

Université de Montréal

El archipiélago de la memoria en la novela de la migración

Par

Ángel Mota

Département de littérature comparée
Faculté des arts et des sciences

Thèse présentée à la faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Philosophiae Doctor (PhD)
en littérature

Juin 2004

© Ángel Mota



PR
14
UB4
2005
v.013

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Cette thèse intitulée:

El archipiélago de la memoria en la novela de la migración

Présentée par:

Ángel Mota

A été évaluée par un jury composé des personnes suivantes:

Président rapporteur: Wladimir Krysinski

Directrice de recherche: Silvestra Mariniello

Codirecteur: Walter Moser

Membre du jury: Julian Vigo

Examinatrice externe: Emilia Inés Deffis de Calvo, Université Laval

Représentant du doyen de la FES: Louise Paradis

Thèse acceptée le 24 janvier 2005

Résumé de la thèse

Cette thèse se veut une étude sur l'esthétique du roman migrant. Nous démontrons que l'esthétique migrante possède des traits caractéristiques d'écriture et de style qui lui sont propres. Cette spécificité se doit notamment à la référence constante que fait le narrateur au passé, à des espaces jadis habités par lui ou par ses personnages, ainsi qu'à la narration d'espaces et de mémoires de pays lointains et qui entrent en relation avec l'espace et le temps présents.

La mémoire (culturelle, collective, individuelle) constitue pour autant un élément primordial de l'esthétique migrante. Les individus de la migration ont un système cognitif différent de ceux de la société d'accueil du fait de cette dimension mémorielle où coexistent différents espaces et temps issus de deux ou plusieurs pays. Ces récits créent ainsi de nouveaux paradigmes esthétiques que nous analysons dans cette thèse.

Il existe à l'heure actuelle de nombreux travaux consacrés à l'étude de cette littérature. Malheureusement, bon nombre des approches anticipées ne se sont pas réalisées sans certains préjugés d'ordre culturel, social, national ou politique. Nous retraçons donc dans la thèse une série de présupposés théoriques continuellement répétés dans ce genre d'étude ainsi que dans les visions dites "plus ouvertes", comme celles de l'interculturel ou du transculturel. Ces présupposés conçoivent notamment que la littérature migrante est une production périphérique, en retard culturel, dépendante ou "tribale". Nous analysons pour autant, dès le début, les fondements philosophiques, anthropologiques et sociologiques de ces visions.

Nous démontrons par la suite qu'il est nécessaire de regarder la littérature migrante sous un angle différent. Si l'approche favorisée jusqu'à présent fut celle des modalités de représentation de l'identité, nous nous concentrons maintenant sur l'aspect esthétique du roman. Il s'agit d'une tentative pour sortir du discours ethnique et du nationalisme dominant l'analyse des oeuvres littéraires issues des communautés migrantes et, surtout, de proposer un autre modèle de lecture. Nous tenterons d'échapper aux modèles canoniques et classiques en employant une optique qui permette de mieux déceler les modalités de représentation esthétiques des romans migrants. Nous proposons donc le concept métaphorique de l'île et plus particulièrement celui de "l'archipel mémoriel".

Concept emprunté aux notions émises par les poètes créoles, nous lui donnons le nom “d’archipel de la mémoire”. Chacune des îles est un chronotope; un espace-temps mémoriel. Les îles ce sont cet archipel de souvenirs hétérogènes, de mémoires, de mythes, d’histoires, de vécus que le narrateur ou les personnages visitent pour raconter leur récit. Les différents souvenirs et mémoires ont leur propre relation au temps et à l’espace, raison pour laquelle tout souvenir, type de mémoire (collective, individuelle, historique, etc.) ou images mémorielles d’un personnage ou narrateur, jouit d’une autonomie et d’une logique interne qui les distinguent dans l’interrelation entre mémoires et souvenirs.

Dans cette esthétique mémorielle, nous divisons en trois les principaux traits qui apparaissent dans le roman migrant: la multiplicité autobiographique d’un même personnage dans le même roman, l’invention de lieux imaginaires et l’esthétique de la ruine ou de l’inachevé. Trois romans sont à la base de cette analyse : Señas de Identidad de Juan Goytisolo, So Far From God de Ana Castillo et Le Pavillon des Miroirs de Sergio Kokis.

L’ampleur et la complexité du roman migrant, et de la migration même, est si important qu’il s’avère nécessaire de le regarder sous un angle plus léger, indirect, qui permette de réfléchir et d’observer toutes ses problématiques sous un autre mode cognitif, sous un autre mode de connaissance. La création permet non seulement de regarder le monde de manière différente mais peut aussi suggérer un autre monde, elle autorise le dialogue avec d’autres textes de la migration à partir d’une dimension interne; avec d’autres textes créatifs. Nous incluons donc ici un roman écrit par l’auteur de cette thèse et où s’insèrent plusieurs autres enjeux esthétiques. Le roman intègre également les trois axes thématiques esthétiques que nous analysons et à partir desquels nous regardons de près plusieurs problématiques du discours migrant, de la mémoire. Nous voyons de plus les discours et les visions des migrants dans différents moments historiques. Il s’agit en définitive d’une proposition créative en vue d’un autre regard sur la littérature et le discours migrant. Le roman s’intitule: Los motivos del viento (Les motivations du vent)

Mots Clés : littérature, migrante, mémoire, esthétique, îles.

Summary

This thesis is a study of the migrant aesthetic. It conceives that the migrant aesthetic has its own set of characteristics in terms of writing and style. This specificity is in large part owed to constantly recurring narrations of the past and of those spaces previously inhabited by the narrator or the characters, or in the narrations of spaces and memories of far away countries that interrelate with spaces and times in the present.

Memory (cultural, collective, individual) is therefore an element of primordial importance in the migrant aesthetic. The subjects of migration conceive the host society differently because of the dimension of memory, which is traced in various times and spaces of one or more countries. This relationship creates new aesthetic paradigms that are examined in this thesis.

There has been a lot of research and numerous studies that attempt to address this emerging or already established literature. Unfortunately, these approaches are taken from the viewpoint of theorists who hold particular cultural, social, national, or political perspectives. A number of theoretical propositions are continually repeated including the open visions of intercultural or transcultural theories. These theories are retraced in this thesis. The propositions pre-conceive, among other things, that migrant literature is produced in the periphery, is culturally backward, or is “tribal”. The fundamental philosophers, anthropologists and sociologists who hold these visions are examined at the start of this thesis.

Following this analysis, what is demonstrated is the need to view migrant literature from another angle. Until now, the primary area of interest on this theme has focused on modes of identity representation. However, in this thesis, focus is placed on the esthetic aspect of the novel.

This is an attempt to move beyond ethnicity and nationality in the analysis of literary work of migrant communities, and above all, what is proposed is another way of reading. This new model wants to move away from practical and classical canons, using an optic that allows us to better articulate the modalities of aesthetic representation specific to migrant novels.

What is proposed is the conceptual metaphor of the island and the archipelago of memory in particular. Retaken from notions emitted by Caribbean Creole poets, the concept is given the name “archipelago of memory” in this thesis. Each island is a chronotope; a memory of time and space. The islands are an archipelago of heterogeneous souvenirs, memories, myths, histories, lifestyles, and different ways of telling the past that the narrator and the characters visit to tell their story. The different memories and souvenirs hold their own relation to time and space. This is the reason why every souvenir, type of memory (collective, individual, historical, etc.) or imagined memory of the same character or narrator enjoys an autonomy and internal logic that differentiates it in the interrelationship between memories and souvenirs.

In this memory aesthetic there are three principle threads that appear in migrant novels: multiple autobiography of the same character in the same novel; the invention of imagined spaces; and the aesthetic of the “ruin” or of the incomplete. Three novels form the corpus of this analysis: Señas de identidad by Juan Goytisolo, So Far From God by Ana Castillo and Pavillon des Miroirs by Sergio Kokis.

Since the aesthetic phenomenon in migrant literature and of migration itself is so vast and heavy it is also necessary to see this weight from a lighter perspective, an indirect one that allows reflection and observation on these issues based on another cognitive mode, another mode of knowledge. Creation allows us to see the world not only in a different way but it can also propose another world. It can dialogue with other migration texts from an internal dimension, one between creative texts.

In this context, a novel written by the author of this thesis has also been included. The novel integrates the three aesthetic thematic axes analyzed in this thesis.

We see up close the various problematics of migrant discourse and memory. We also see the discourses and visions of migrants in different moments of history. It is a creative proposal that provides a different view of migrant literature and discourse. The novel is titled Los motivos del viento (The Ways of the Wind).

Keywords: literature, migrant, memory, esthetics, islands

Sumario

Esta tesis es un estudio de la estética migrante. Concebimos aquí que la estética migrante posee ciertas características propias de escritura y de estilo. Esta particularidad se debe, en gran parte, a una recurrencia constante, en las narraciones, al pasado y a los espacios antes habitados por el narrador o los personajes o a espacios y memorias de países lejanos que entran en relación con los espacios y tiempos presentes.

La memoria (cultural, colectiva, individual) es entonces un elemento de una importancia primordial en la estética migrante. Los sujetos de la migración conciben de una manera diferente a la sociedad de acogida, a causa de esta dimensión memorial, vinculada a varios espacios y tiempos de dos o más países. Por ello, estos relatos crean nuevos paradigmas estéticos que analizamos en esta tesis.

Han surgido ya numerosas investigaciones y estudios que intentan abordar esta literatura emergente o ya establecida. Desafortunadamente, estas propuestas se hacen con aproximaciones teóricas que conllevan ciertos prejuicios culturales, sociales, nacionalistas o políticos. Por ello retrazamos en esta tesis una serie de presupuestos teóricos que se repiten continuamente en este tipo de estudios, inclusive en las visiones más abiertas como aquellas de lo intercultural o de la transcultura. Estos presupuestos preconiben, entre otras cosas, que la literatura migrante es una producción periférica, en retraso cultural, dependiente o "tribal". Analizamos entonces, al principio, los fundamentos filosóficos, antropológicos y sociológicos de estas visiones.

Demostramos en seguida que es necesario mirar a la literatura migrante bajo otro ángulo. Hasta nuestros días el principal interés sobre el tema se concentra en las modalidades de representación de la identidad. Nosotros nos acercamos al aspecto estético de la novela. Se trata de una tentativa de salir de la etnicidad y del nacionalismo en el análisis de las obras literarias surgidas de las comunidades migrantes, pero sobre todo, intentamos proponer otro modelo de lectura.

Este modelo desea salir de las prácticas canónicas y clásicas, empleando una óptica que nos permita articular mejor las modalidades de representación estéticas propias de las novelas migrantes.

