro. *Rojo, amarillo y verde*. Montreal: La enana blanca, 2003. Impreso.

- Scherman, Jorge. *La parodia del poder: Carpentier y García Márquez : desafiando el mito sobre el dictador latinoamericano*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2003. Impreso.
- Schindel, Estela. *La desaparición a diario: sociedad prensa y dictadura (1975-1978)*. Villa María: Eduvim, 2012. Impreso.
- Schwarz, Roberto, and John Gledson. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*. Londres y Nueva York: Routledge, Chapman & Hall, Incorporated, 1992. Impreso.
- Sepúlveda Muñoz, Isidro. *El sueño de la madre patria: hispanoamericanismo y nacionalismo*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2005. Impreso.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkley: University of California Press, 1993. Impreso.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. *A Critique of Postcolonial Reason*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999. Impreso.
- . "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Ed. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Chicago: University of Illinois Press, 1988. Impreso.
- Stoll, David. *Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans*. Boulder: Westview Press, 1999. Impreso.
- Thomas, Shelley. "The Prostitute/Mother in Maupassant's Yvette". *L'Esprit Créateur* 39.2 (1999): 74–84. Web.
- Torres, Luis. "Writings of the Latin-Canadian Exile". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 26.1/2. 2001: 179–198. Impreso.
- Toynbee, Jocelyn M. C. *The Hadrianic School: A Chapter in the History of Greek Art*. Cambridge, Reino Unido: Cambridge University Press Archive, 1934. Impreso.

- Turgeon, Luc. “Interpréter les parcours historiques du Québec : entre la société globale et l’espace regional” *Québec : État et Société*, 2e éd. Dir. A.-G. Gagnon. Montréal: Québec-Amérique, 2003.
- Urbina, José Leandro. *Cobro revertido*. Santiago, Chile: Planeta, 1993. Impreso.
- Veas Mercado, Fernando. “‘Canto General’. la ideologia y su proyeccion imaginaria. La epopeya actual”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 11.21/22 (1985): 59–74. Web.
- Vengoa Fazio, Hugo. *La globalización en Chile: entre el Estado y la sociedad de mercado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2004. Impreso.
- Vološinov, V. N. *Marxism and the Philosophy of Language*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1986. Impreso.
- Warner, Marina. *Monuments & Maidens*. Berkley: University of California Press, 2000. Impreso.
- Whitman, Jon. *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*. Oxford: Clarendon Press, 1987. Impreso.
- Williams, Gareth. *The Other Side of the Popular: Neoliberalism and Subalternity in Latin America*. Durham, NC y Londres: Duke University Press, 2002. Impreso.
- Yúdice, George. “Testimonio and Postmodernism”. *Latin American Perspectives* 18.3 (1991): 15–31. Impreso.
- . *The Expediency of Culture: Uses of Culture in the Global Era*. Durham, NC y Londres: Duke University Press, 2004. Impreso.