Proponemos entonces el concepto metafórico de la isla y más específicamente aquel del archipiélago memorial. Concepto retomado de las nociones emitidas por los poetas criollos de las antillas, nosotros le damos el nombre de "archipiélago de la memoria". Cada una de las islas es un cronotopo; un espacio y tiempo memorial. Las islas son este archipiélago de recuerdos heterogéneos, de memorias, de mitos, de historias, de vivencias y de diversas maneras de contar el pasado que el narrador o los personajes visitan para contar su novela. Los diferentes recuerdos y memorias tienen su propia relación con el tiempo y el espacio. Razón por la cual cada recuerdo, tipo de memoria (colectiva, individual, histórica, etc.) o de imágenes de la memoria de un mismo personaje o narrador, disfruta de una autonomía y de una lógica interna que lo diferencia en la inter-relación entre memorias y recuerdos.

En esta estética memorial dividimos en tres los principales rasgos que aparecen en las novelas migrantes: la multiplicidad autobiográfica de un mismo personaje en la misma novela, la invención de lugares imaginarios y la estética de la ruina o de lo incompleto. Tres novelas formarán el cuerpo de este análisis: Señas de identidad de Juan Goytisolo, So Far From God de Ana Castillo y le Pavillon des Miroirs de Sergio Kokis.

Puesto que el fenómeno de la estética en la literatura migrante y el de la migración misma es tan vasto es necesario también ver todo este peso desde un ángulo más ligero, indirecto, que nos permita reflexionar y observar todas estas problemáticas bajo otro modo cognitivo, bajo otro modo de conocimiento. La creación permite mirar al mundo no solamente de otra manera sino que puede sugerir otro mundo, puede dialogar con otros textos de la migración a partir de una dimensión interna; entre textos creativos. Incluimos así una novela, escrita por el autor de esta tesis. En ella se inscriben otras dimensiones estéticas. Al mismo tiempo la obra integra los tres ejes temáticos estéticos que analizamos y a partir de ellos vemos de cerca varias problemáticas del discurso migrante y de la memoria. Observamos igualmente los discursos y visiones de los migrantes en diferentes momentos de la historia.

Se trata de una propuesta creativa para dar otra mirada sobre la literatura y discurso migrante. La novela se intitula: Los motivos del viento.

Palabras clave: literatura, migrante, memoria, estética, islas.

Índice General

Résumé	iii
Summary	v
Sumario	viii
Índice General	xi
Hacia la tesis	1
Capítulo I	
I. Encontrar un término	4
Capítulo II	
II. La literatura migrante: tendencias y contra-tendencias teóricas	9
II. a. ¿Toda literatura es migrante; las obras son testimonios de nuestras traslaciones internas y externas individuales?	10
II. b. La resistencia de la literatura tribal o las aporías de las letras nacionales	18
II.b.1. El encierro del exilio y los círculos de su tiempo	30
II.c. Cuando la tribu se vuelve un problema epistemológico	36
II.c.1. Esa modernidad perdida y las vicisitudes del mestizaje	48
Capítulo III	
III. La metáfora insular como medio de entendimiento de la poética migrante: perspectivas	62

Capítulo IV

IV. El archipiélago de la memoria en la novela de la migración	71
IV. a. La metáfora insular: modo de cognición	71
IV. a.1. la metáfora	71
IV. a.2. La insularidad como metáfora	75
IV. b. De la memoria insular homérica al archipiélago de la novela memorial	82
IV. c. Viaje entre las islas de la memoria	88
IV. d. Cartografía	95

Capítulo V

V. La insularidad de la vida dentro de la novela: las mil y una autobiografías del mismo personaje	105
V. a. <u>Señas de Identidad</u> de Juan Goytisolo; estudio de caso	105
V. b. Estructura y modalidades narrativas de <u>Señas de Identidad</u>	107
V. c. Las mil y una vidas de un mismo personaje y cómo las contó	110
V. d. Relato insular de mi memoria y la de mis otros Yo	115
V. e. Las islas autobiográficas	122

Capítulo VI

VI. Los sitios imaginarios: el caso chicano de Ana Castillo	130
VI. a. De Aztlán a Nepantla: inventarse una isla en medio del mar de los gringos	132
VI. b. <u>So Far From God</u> : estudio de caso	136
VI. c. Tome, “Tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos.”	139
VI. d. Tome, cronotopo de una isla idílica reinvertida	147
VI. e. Imaginar para volver a contar: lo cuenta quien sobrevive	152

Capítulo VII**VII. La isla de los espejos memoriales:**

una estética de lo incompleto	161
VII. a. Los surcos de Panarea en los espejos de Sergio Kokis	161
VII. a.1. El Pabellón de los espejos	162
VII. b. Los tres laberintos del islote de Panarea	164
VII. b.1. Lo incompleto	165
VII. b.2. Las huellas de la experiencia en el recuerdo	173
VII. b.2.1. La impresión	177
VII. b.3. La ruina, lo incompleto traído a la pintura del presente	178
VII. c. El arte de la asociación y disociación en los escombros del Pabellón de los espejos	182
Lo inconcluso y la necesidad de continuar	187
a. Lo inconcluso	187
b. Una necesidad de continuar	192
<u>Los motivos del viento (novela)</u>	195
Bibliografía	304

Hacia la Tesis

Gilles Deleuze nos dice que escribir es como cartografiar¹, como un acto de anotar, registrar, hacer diagramas y mapas de espacios y tiempos. De esos espacios y tiempos que como lo concibe Bajtín en su teoría sobre el cronotopo², crean una dinámica de interrelación con el sujeto. Este espacio y tiempo es un lenguaje, dice De Certeau³, que crea y lee el individuo viajero, el migrante que navega atraviesa, visita, decodifica y deambula en ellos. Así, la escritura es una cartografía, es ese cronotopo que interactúa con el escritor. El autor escribe así una bitácora del tiempo. Ese tiempo que se esconde en el movimiento de la barca, donde el soplo del viento y el giro de la temperatura pueden influenciar el más leve impulso de lo escrito. Cartografiar el pasado en los fragmentarios cayos e islotos que la barca va observando en el estridente empuje del mar. Como una travesía irracional hacia cada pedazo que constituyó el pasado del migrante con la certidumbre de sólo encontrar espejismos, migajas y restos de su propia imaginación. Una realidad estética del viajero que escribe migrando.

Escribir con la obstrucción de la memoria no es el último obstáculo del que navega. Debe dar cuenta de una realidad y más bien de una manera de ver la realidad, de momentos vividos que las vicisitudes del tiempo se han encargado de deteriorar ante una serie de lectores que lo desconocen. Los habitantes de los lugares de arribo y los llegados han creado, sobre todo en las últimas dos décadas, una literatura crítica que ha invadido los estudios literarios. Sobre todo en los países de densa migración donde la crítica literaria ha ido de la mano con la preocupación de dichas naciones en entender y "acomodar" a ese viajero o de ese viajero de acomodarse.

Mas estos lectores están sobre todo interesados en colegir, analizar y explicar la identidad del migrante y de sus medios para representarla. Estudio que no ha podido darse sin el punto de vista cultural del crítico. En efecto, la óptica crítica ha visto a las letras y cultura migrante bajo nociones que integran las grandes teorías de la modernidad europea, de donde a su vez nacen las ideas de sociedades avanzadas versus aquellas atrasadas. Se echa mano también de la vieja escuela antropológica de principios de siglo.

¹ Deleuze, Gilles. Kafka, pour une littérature mineure, éd. du Minuit, Paris, 1975.

² Bakhtin, Mikhaïl. Esthétique et théorie du roman, Gallimard, Paris, 1978.

³ De Certeau, Michel. L'invention du quotidien 1. arts de faire, Gallimard, Paris, 1990.

De este modo los viajeros que desembarcan en las costas de occidente y sus crónicas del pasado son enmarcados en espacios y tiempos culturales preconcebidos por occidente, aún más, por una minoría intelectual. Delimitaciones que muchas veces son adoptadas por los mismos migrantes que discurren sobre el tema.

Pocos han recordado que el viajero llega solo y solo escribe y por lo tanto todo contenido refleja su propio espejo, su roto e ilusorio espejo. Toda representación de su crónica del pasado refleja exclusivamente su idea de sí y de su cultura. Sus textos no son la voz de toda una cultura o comunidad entera. En el viaje, al recoger restos el desplazado ha creado una mimesis, una estética memorial a partir de su propia ínter subjetividad.

Por ello en esta tesis observaremos a la literatura de la migración ante todo como una estética. Una estética que incluye a la memoria como una necesidad de viaje hacia las vicisitudes de lo incompleto, hacia la multiplicidad de un yo que apenas puede definirse como tal y hacia sitios imaginarios que necesitan ser inventados. El Yo necesita de nuevos espacios, topos y cronotopos. La estética migrante es un reflejo de las nuevas maneras de narrar y de representar en nuestra época. No me refiero a contar nuevas identidades o maneras de concebir a las naciones, a la lengua o a la historia, como ya mucha tinta ha conceptualizado, sino a nuevos modos semióticos y estructurales en la creación de las obras literarias. Veremos que las modalidades de representación de la novela migrante no sólo inscriben estructuras o discursos fragmentarios o "disjuntos" sino que presentan también interesantes propuestas como son el inventar sitios donde no los hay con su propia lógica o el repensar la autobiografía, representando multiplicidades autobiográficas de un mismo personaje o hacer de lo incompleto de la memoria y de la dificultad de recuperarla una originalidad en la estética.

Tres novelas nos acompañarán en esta aproximación al tema. Con estas tres nos guiaremos con una propuesta teórica que denominaremos: "islas de la memoria". Cada espacio y tiempo rememorado es una isla memorial que compone el archipiélago de la novela memorial migrante. Con este marco teórico se propondrá una nueva lectura de la literatura migrante. Sin pretender ser universal esperamos que esta teoría nos ayude en este marasmo de realidades de estéticas migrantes.

Como parte y diálogo con la teoría y al análisis consideramos necesario incluir una novela, escrita por el autor de esta tesis.

La creación literaria y el uso de una metáfora como lectura de la memoria en la novela migrante es nuestra propuesta para desalojar, parcialmente, el uso exclusivo de un tipo de lectura, de un tipo de aproximación, sea semiótica, estructural o filosófica que figure como lo propio o lo mejor para el análisis. Diversificar los modos de cognición de las obras literarias, diversificar las metáforas o el uso de metáforas en su análisis es sugerir que ninguna de las maneras de leer la novela es mejor que otra y que ninguna puede apropiarse del mundo a partir de una perspectiva que se imponga. De esta manera la novela se presenta como un medio ficcional para explicar todo lo que será abordado en la tesis así como otros temas a los que se deja la puerta abierta. La imaginación deviene un discurso narrativo que convive con aquel científico de la tesis. La imaginación del autor de esta tesis, por medio de la novela, se reapropia de la narrativa de la ciencia literaria para crear una obra que reflexione, discorra en torno a sí misma. Es decir, que crea puentes entre el sistema y estructura científico y aquel de creación literaria para incluir una visión interna, desde la obra misma, sobre el archipiélago de la memoria y la literatura migrante. Tal y como se verá en esta tesis.

Es hora de avanzar hacia la primera isla.

I. Encontrar un Término

Atravesar el campo, llenarlo de significaciones es una tarea que obliga a fijar un principio. Un principio para definir y más bien para observar este terreno vasto que es la literatura de desplazados, de inmigrantes o de exiliados.

El tipo de desplazamiento puede ser múltiple (exilio, inmigración, viaje turístico, etc.). Esta variedad de orígenes de traslado invita a su vez a una multiplicidad de discursos; de maneras de escribir y entender el traslado. Por lo que es necesario tratar la problemática desde un ángulo que integre a la mayoría de los tipos de desplazamiento y otorgar un término que los identifique como conjunto.

Encontrar un nombre y una perspectiva común no es fácil, porque dar un nombre equivale a categorizar y delimitar un campo que no puede por ningún ángulo serlo. Así, muchos teóricos hablan de literatura étnica, minoritaria, migrante o hasta exigua. Inclusive hay quienes niegan que exista una literatura de este tipo.

El término de literatura étnica, por su parte, se refiere la mayor de las veces a aquella producida por minorías al interior de un estado o país determinado. Con este término se dividen locales y extranjeros y más exactamente como se verá a fondo en el próximo capítulo, a sociedades modernas en contraposición a grupos étnicos. Los grupos étnicos son las minorías, los no occidentales. Esta división reafirma la idea hegeliana, colonialista de sociedades modernas versus sociedades tribales, atrasadas. En efecto, la antropología anterior a Fredrik Barth concebía a los grupos étnicos como entidades encerradas en sí mismas, que se auto-perpetuaban teniendo una continuidad sanguínea, racial, cultural delimitada y bien definida. Sus rituales y su gente preservaban una cultura "virgen" sin interferencias ajenas y por ello mismo estancada en el tiempo. Esta visión, creada para entender grupos indígenas de África y América Latina en tiempos de los Imperios coloniales se perpetuó en el discurso cultural y político, aún si Fredrik Barth mostró que este esquema era una reducción, que los grupos se hacen siempre en interacción y en comparación con otros y que el aislamiento y la auto-perpetuación nunca han existido⁴. Yo soy A porque no soy B.

⁴ Barth, Fredrik. Selected Essays of Fredrik Barth, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1981.

Rechazo e integro elementos de B para ser A. De esta manera la etnicidad entendida tal como la concebían los antropólogos anteriores a Barth ha querido siempre concebir que existen grupos aislados y bien definidos que se contraponen a Occidente o a otra cultura, sea hegemónica o mayoritaria.

De hecho, la mayoría de los estudios literarios que analizan a la literatura de desplazados como una literatura étnica o que conciben a las minorías como grupos étnicos discurren la mayor de las veces, como se verá en el próximo capítulo, con presupuestos teóricos provenientes de estos conceptos de etnicidad pre-barthianos. De esta vieja idea que no sólo parte de prejuicios socio-culturales sino que es absurda y anacrónica. Anacrónica porque esquiva todos los estudios de la antropología y de la sociología posteriores a los tiempos coloniales que demuestran que los grupos no están ligados a una naturaleza, a una fijación y delimitación cultural, sino que se consideran como tales por medio de una construcción social que cambia y se transforma continuamente.

Son los miembros de un grupo los que deciden en relación con otros grupos, a partir de la experiencia y el contacto individual, cómo concebirse y cómo cambiar estas limitaciones o delimitaciones.

Como lo apunta Suzanne Giguère, con el empleo de términos como el de literatura étnica corremos el peligro de convertir al estudio de la literatura de desplazados (exiliados, inmigrantes o hijos de inmigrantes) en un estudio sociológico o antropológico que dicotomice literatura nacional (moderna) versus literatura de inmigrantes (étnica)⁵. Esta dicotomización puede crear y crea ghettos. Mete al escritor en un cuadro cerrado de expectativas del que no puede salir. Crea expectativas de lo que un escritor "étnico" puede o no puede expresar. Se concibe *a priori* lo que el texto nos dirá. Se leen las obras para trazar las características culturales o étnicas de los escritores como si se tratara de grupos o animales dignos de mostrar en el laboratorio literario.

Otros términos, sin quererlo, perpetúan y dan continuidad a esta serie de prejuicios pues reafirman las nociones de grupo aislado opuesto a uno hegemónico. Es el caso de la literatura llamada minoritaria y cuyo estudio, como se verá a fondo en el capítulo siguiente, depende en mucho de los estudios de la llamada "literatura menor".

⁵ Giguère, Suzanne. Passeurs Culturels. Une littérature en mutation, éds. de l'IQRC, Québec, 2001.

La literatura minoritaria o exigua, como la llama François Paré⁶, concibe a grupos pequeños y aislados al interior de un estado. Este esquema divide y crea grupos como si estos se auto-perpetuaran por separado, cortados unos de los otros y cuyo único contacto se realizara en una dinámica de relación de una entidad dominada ante una de hegemonía. Lo que equivale, sin quererlo, a idear grupos tribales, culturas autónomas, fijas con delimitaciones precisas. Idea por demás abandonada ya desde hace tiempo tanto por la sociología como por la antropología y hasta por las ciencias políticas. Con esto, no puedo concebir o usar el término de literatura minoritaria, derivada de un discurso de minorías porque metería en un círculo étnico o social las obras y sus creadores.

Por otra parte hay quienes niegan cualquier tipo de designación, de término a lo escrito por los desplazados porque encierra a su literatura en un campo restringido que divide a los escritores inmigrantes de los nacionales. Para Naïm Kattan por ejemplo, escritor de origen iraquí residente en Quebec, toda literatura es migrante y es absurdo, dice, tratar de fijar una categoría⁷. Su argumento indica empero, que cree en una literatura migrante pues el autor expresa en una entrevista con Suzanne Giguère que la literatura migrante es aquella donde el escritor evoca otros espacios, donde el escritor se debe vestir con otra lengua y otra cultura. Gilberto Flores Patiño, escritor "quebéquense" de origen mexicano, asegura que le es incómodo que lo designen como escritor migrante⁸. Para él la literatura es Una y los escritores forman una colectividad. Este punto de vista un tanto idealista y reductivo, es seguido por Patiño por una aserción de una escritura migrante cuando indica que sus novelas se nutren de otros imaginarios y sobre todo de "su México". Toda su obra, arguye, está vinculada a sus recuerdos de imágenes, sonidos, olores de San Miguel de Allende. Indirectamente nos asegura que sus narradores habitan otra tierra, otro imaginario que se opone por dialéctica al Quebec.

El escritor Salman Rushdie plantea a su vez la misma problemática expuesta por Patiño o Kattan, sólo que él no trata de evadir su condición de escritor migrante, sino que propone una nueva designación.

⁶ Paré, François. *Les littératures de l'exigüité*. Essais le Nordir, Hearst (Ontario), 1992.

⁷ Op cit pág. 200

⁸ Op cit pág. 165

Así es, en su famoso artículo "Writers from elsewhere" ⁹expone muy bien cómo el deseo de las academias y universidades de Inglaterra de llamarlo a él y a otros autores no blancos: "Escritores de la Common Wealth," encierra un deseo de distancia, de diferenciación que puede relegar al escritor a la categoría de autor de las colonias o autor adjunto a la corona. Por ello prefiere el famoso término de "escritores de otro lado". Es decir de escritores que simplemente vienen de otros espacios pero cuya literatura no debe ser entendida en relación con ciertos países o culturas.

Pierre Nepveu y Louise Gauthier en afinidad con Rushdie han insistido en que el término de "literatura migrante" es el más apropiado precisamente porque trata de esquivar estas delimitaciones raciales y culturales. El término de literatura migrante, nos dice Louise Gauthier, designa el va y viene entre espacios, así como el fenómeno de desterritorializar y territorializar¹⁰. La literatura migrante es una literatura del desplazamiento. Pierre Nepveu subraya que el término, propuesto en Quebec en 1980 por Berrouët Oriol, no contiene connotaciones "étnicas" o etnográficas. Para Oriol, dice Pierre Nepveu, el término "migrante" designa "el movimiento, la deriva, los entrecruzamientos múltiples que se originan del exilio."¹¹ Así, en lugar de hablar de literatura étnica o minoritaria, conceptos que conllevan una significación sociológica o socio-cultural, se propone el término de migrante que se refiere más bien a una práctica estética.

En el libro Passeurs Culturels Pierre Nepveu nos indica que en el sentido dado por Robert Berrouët Oriol la literatura migrante designa tanto a los escritores quebequenses como a los escritores inmigrantes que refieren en sus obras el proceso y la idea del desplazamiento, de otros lugares¹². Es entonces por medio de la imaginación plasmada en las obras, por la referencia al traslado, que debe entenderse el término y no por el origen étnico o social.

⁹ Rushdie, Salman. Patries Imaginaires: essais et critiques, 1981/1991, trad. del inglés al francés por Aline Chatelin, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1993.

¹⁰ Gauthier, Louise. La Mémoire sans Frontières. Emile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec, pág. 48, les éditions de l'IQRC, Montreal, 1997.

¹¹ Nepveu, Pierre. L'Écologie du Réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine, Boréal, Montreal, 1999.

¹² Op cit pág. 12

No cabe duda sin embargo de que existen escritores "de otras partes" y de que este hecho es precisamente lo que marca sus obras. Entonces si bien es necesario deslindarse de una categorización etnográfica no podemos negar un origen distinto del escritor del país y cultura de llegada y de que esto afecta su escritura. Adoptamos entonces en esta tesis el término de "literatura migrante". Nos deslindamos así de un análisis socio-cultural o identitario. Tenemos conciencia sin embargo de la imposibilidad de separar netamente el origen cultural distinto del autor de sus obras.

En este sentido nuestra adopción del término es un deseo de realizar un tipo de lectura más que encuadrar a ciertos escritores en una tipología etnológica o social. La designación de "literatura migrante" se hará como una lectura de la estética del desplazamiento y como se verá, del desplazamiento imaginario.

Con este término incluyo la literatura surgida de diversos tipos de desplazamiento, como son del exilio, de la inmigración, o de la visita temporal a otro territorio y hasta de la literatura de segundas generaciones que se interesan por el fenómeno de entre culturas, de encuentro y consecuencias de la migración forzada o voluntaria.

II. La literatura migrante: tendencias y contra-tendencias teóricas

Los diversos enfoques teóricos en torno a la literatura de "desplazados" tienen como objetivo principal demostrar cómo se constituye su identidad. Los poemas, cuentos, obras de teatro, novelas, son un medio de acceso al entendimiento de esa alteridad minoritaria. Por lo mismo, estos acercamientos comparan, leen, disertan en torno a los elementos estilísticos y a los autores bajo la influencia de su tiempo, lo cual se refleja en los presupuestos teóricos y en las maneras de entender al otro. Modos de cognición no cuestionados que describen, demuestran, caracterizan y hasta categorizan a las minorías y su literatura. Cualquier intento de nuestra parte por aportar algo innovador al estudio de la literatura de desplazados debe primero mostrar estos presupuestos teóricos y observar cuáles han sido sus modos y maneras de analizar.

Comienzo entonces afirmando que las maneras de entender a la literatura migrante han sido acompañadas por la vieja discusión de los modernos y de los antiguos, de la discusión de cultura dominante y aquella periférica. Tanto las teorías de la dependencia cultural como las de la desigualdad histórica que mantienen la noción de naciones modernas en oposición a sociedades tribales o étnicas funcionan muy seguido como catalizadores, fundamentos teóricos en el análisis, aproximación, exposición y explicación de la literatura migrante.

En efecto, muchas lecturas realizadas hoy en día en torno a la literatura migrante son una ramificación, una continuación de modelos teóricos de la antropología, sociología, política y hasta filosofía que data de tiempos coloniales de los siglos XVIII, XIX y principios del XX. Es evidente que ha habido modificaciones en las recientes visiones teóricas de la literatura migrante que mantienen una relación con las nuevas aproximaciones socio-antropológicas y filosóficas ajenas a las visiones que se tenían en los siglos pasados y de principios del siglo XX, pero aún conservan ciertas dicotomizaciones, categorizaciones y prejuicios que están bien ligados a la "vieja" antropología y filosofía tal como se verá en este capítulo. Es igualmente cierto que existen a su vez, sobre todo en los últimos años, ciertas teorías y poéticas que, como leeremos, cuestionan los presupuestos teóricos que van en detrimento de las comunidades migrantes y por ello mismo hacen nuevas propuestas.

Es importante entonces hacer notar que existen por lo menos tres maneras de aproximarse a esta problemática. Estos tres modos, evidentemente, están sujetos a excepciones, a contradicciones, como todo modelo tiene. Consciente de ello, propongo aún lo siguiente:

Los tres modelos son: a.) El que niega la existencia de una literatura migrante o niega cualquier tipo de definición al respecto, b.) El que propone el término de literatura minoritaria, discurso minoritario o étnico y c.) El que habla de literatura intercultural, transcultural, mestiza, criolla o híbrida.

a. ¿Toda literatura es migrante; las obras son testimonios de nuestras traslaciones internas y externas individuales?

La relevancia o legitimidad en el estudio de una o unas literaturas migrantes se cuestiona seguido, sobre todo por parte de los escritores mismos, pues se relativiza la existencia de un tipo de literatura de este género. Gerardo Mario Goloboff nos dice:

"Una muy buena parte de la literatura imaginativa no parece tener otro objeto, que el de dar cuenta siempre de las traslaciones, movimientos voluntarios o involuntarios de los individuos". "De no ser por estos viajes no tendríamos un Don Quijote, un Martín Fierro, Divina Comedia, etc." ¹³

El autor nos recuerda con esto que la literatura de viaje siempre ha nutrido las letras del mundo y que la literatura en sí es una búsqueda, exilio, ausencia, pérdida. "Que no escribimos por estar en un sitio, sino por carecer de él". La literatura sería para el autor un movimiento que persigue un suelo donde habitar, una patria donde guarecerse, "probablemente sin encontrarse jamás". ¹⁴

Con estas posiciones teóricas el autor se vincula con propuestas filosóficas como la de Shmuel Trigano para quien el exilio es una experiencia que viven todos los seres humanos¹⁵. El desarrollo de la existencia sería un pasaje entre varios exilios.

¹³ Goloboff, Mario Gerardo. "Las lenguas del exilio", en L'exil et le roman hispano-américaine actuel, pág. 12, Service des publications de l'Université de la Sorbonne Paris III, Paris, 1990.

¹⁴ Op cit pág. 13

¹⁵ Trigano, Shmuel. Le temps de l'exil. Manuels Payot. Paris, 2001.

Con ello quiere decir que la identidad nunca está asegurada: las diferentes edades de la vida son exilios sucesivos que nos hacen partir de nosotros mismos continuamente, que nos obligan a abandonar los restos de nuestra identidad para vestirnos con otra.

Sylvie Koller parece reafirmar esta posición al decirnos que:

"Un exil peut cacher un autre. La littérature du déracinement, lorsqu'elle laisse pousser en profondeur ses racines poétiques, crée un espace où chacun peut se reconnaître dans son ex-centricité et se mettre à errer à son tour. Ainsi la présence en nos murs d'étranges étrangers renouvelle la vision que nous pouvons avoir des lieux de notre vie". ¹⁶

Aunque esta cita indique sobre todo un deseo de reivindicar la importancia o el rol que puede jugar la literatura del exilio ella implica que la experiencia del exilio tiene ya como "germen" un exilio interior que existía o existe aún antes del desplazamiento. Por ello, el exilio físico sólo ayuda o es herramienta para que el sujeto se encuentre en un exilio "inherente". Las bases filosófico-religiosas de estos argumentos nos llevan directamente a los viejos mitos de la tierra prometida, del paraíso perdido (Rousseau, por ejemplo) al topos ontológico de la pérdida del alma, "de la verdadera humanidad buena y sin sufrimientos o contrariedades".

Los argumentos de Trigano apoyan esta afirmación cuando afirma que:

"(L'exil est) une fracture, déracinement, souffrance, une vie entière, la vie après, ne suffira pas à méditer et à comprendre ce moment de cassure, le moment absolu, un instant dans lequel se recroqueville l'essentiel, l'essence même de l'existence et de la subjectivité." ¹⁷

"N'y aurait-il que la fatalité (les événements extérieurs) ou l'appel divin pour jeter les hommes dans l'exil?"¹⁸

¹⁶ Op cit pág. 28

¹⁷ Op cit págs. 9-10

¹⁸ Op cit pág. 11

El exilio entonces para Trigano es una realidad humana que llega con una salida original, la salida de algún principio que mueve al hombre a una búsqueda constante de sí mismo, a una pérdida constante a través del tiempo, de la vivencia. Para Sylvie Koller el exilio físico esconde el exilio interior porque el autor ya es un exiliado en su tierra aún antes de salir y este exilio es emotivo, "espiritual" o proveniente de sí mismo:

"L'exil n'est pas une chose matérielle, c'est une chose morale", cita la autora a Victor Hugo para ejemplificar el exilio mismo¹⁹.

Entonces si tanto Koller como Goloboff afirman que la literatura es en sí una escritura del exilio humano, relativizando la existencia específica de una literatura migrante o del exilio, lo que en realidad reivindican es una filosofía o teología de la expulsión mítica de una tierra o estado original.

De hecho sus artículos, más que poder afirmar que la literatura es el reflejo del exilio humano, especifican esquemáticamente las particularidades de la literatura de desplazados, aquellos que Goloboff llama escritores en "trasterramiento". Koller por ejemplo comienza su artículo afirmando que existe toda una "colección" de la literatura del exilio que debe delimitarse históricamente a los años setentas y ochentas en Sudamérica²⁰. Las dictaduras serían la pauta que delimita las características de una literatura de desplazados. Goloboff por su parte detalla todos los pasos necesarios y obligatorios de un escritor en "trasterramiento" para integrarse o ambientarse en una nueva tierra y arguye que estas características son las que están presentes en sus obras. Una de esas características sería el proceso de aprendizaje y traducción de la lengua materna a la lengua adoptada y la influencia de esta última en la escritura. El lenguaje entonces se convierte en una herramienta que puede ser resemantizado para darle nuevos sentidos a la palabra. La contradicción tanto de este autor como de Koller en sus argumentos es muy típica de la postura de quien niega la existencia de una literatura particular migrante. Esto se ve más claramente con los escritores mismos, por ejemplo los de Quebec.

¹⁹ Op cit pág. 30

²⁰ Koller, Sylvie. "Un exil peut en cacher un autre", en L'exil et le roman hispano-américain actuel, p 27, Service des publications de l'Université de la Sorbonne Paris III, Paris, 1990.

El ejemplo más flagrante son las posiciones de Naïm Kattan. El escritor de origen iraquí sugiere, en entrevista con Suzanne Giguère, a la pregunta de si existe o se considera un escritor migrante, que toda literatura es migrante. Para argumentar esta respuesta, empero nos dice que la migración lo obligó a cambiar de lengua y de cultura y que para habitar la lengua francesa tuvo que modificar su noción del tiempo, del espacio y de lo real. Concluye su posición entonces con una frase que contradice completamente su primera postura: "Habiter l'autre langue et ses règles, voilà l'essentiel de la migration dans l'écriture." ²¹

El deseo de deshacerse de cualquier designación que introduzca en una casilla al escritor es el argumento principal de los autores en Quebec. Se promulga que la literatura es universal, que la literatura es la literatura. Gilberto Flores Patiño habla inclusive de una comunidad, la comunidad de escritores en donde reina la imaginación que no tiene país de origen. El designio de literatura migrante causa malestar porque encasilla y define al autor como si tuviera que obedecer a ciertas reglas de su género... por ello novelistas como Emile Ollivier, Nadia Ghalem cierran la discusión afirmando que son escritores y punto²².

Sin embargo, aunque estos autores desean evadirse lo más posible de cualquier "etiqueta", existe en sus respuestas a Suzanne Giguère un deseo de afirmación de un pasado, de un país de origen que habita sus obras. Se da al mismo tiempo un deseo de expresarse sobre el mal de la migración y de los trastabilleos del escritor y sujeto en la migración. En este sentido afirman indirecta o directamente que sus obras reflejan el fenómeno de la migración y acaban por distinguirse ellos mismos de los otros autores, es decir de los nacionales... Gilberto Flores Patiño mientras argumenta en torno a la comunidad universal de escritores nos habla de sus influencias y de los elementos del México donde nació, presentes en sus obras. Los sonidos, los olores, las imágenes de San Miguel Allende impregnan su imaginario mexicano²³. Esta imaginación, según Patiño, es la salvación para el autor en la inmigración...

²¹ Op cit pág. 200

²² Op cit págs. 56 y 82

²³ Op cit pág. 167

Citando a Ortega y Gasset el guanajuatense comenta que "el pasado es el apoyo para el futuro y el presente" y este pasado es México presente en lo escrito en Quebec²⁴. La salvación de la que habla entonces indica sin lugar a dudas que se considera un autor en "trasterramiento", en la migración y que la imaginación plasmada en sus obras es un imaginario fruto del estado en desterritorialización. Lo que es la afirmación de una literatura migrante.

Emille Ollivier por su lado acepta lo ambivalente del término y de su postura. Nos indica que aún si le irrita y niega la clasificación acepta que el adjetivo de "escritor migrante" a definido una gama de escritores importantes. Por ejemplo; Julio Córdaz, Vladimir Nabokov, aún más, acepta que el tema de la migración tomará un lugar más importante en sus obras²⁵.

Como podemos constatar la designación de literatura migrante o la equivalente es seguido negada por los autores "desplazados" por implicar una dicotomización y una designación que marginaliza a los autores. Ello no impide sin embargo que surjan las contradicciones y las afirmaciones de una literatura con características particulares. Así, aunque se promulgue una comunidad universal de escritores, la realidad es que se acepta una experiencia y una influencia del exilio o de la migración en las obras y esta influencia es la que acaba por dar una identidad a sus novelas.

Existe entonces una diferencia en la literatura de exiliados, inmigrantes o desplazados con respecto a los escritores "nacionales". Diferencias afirmadas por los autores mismos. Resulta evidente que negar la existencia de una literatura migrante es imposible. Ella existe y tiene características y problemáticas particulares que merecen un estudio y entendimiento diferente. El problema radica, como lo apuntan casi todos los teóricos y escritores, en el peligro que surge cuando se crean las divisiones de; "nosotros y ellos". Divisiones que conllevan presupuestos etnocéntricos, folkloristas, nacionalistas, a veces segreguistas. La división entre "nosotros y ellos", como menciona Flores Patiño, clasifica y designa grupos dividiéndolos y sobre todo fomenta concepciones *a priori* sobre el contenido o la estética de la literatura migrante.

²⁴ Op cit pág. 164

²⁵ Op cit pág. 56

Estas nociones *a priori* sobre lo que "es o debería ser" la estética migrante han sido vistas con detalle por Salman Rushdie. Sus observaciones han permitido matizar la frontera entre una literatura nacional y una literatura migrante o como él la llamaría; "De escritores de otros lados". Su análisis discursivo ha mostrado cuáles son los presupuestos ideológico-culturales detrás de la dicotomización. Aún, sus posiciones no niegan la existencia de una literatura migrante sino que se oponen a cualquier designación o conceptualización denigrante o segreguista.

En su texto "La literatura de la Commonwealth no existe", Rushdie hace una reflexión sobre la dicotomía entre la literatura de la Commonwealth y aquella considerada inglesa. Según Rushdie esta diferenciación forma dos grupos como si fueran radicalmente diversos. Estas dos fracciones implican la noción de una literatura céntrica o principal, es decir la inglesa y una periférica que sería la de los sujetos "postcoloniales". Para corroborar esta afirmación Rushdie comienza su reflexión citando a un "erudito" de la literatura inglesa que lo interpelaba:

“En tant qu'écrivain du Commonwealth, me suggéra-t-il, vous trouverez sans doute (...) qu'il y a une certaine liberté, certains avantages, à occuper, comme vous le faites, une position à la périphérie?”²⁶

La literatura de la Commonwealth tal como lo presenta Rushdie es un tipo de literatura creada por las universidades inglesas, con estudios dedicados a ella. Puesto que es un género creado por la academia son los fundamentos dieciochescos los que definirán la diferencia entre literatura nacional y literatura de la Commonwealth. Recordemos que las academias, creadas en Francia en el siglo de las luces, y cuya influencia se extendió a los otros países europeos posteriormente, conllevan la idea de delimitación nacional, de protección de la identidad lingüística-literaria nacional, puesto que se trata de la imagen, del reflejo del pensamiento de la nación. Vemos entonces que existe una relación muy fuerte entre el lenguaje y el nacionalismo. De hecho el nacionalismo, en su acepción moderna está estrechamente relacionado con el lenguaje. En este sentido el vínculo entre el lenguaje y el nacionalismo es el resultado sobre todo de las ideas del romanticismo alemán de finales del siglo XVIII.

²⁶ Op cit pág. 77

En 1772 Johann Herder publica su libro *Ueber den Ursprung der Sprache*. Esta obra es de suma importancia para la historia del nacionalismo lingüístico, puesto que es la base para las futuras ideas sobre el tema. En este ensayo filosófico-lingüístico Herder argumenta en contra de la idea del origen divino del lenguaje y contra aquella de ser una invención humana. Según Herder el hombre ha sido capacitado con razonamiento y lenguaje. La diversidad de lenguajes, para él, era el resultado de una variedad de ambientes sociales y por ello con el tiempo, un grupo podía compartir la misma lengua. Una vez que la lengua se formaba estas comunidades sólo podían sobrevivir como entidades distintas si conservaban su lenguaje como una herencia colectiva. Herder trataba de mantener una posición neutra, en donde la nación alemana y su lengua no era vista como superior a otra sino sólo diferente. Idea compartida por su amigo Goethe y Hölderlin. Sin embargo otros escritores y pensadores del romanticismo alemán fueron más radicales y es de ellos y de la corriente abierta por Herder, sobre todo de la idea de que toda nación es inconcebible sin su lenguaje, que nos viene el vínculo entre lenguaje y nacionalismo. Así mientras Goethe recibía la condecoración de la legión de honor por parte de Napoleón y se desligaba de toda idea belicosa o nacionalista radical, Fichte pronunciaba su discurso a la nación alemana (1807), bajo el contexto de la invasión napoleónica, definiéndola como una comunidad que hablaba la misma lengua y tenía el mismo espíritu.

En efecto, Fichte y sobre todo Humboldt argumentaban que el lenguaje es el reflejo del pensamiento y la lengua es la característica principal de una nación²⁷. Las letras definen la superioridad o inferioridad de un pueblo. Extrapolando en torno a las ideas de Herder para Fichte y Humboldt la lengua alemana era superior a las otras porque "tenía" una continuidad histórica con el griego y con la lengua adámica. Este discurso de la pureza lingüística es seguido por muchas naciones europeas. En Inglaterra como en Alemania o Francia toda influencia extranjera, toda presencia en la lengua nacional es una interferencia con el pensamiento y entonces con el espíritu de la nación. El espíritu de la nación es un influjo adámico griego o latino.

²⁷ Edwards, John. Language, Society and Identity. Basil Blackwell in association with André Deutsch, Nueva York y Londres, 1985.

Las academias, como aquella inglesa a la que se refiere Rushdie, bajo la influencia de este tipo de pensamiento, delimitan a la literatura inglesa concibiéndola como una continuidad histórica, lingüística y por ende de pensamiento y espíritu único de pueblo. La llamada literatura de la Commonwealth se opone dialécticamente a la literatura nacional por no hacer parte de esta continuidad histórica. Se trata, dice Rushdie, de una corriente literaria "inventada" por la academia donde los Estados Unidos, Inglaterra, Irlanda, etc., quedan excluidos. Es evidente, nos dice Rushdie, que los autores de la llamada literatura de la Commonwealth son aquellos provenientes de las sociedades postcoloniales. Se incluye en un mismo molde a una gran diversidad de literaturas de aquellos que aprendieron el inglés... En este sentido, afirma Rushdie, los blancos, los ciudadanos norteamericanos o irlandeses no son escritores de la Commonwealth. Por ende, el término define que la lengua inglesa pertenece a los ingleses o a los angloparlantes de origen... y que todo intento de reapropiación o uso de ella por individuos no blancos es una "tentativa loable" de los grupos étnicos (étnicos en el sentido peyorativo).

Las diferenciaciones establecidas por el siglo XVIII y XIX en torno a la identidad nacional y a la idea de lengua se reivindican con este tipo de discurso al dicotomizarse y definirse literaturas nacionales como la inglesa, irlandesa o norteamericana versus literaturas de la "Commonwealth o podríamos llamarla nosotros "literaturas migrantes". El enunciante, en este caso la academia inglesa, establece que la literatura inglesa es el centro y las otras literaturas son periféricas. Son periféricas por no tener esa continuidad lingüística, histórica y por ello tienen un espíritu más pobre.

Siguiendo esta lógica se puede colegir que las academias conciben este "tipo de pensamiento periférico", la evolución de estos sujetos como inferior a lo puramente inglés o irlandés porque se trata de individuos cuyas literaturas son impuras con interferencias con otras culturas, otras lenguas.

Así, si la literatura es vista como una expresión de la nacionalidad, nos dice Rushdie, se trata de un discurso de la autenticidad. Autenticidad de origen racial, lingüístico, cultural; nacional. Un autor sólo puede considerarse inglés si llena estos requisitos. Porque si el autor viene de Pakistán tiene que escribir sobre Pakistán en paquistaniano para ser considerado un autor nacional pakistaní. Si escribe en inglés sobre un tema occidental es un autor de la Commonwealth, es decir de la periferia.

Para Rushdie esto es simplificar la complejidad del proceso de identidad y realidad de las letras en los países postcoloniales, en este caso de la India. Porque el inglés no sólo se volvió una lengua de uso común, sino además se reapropió al punto de que en el sur de la India los ciudadanos prefieren hablar y escribir en inglés que en hindú por rebeldía. El inglés ha pasado a ser parte de la identidad lingüística y cultural de las culturas de la India.

Para Rushdie entonces resulta obsoleto pretender dividir a la literatura nacional de aquella de la Commonwealth puesto que esta división se basa en principios de autenticidad nacionalista, en la idea de centro y periferia, a su vez anclada en la noción de superioridad de una literatura o cultura sobre otra. Tal vez uno de los puntos principales de esta problemática y uno que vemos seguido en la designación y estudio de las letras migrantes es esa connotación y presupuesto de la pureza y de la continuidad histórica nacional. Presupuestos que como veremos a continuación implican que existe una literatura de las etnias, folklórica o en vías de desarrollo que sería la migrante, es decir del "pasado" y una literatura "moderna nacional". Nos encontramos con la polémica que divide a los "étnicos o marginales" y a los "modernos".

b. La resistencia de la literatura tribal o las aporías de las letras nacionales

En su artículo "Minority writing and comparative literature" Joseph Pivato²⁸ propone articular una nueva visión sobre la literatura de desplazados. Dicha visión desea extraer a los autores "no canadienses" de su estatus de marginales para integrarlos en la historia literaria y cultural del país. Se trata, como se puede prever, de un deseo de reivindicación social-literario en el seno de una sociedad. El artículo, empero, reitera una serie de presupuestos discursivos que se repiten en los estudios que adoptan el término de "literatura minoritaria".

Estos presupuestos que van encaminados sobre todo al entendimiento y afirmación de una identidad y del rol literario de las minorías vinculan la idea de centro y periferia, de grupos étnicos y de sociedades modernas o avanzadas, de naciones y países o regiones dependientes o postcoloniales.

²⁸ Pivato, Joseph. Echo: Essays on Other Literatures, Guernica. Toronto y Nueva York, 1994.

El autor comienza su trabajo enumerando varios tipos de "nuevas literaturas" en las letras contemporáneas. Dentro de este tipo de literaturas se encuentra la literatura postcolonial, postmoderna y la de comunidades "marginales". Las obras de las "minorías étnicas" serían parte de esta última, así como los escritos de grupos del tercer mundo y de las mujeres. Es la literatura de Cien años de Soledad nos dice el autor. Una literatura de márgenes que no ha cabido en las instituciones literarias. Para Pivato, ser un autor o una literatura marginal significa no tener una tradición reconocida por las instituciones. Pivato está entonces interesado en probar que estas letras sí tienen un pasado, es decir, le interesa probar que las letras "marginales" pertenecen a una historia, a una continuidad histórica y por ende a una nación o grupo definido. Con ello, sino rivaliza con las letras nacionales, sí demuestra un deseo de alcanzarlas, igualarlas y reivindicarlas, lo que implícitamente asume el rol dependiente o periférico de dichos tipos de literaturas.

Pivato establece entonces dos literaturas: la nacional y la periférica, es decir aquella étnica, equivalente para el autor a minoritaria. Como escritura minoritaria ella es producida por los "étnicos". Citando a Kirkconelle, nos dice:

"He suggests a definition for ethnic writing; the writing of New Canadians, that is distinct from that of French-Canadians and English-Canadians. This is still our basic understanding of ethnic in Canada: a minority status in relation to English or French-Canadian societies."²⁹

En lugar de discutir o cuestionar el término de étnico para designar a los grupos minoritarios y su literatura, en contraste con los "ciudadanos" franceses o ingleses canadienses a Pivato le interesa más mostrar cómo este crítico se equivoca cuando menciona que nadie conoce las letras de los "étnicos". Su principal deseo es reivindicar y probarle a Kirkconelle que la participación literaria de los grupos minoritarios es importante. Con ello asume la carga semántica y discursiva del término y la designación. Prueba de ello es que a todo lo largo de su artículo llamará a las minorías en Canadá como los "étnicos", con sus escuelas, sus lenguas, los estudios en torno a ellos, etc.

²⁹ Op cit pág. 56

Estos grupos crean "novelas étnicas"³⁰que contrastan con las novelas nacionales. Pivato menciona: "(...) the relationship between ethnic literature and mainstream writing is very much in flux."³¹De este modo, expresa el autor, la sociedad "central canadiense" debe acoger a los grupos marginales o periféricos hasta que estos entren dentro de la cultura literaria central.³²

Como podemos observar el término "étnico" es usado como sinónimo de marginal, periférico, como no canadiense. Este tipo de empleo del término es una constante en los estudios que definen a las obras de migrantes como literatura minoritaria. El concepto de etnicidad, que se usa muy libremente en la política del multiculturalismo y en los estudios literarios merece entonces una revisión atenta, pues es un presupuesto teórico con el que se ha entendido también a la literatura del exilio, de la migración así como el término de transcultural y de intercultural (con los que también se define a la literatura migrante).

Los pioneros del concepto de etnicidad fueron los sociólogos. Max Weber definió a un grupo étnico como:

"Un grupo humano que tiene una creencia subjetiva en una descendencia común, con similitudes físicas, costumbres y memorias similares. Lo que crea interrelaciones hacia un objetivo, aunque estas relaciones existan o no."³³

Según Weber la idea de comunidad étnica es una idea política que si bien es artificial crea la idea de igualdad y similitud. Los grupos se definen por características como los rituales, el lenguaje, el modo de vida, el pasado y la vida económica.

Esta definición de Max Weber ha sido la base de los estudios sobre la etnicidad y los antropólogos, seguidores del tema, la han cuestionado o continuado. Hoy en día el concepto ha sido mejorado y le ha tocado a un socio-antropólogo, Richard Jenkins, hacer uno de los mejores estudios sobre el tema.

³⁰ Op cit pág. 69

³¹ Op cit pág. 70

³² Op cit pág. 79

³³ Jenkins, Richard. Rethinking ethnicity: arguments and explorations, pág. 10. Thousand Oaks, California: Sage, 1997.

Según él, la etnicidad es un deseo de diferenciación cultural en continua dialéctica entre lo similar y lo diferente³⁴. La etnicidad es una noción cultural pero también de interacción social. Puesto que la etnicidad es una construcción social ella no está fija, ni la cultura que la compone, ni las situaciones en las cuales se compone o reproduce. La etnicidad, nos dice el autor, es una identidad social e individual exteriorizada en la interacción social y en la interiorización de la auto-identificación. En este caso ni la etnicidad, ni la cultura son entidades ontológicas, naturales; son construcciones sociales modificadas día con día. Construcciones reforzadas cuando se construye al otro.

Si aceptamos esta definición nos damos cuenta que el uso del concepto de etnicidad por Pivato contiene serios problemas teóricos puesto que limita el término de étnico a las minorías cuando **Todo** grupo social es un grupo étnico. Pivato menciona que estos grupos minoritarios deben alcanzar a los ciudadanos canadienses es decir, a los "no étnicos". El conflicto teórico no sólo demuestra que se ignora el hecho de que todos somos grupos étnicos sino que ayuda a crear una diferencia de designaciones que data de los primeros estudios sobre la etnicidad, es decir de principios del siglo veinte. En esos tiempos la geografía humana se dividía en: "los étnicos" o sea los otros y nosotros los blancos o europeos y norteamericanos. Durante este periodo la antropología y la sociología se interesaban en entender los sistemas sociales de las sociedades "tribales", es decir de las "colonias europeas" para tratar de entender a ese Otro "primitivo" o diferente.

En aquellos tiempos se empleaba el término de tribu y no el de etnicidad o de etnia. El presupuesto de esta noción es que se veía a los sujetos estudiados como pueblos que se auto-perpetuaban biológicamente, como comunidades cuyos miembros compartían los mismos valores de base y con un campo social cerrado, sin comunicación exterior o interacción con otros grupos. La noción de tribu de esta manera fue esencial en estos estudios teóricos y metodológicos. Malinowski por ejemplo, conocido como el "padre" de la etnografía moderna, concebía a los grupos étnicos por medio de genealogías, diagramas elaborados *a priori* y con los cuales analizaba todos los grupos étnicos no blancos sin hacer distinciones o variaciones³⁵.

³⁴ Op cit pág. 40

³⁵ Op cit págs. 16-17

Con esta metodología deseaba probar que la existencia de estas organizaciones constituía una tribu, un clan y una familia, es decir un núcleo cerrado.

La antropología para Malinowski tenía la obligación de delimitar todas las reglas y características de la vida tribal. De este modo, los grupos sociales fueron concebidos como comunidades sin contagios culturales, sin historia pues estos grupos permanecían en el mismo estado en el que llegaron todos los pueblos de la tierra al inicio de los tiempos... A los ojos de la vieja antropología los grupos tribales mantenían una anatomía cultural invariable, como si estas sociedades auto-perpetuaran sus rasgos sociales y culturales biológicamente, atados a la naturaleza.

Con estas premisas Malinowski y su escuela influenciados por el discurso de la modernidad, sobre todo de Hegel ³⁶, diferenciaron sociedades tribales de sociedades civilizadas. A la etnografía le interesaba entonces hacer comparaciones "transculturales" entre las sociedades primitivas fijas, invariables y las sociedades civilizadas que evolucionaban y mejoraban. Inventaron con esto similitudes entre ellos, los pueblos colonizados a diferencia de nosotros los pueblos civilizados. No nos sorprende entonces que la academia inglesa integre en un mismo plato a todos los escritores "no angloparlantes" o blancos para designarlos como autores de la Commonwealth. Siguen la directiva de la vieja socio-antropología y del discurso nacionalista de hacer semejantes (y diferentes a nosotros) a todos aquellos que no participan o pertenecen al proyecto nacional y sobre todo a los que parecen no tener un proyecto nacional; un futuro histórico...

Pivato por su lado reitera también estas posiciones al dividir lo que él considera como grupos étnicos de los otros. Los grupos étnicos (los migrantes) separados, aislados de los "anglo o franco canadienses" tienen que integrarse a la historia. Cabe recordar que el término de étnico, introducido sobre todo por Fredrik Barth en 1969 suplió al término de tribu³⁷. La frontera entre las dos nociones varias veces no es muy clara sobre todo en quienes emplean el término de etnicidad usando las nociones del concepto de tribu.

³⁶Piénsese en su libro La razón en la historia donde concibe una dicotomía donde divide a las sociedades "ahistóricas" atadas a la naturaleza, es decir a las no occidentales y a las sociedades históricas modernas, en evolución, que han trascendido el estado de la naturaleza. Estas serían las sociedades occidentales.

³⁷ Op cit pág. 17

En este sentido Pivato está empleando el término de étnico entendido como un grupo de sociedades cerradas, fijas y aisladas que deben avanzar, integrarse o modificarse, lo que implica que no avanzan históricamente, no se modifican culturalmente, no evolucionan o no han tenido una interacción con otros grupos. Las instituciones, las escuelas, las obras de los grupos étnicos, tal como lo concibe Pivato son entonces obras de grupos "tribales", es decir de grupos encerrados en sí mismos, que pertenecen a un mundo sin historia reconocida, tal como él lo menciona cuando discurre en torno a los escritores de países del tercer mundo, como Gabriel García Márquez, o cuando menciona a la literatura de las mujeres, etc.

Convendría mencionar que ya desde hace tiempo la antropología ha cambiado de perspectivas y de modos de ver los grupos o comunidades culturales. Como hemos mencionado anteriormente, en 1969 Fredrik Barth hace una ruptura con la noción de tribu y la reemplaza por aquella de etnicidad. Esto coincide con la liberación de varios países, es decir con la conciencia de los efectos de la colonización. Barth critica entonces que se concibe a las tribus, lo que él llamaría grupos étnicos, como grupos que se auto-perpetúan biológicamente, como grupos cerrados sin comunicaciones o interacción. Para Barth estos conceptos alimentan las nociones en las cuales se piensa que una raza, una cultura rechaza a otra y forma una unidad, impidiendo toda influencia o presencia "extranjera". Barth propone entonces ver a los grupos étnicos como construcciones sociales elaboradas todos los días, es decir, propone que son los grupos étnicos los que se construyen a sí mismos en constante interacción y relación con otros sin lo cual el grupo étnico no se puede construir o identificar. Los grupos no se auto-perpetúan cultural o biológicamente, las delimitaciones que definen al grupo son fruto de una interacción y construcción social.

Desafortunadamente el lastre de la vieja escuela antropológica todavía pesa sobre muchos de los estudios y maneras de ver la literatura migrante, sobre todo porque, como se ha mencionado, existe una obsesión por entender cómo se construye la identidad de los migrantes y de las sociedades donde "prolifera esta literatura". Presenciamos constantemente referencias a modos de construcción identitarias, a modos de funcionamiento sociales, de grupo y nacionales para explicar la literatura migrante.

Gilles Deleuze por ejemplo en Kafka, pour une littérature mineure³⁸ entre parafraseando y dando su opinión sobre Kafka, escribe un ensayo que desea fijar y establecer una identidad de grupo social minoritario opuesto a una identidad o institución nacional.

En su libro Deleuze nos indica que Kafka de origen judío escribe en alemán en Checoslovaquia. Un alemán pobre que debe sobrevivir en el seno de una *lingua franca* ajena. Por ello para Kafka y Deleuze la literatura menor es aquella que una minoría hace dentro de una lengua mayor. La lengua está afectada por un coeficiente de deterritorialización. Según Kafka, parafraseado por Deleuze, es una literatura que debe ser escrita donde resulta imposible escribir en alemán o donde resulta imposible escribir en otra lengua que no sea el alemán, donde existe "la imposibilidad de escribir de otra manera"³⁹. Habría una conciencia nacional oprimida en este tipo de escritura. Según esto la literatura menor sería una resistencia cultural, lingüística dentro de la lengua dominante, así como una escritura colectiva diaspórica. Una lengua de "papel o artificial" pues está cortada de las masas. Esto denota una conciencia de construcción imaginaria de la lengua y de un territorio o pasado.

La literatura menor es política. La escritura individual se vuelve así colectiva e indispensable, se conecta con diversos medios como la familia, el comercio, lo económico y lo jurídico para dar cuenta de un vínculo y una expresión colectiva que parte de una enunciación individual. El escritor habla por los otros, su palabra se convierte en enunciación colectiva, imposición de un punto de vista, de una visión dentro de una comunidad que comparte la misma lengua o intereses. La literatura menor entonces, según Deleuze, ejerce un rol de unificar, de crear una solidaridad. El escritor expresa otra comunidad, otra conciencia social. La literatura para Kafka sería una literatura para el pueblo minoritario. El narrador se convierte en una enunciación múltiple cuyo objetivo es la neutralidad y desaparición del yo hacia un proyecto revolucionario colectivo menor. El sujeto deja de ser un sujeto de enunciación y se convierte en una multiplicidad de voces.

³⁸ Op cit

³⁹ Op cit pág. 30

La literatura diaspórica o de territorialización de una pequeña colectividad obedece a una reivindicación imaginaria pues si seguimos los apuntes teóricos de Benedict Anderson en su libro Las Comunidades Imaginadas, Kafka escribe por todos pero desde su experiencia y no conoce a todos y jamás les ha hablado⁴⁰. La posición de Deleuze y Kafka indica un apego implícito a una instancia narrativa que enuncie en nombre de la colectividad sin cuestionar o distanciarse del proceso mismo o del artificio de la empresa. Se imagina entonces una colectividad con características propias, específicas cortadas de la "gran nación".

El grupo minoritario posee, a ojos de Deleuze y Kafka un pasado remoto indefinido que se ha venido perpetuando constantemente en el aislamiento cultural:

"L'impossibilité d'écrire autrement qu'en allemand, c'est pour les juifs de Prague le sentiment d'une distance irréductible avec la territorialité primitive tchèque."⁴¹

El pasado remoto, en este caso judío, ha delimitado las características del grupo y si bien ha habido una influencia, por ejemplo interferencias en la lengua, en las prácticas religiosas, el grupo tiene que seguir identificándose como tal y el rol de la literatura es perpetuar y definir estas delimitaciones, porque aunque el discurso de deterritorialización desea "desterritorializar la lengua dominante y su discurso" es decir aceptar y contrarrestar su presencia en la lengua de nuestra colectividad", se trata de hacer de la lengua y literatura una cosa diversa, un fenómeno diferente, "propio de nuestra sociedad étnica".

Desde los años sesentas el concepto de menor ha propiciado una gran variedad de tendencias y estudios. Deleuze sino inició por lo menos ayudó a reforzar esta tendencia literaria dejando como premisa precisamente la dialéctica entre un grupo minoritario y otro mayoritario.

⁴⁰ Anderson, Benedict. Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism. Londres, Verso, Nueva York, 1991.

⁴¹ Op cit pág. 30

Si en el caso de Deleuze se trata de reivindicar y hacer perdurar el estado de menor de ciertas colectividades y más aún de su literatura, para los discursos que siguieron o se realizan sobre el tema el principal objetivo es rivalizar o igualarse, aún más ser reconocidos por la institución. En este contexto las nociones de literatura menor y minoritaria se confunden, se vuelven sinónimos.

François Paré, por ejemplo, en su libro Les littératures de l'exiguité⁴², argumentando precisamente sobre la literatura minoritaria de los países "pequeños", de las minorías étnicas, de las mujeres, de los homosexuales, etc., nos dice que el adjetivo de minoritario o menor, opuesto dialécticamente a mayor nos lleva directamente de la mano al momento de división entre las grandes literaturas, las grandes naciones y aquellas pequeñas, dependientes o marginales. División de la que surge la idea de que la literatura migrante es una literatura minoritaria.

En efecto, para Paré, la idea de gran literatura surge desde el siglo XVI y tiene como fundamento, origen y modelo canónico la antigüedad clásica. Las letras nacionales, surgidas como sabemos de la ilustración, instituyen el pasado histórico de sus literaturas, así como su lengua.

Si Fichte y Humboldt definieron a la lengua como reflejo del pensamiento y espíritu del pueblo bajo la noción de pureza y de origen griego-adámico, las literaturas nacionales se fundan sobre los mismos cimientos. Las pequeñas literaturas, como las llama Paré, las literaturas regionales son vistas como ahistóricas puesto que no se inscriben en los parámetros antes mencionados. Es evidente, menciona Paré, que se trata de un proceso de exclusión en el que las universidades, las academias, como en el caso que expone Rushdie, crean las delimitaciones "étnicas", los grupos que entran o no entran dentro del flujo histórico literario.

Las literaturas minoritarias son en este contexto para François Paré obras literarias producidas por minorías étnicas. Son letras con una relación desigual con el poder. Letras que necesitan un empuje de las instituciones, ser integradas al discurso nacional. Integración no como asimilación sino como parte autónoma, única dentro del sistema.

⁴² Op cit

La diferencia entre literatura mayor y literatura minoritaria es que una está instituida y la otra no, una pertenece a un grupo pequeño, la otra a un grupo grande. Los escritores sienten, según Paré, una frustración por no poder ser parte del discurso dominante, mayoritario. Es indiscutible entonces, que sin desearlo Paré está creando una idea de dependencia constante de las letras minoritarias en relación con las letras nacionales. Una dependencia en la que el discurso "hegemónico" y sus instituciones son criticadas pero codiciadas. Existe el deseo de alcanzar el mismo estatus. Paré no habla de retraso sino de marginalización, exclusión a las que han sido objeto estas literaturas, sin embargo el hecho de que para Paré lo importante es guardar autonomía, división, como si se tratara de una entidad aislada que se auto-perpetuara dentro de la gran nación hasta alcanzarla, indica una clara idea de ghetto y más bien de tribu encerrada en sí misma que desea alcanzar esa modernidad literaria y social.

La lengua, dice François Paré; "refleja la cultura y la cultura refleja el dinamismo del pueblo"⁴³, por ello, argumenta, debe preservarse y protegerse del olvido y la desaparición. Esta posición reitera lo antes mencionado pues sigue las posiciones de los alemanes Herder y Humboldt sobre el espíritu y devenir del pueblo y de las naciones. En efecto, para Johann Herder las comunidades sólo pueden preservarse como entidades unidas si preservan su lengua. Aún más, para el filósofo ninguna nación o grupo puede sobrevivir sin su lenguaje.

La lengua ancestral, la lengua de la comunidad está íntimamente vinculada con el devenir de la nación o de la tribu. Humboldt, quien va más lejos, arguye: "El lenguaje es la exhalación espiritual de una nación, entonces su lenguaje es su espíritu y su espíritu es su espíritu y su lenguaje"⁴⁴. Para Humboldt no existía nada más importante para la cultura nacional que la posesión de una lengua ancestral, nacional.

Vemos entonces que aunque Paré, como muchos otros críticos como Pivato cuestionan la categorización de grandes literaturas versus literaturas minoritarias, lo que proponen, por medio de sus presupuestos discursivos, es integrarse a esta visión, pues reiteran y adoptan los fundamentos discursivos lingüístico-nacionalistas de Humboldt y Fichte, los cuales son a su vez adoptados por las academias.

⁴³ Op cit pág. 10

⁴⁴ Op cit pág. 25

Aún si lo usan como sistema de sobrevivencia, resulta una clara dependencia y aceptación de una situación periférica. Como lo apunta Salman Rushdie, existe una gran cantidad de escritores que no escriben en su lengua materna o en la lengua legítima nacional que no tratan temas nacionales o del grupo diaspórico. Dichos escritores pueden adoptar otra lengua y preocuparse por otros temas. Así, las nociones de periferia y centro, de literatura nacional y dependiente, concebidas en la relación de pequeños grupos versus grandes grupos, resultan irrisorias. Tales dicotomías resultan obsoletas hoy en día a causa de la creciente cantidad de escritores en constante movimiento, en constante adopción de lenguas extranjeras, de modificación de sus identidades, a causa de la desterritorialización de sus espacios socio-culturales y territoriales.

Abdul R. JanMohamed y David Lloyd, preocupados por esta división de centro y periferia, de división entre literaturas nacionales y minoritarias arguyen en su artículo: "Toward a Theory of Minority Discourse"⁴⁵ que la crítica ha querido dar voz a las minorías marginalizadas por "sociedades universalistas" pero no sin ciertos problemas. Dicha crítica, según los autores, ha acabado por dispersar, fragmentar y marginalizar más a las culturas y comunidades no hegemónicas. Puesto que la academia y los estudios han articulado bases que los hacen permanecer y ver precisamente como grupos separados del resto del mundo con características propias invariables, es decir como si se tratara de clanes o tribus.

Vemos así cómo la cuestión central de la problemática, el nudo que hace prevalecer este tipo de proposiciones y presupuestos es la idea de un grupo dado con características únicas que se compara con otro, es decir la ecuación dialéctica yo soy A porque no soy B; mi identidad, mi literatura existe en oposición a la tuya.

Cada una de las comunidades tendrá una versión distinta de la otra y es eso mismo lo que constituye su idea de identidad y en este caso de literatura. Así, la literatura inglesa no puede existir como literatura nacional si no se diferencia de la literatura nacional francesa o alemana, pero sobre todo si no se diferencia de una literatura minoritaria, de una literatura a la que pueda compararse y más bien mirarse desde "arriba".

⁴⁵ En: The Nature and Contexte of Minority Discourse, págs. 1-16, editado por Abdul R. JanMohamed y David Lloyd, Oxford University Press, Nueva York, Oxford, 1990.

Con el objetivo de llamarse nacional. De este modo, existe también por parte de la construcción identitaria inglesa, de su literatura, una dependencia de las letras migrantes o de otras naciones.

Esta dependencia crea precisamente la idea de periférico, de regional para establecer lo que es nacional de lo que no lo es. Base de su legitimación y construcción identitaria. Mas, los parámetros discursivos que designan a la literatura migrante como literatura periférica dados, por ejemplo, por la academia inglesa o francesa, son adoptados a su vez por los mismos escritores en desterritorialización, pues asumen los conceptos de grupo, de nación o de comunidad promulgados por la Ilustración. Esto es, que cada grupo tiene un origen milenario con una lengua, cultura, realidad social e individuos que hacen permanecer estas características. Se imagina una comunidad a partir de una voz enunciativa y no es cada uno de los miembros de la comunidad los que se definen así mismos, inclusive ni siquiera se conocen.

La comunidad se imagina, tal como lo expone Pivato, Paré y Deleuze, en miras a una emancipación, lo que se inscribe también dentro del discurso de la modernidad. Cada uno de los libros escritos por inmigrantes, exiliados o minorías étnicas dentro de un estado son obras que fueron escritas por un individuo no por una colectividad, como lo pretende afirmar Deleuze o Pivato. Como obras individuales son autores como Deleuze, Paré o Pivato los que las designan como pertenecientes a un género o a un grupo social.

Lo interesante del aporte de Gilles Deleuze a este respecto es que para él la literatura menor no debe aspirar a tomar el poder o la posición de la literatura mayor; lo que le denomina como la "edipización", es decir el deseo reprimido que debe resurgir de una manera u otra. De hecho, argumenta, la literatura menor se puede integrar y formar parte de la literatura mayor, al desterritorializar la lengua y cultura canónica.

Desafortunadamente los estudios que han seguido la vena de Deleuze, sobre todo aquellos que han adoptado el término de literatura minoritaria, como aquellos realizados por François Paré, han optado por la dicotomía neta entre minoritario y mayoritario. Dinámica donde existe el deseo de equipararse o alcanzar el mismo rol de las literaturas canónicas. Con estas posiciones los escritores migrantes asumen entonces el rol que les han dado.

Todo intento de sobrepasar la designación peyorativa de minoritario o periférico resulta imposible puesto que sus discursos y sus maneras de diferenciarse lo realizan dentro de los parámetros de los discursos universalistas dieciochescos y decimonónicos que tanto critican.

Los enfoques teóricos tanto de Deleuze como de François Paré están íntimamente relacionadas con otro tipo de estudio sobre el tema, con una rama en la que ha corrido mucha tinta. El tema del exilio también preconiza muchas veces un estancamiento temporal, un aislamiento cultural e identitario en dependencia con la tierra de origen y en pugna con el nuevo país, es decir con la cultura y literatura mayoritaria.

b.1. El encierro del exilio y los círculos de su tiempo

Exilio e inmigración son dos conceptos entre los cuales ha habido gran debate. La inmigración puede ser un exilio, las fronteras entre los dos parecen puramente conceptuales. Sin entrar en el debate constato que por lo menos en la crítica de las obras literarias, los dos términos se oponen al no designar el mismo objeto de estudio. La crítica de la literatura del exilio se enfoca sobre todo al entendimiento del carácter político de las obras y de los autores, analizando en las novelas la representación del trauma y la reconstrucción histórica del sujeto y de su comunidad o país. Sylvie Koller realiza una interesante síntesis de la literatura del exilio en su ya mencionado artículo: “Un exil peut cacher un autre”⁴⁶ que nos muestra muy bien el tipo de aproximación común al tema.

El texto es una reflexión sobre la literatura de los exiliados políticos. En el caso de América Latina, nos dice, el exilio se debe ligar a un tiempo histórico; a la época de las dictaduras de los años setenta y ochenta. La autora nos recuerda que existe una gran cantidad de textos que son más bien testimonios, ensayos, crónicas.

Se discurre en torno a temas similares: tortura, campos de concentración, asesinatos, desapariciones, etc. Se emplean así mismo tópicos generales: recuerdo del exilio original, nostalgia, errancia espiritual, sentimiento de no-pertenencia. La familia es tema corriente y es dramatizado.

⁴⁶ Op cit

Lo cotidiano es puesto en escena como un drama. Se subrayan los obstáculos de todo exiliado en su perseverancia por mantener la memoria, la posición política y la familia unida.

Con esto, la literatura del exilio y la preocupación de su crítica es la de destacar sobre todo la afirmación histórica tanto personal como política y la de analizar la relación de personajes o autores con el pasado en vínculo con el presente.

Gerardo Mario Goloboff por ejemplo, dice que para los exiliados:

"Su único albergue es la memoria; un ámbito donde las sombras crecen exageradamente y en el cual, mediante esfuerzos casi sobrehumanos, se intenta conservar, rededir, reelaborar, las palabras cada vez más lejanas de la tribu." ⁴⁷

La idea del exiliado que vive refugiado en su memoria eternamente y como único recurso para sobrevivir, para salvaguardar su identidad en el presente, es un tópico común que funciona como base para entender tanto a los exiliados como a sus obras. La literatura del exilio, es entonces entendida, normalmente, como un deseo de testimoniar el pasado, un deseo de regresar a vivir, o pensar constantemente una comunidad o nación fijas en la memoria del sujeto. Una nación o tierra de origen que se rememora, según la crítica, tal y como aparece en la memoria, tal y como se recuerda al momento de partir. Se atesora en la memoria una tierra, una lengua, personas, experiencias, sin que puedan moverse del pensamiento, casi intactas, con miedo a que estas imágenes sean afectadas o borradas de la memoria. Bajo este punto de vista las obras literarias irían de la rememoración de lo vivido en un país de origen, al trauma del momento de partida, es decir al acto, sujetos o hechos que obligaron a dejar la comunidad y tierra de nacimiento.

Estos elementos del pasado marcaron cada una de las acciones, de los deseos de unión familiar o amorosa del sujeto y estarán presentes en su discurso cotidiano y en sus objetivos actuales y futuros.

De este modo no es sorprendente que mucha de la crítica del exilio compara entonces el fenómeno de la migración forzada y su literatura con la Odisea y el mito de Ulises.

⁴⁷ Op cit pág. 14

Comparación que refuerza las bases de la problemática epistemológica en el entendimiento de la literatura del exilio.

Tomemos a Ana Vásquez, a quien hemos venido citando. La autora, siguiendo los argumentos del filósofo Vladimir Jankélévitch, ve en el mito de Ulises un medio para interpretar las características principales de la vida y de la literatura en el exilio⁴⁸. En su libro *L'irréversible et la nostalgie* Jankélévitch propone que las nociones de castigo, nostalgia y prohibición de retorno son constantes en la mirada del exiliado y son la base de la Odisea⁴⁹. Ulises y los exiliados tendrían un sentimiento de culpa y un deseo de expiación, además de una idea de destino. Pero existe sobre todo el mito del retorno. El exilio, sin idea de retorno, es inconcebible. La idea de retorno es, a los ojos de Vásquez y de Jankélévitch indispensable, si no el exiliado no podría sobrevivir. El exiliado siempre intenta regresar al pasado y vive atado a éste.

El vínculo que tanto Vásquez como Jankélévitch realizan entre el mito de Ulises y el exilio resulta un tanto problemático pues los vínculos entre la obra homérica y la experiencia del exilio refrendan la idea de una temporalidad ontológica, en donde el pasado, lo que el sujeto o personaje recuerda o piensa de su tierra todavía existe en el presente y piensa encontrarla a su regreso. Ulises se pierde luego de la guerra de Troya y trata durante muchos años de regresar a su tierra, de ver a Penélope y recuperar su trono. El tiempo en la Odisea, como nos dice Bajtín:

"Il va de soi que dans le roman grec ce temps des aventures ne connaît pas les cycles de la vie courante et de la nature, qui introduisent un ordre temporel et des mesures humaines, et rattacheraient ce temps aux récurrences de la vie de la nature et des hommes.

Bien entendu, il ne peut être question d'une localisation historique du temps des aventures. Dans tout l'univers du roman grec (...) il est évident que tous les indices du temps historique sont totalement absents, de même que toute empreinte d'une époque. (...) Ainsi, toutes les péripéties du roman grec, les événements et aventures qui le remplissent, n'entrent pas dans les séries temporelles de l'histoire (...)."50

⁴⁸ Vásquez, Ana y Araujo, Ana María. *Exils latino-américaines: la malédiction d'Ulysse*. L'Harmattan, CIEMI, París, 1988.

⁴⁹ Jankélévitch, Vladimir. *L'irréversible et la nostalgie*. Flammarion, París, 1974.

⁵⁰ Op cit pág. 243

Ulises hubiera podido navegar 100 años, cien años hubiera sido joven, 100 años hubiera recuperado a Penélope intacta, bella y joven, porque para los griegos el tiempo pertenecía a los dioses, al orden celeste y los hombres se movían por capricho y temporalidad divina. Por eso en la temporalidad de la Odisea, Ulises va entre islas, en círculos, aprendiendo de sí mismo, teniendo que pasar por círculos temporales platónicos antes de llegar al inicio, es decir al sitio ontológico de la tierra prometida.

La comparación del mito de Ulises con la literatura del exilio muestra entonces cómo la principal problemática en el estudio de estas obras es que se concibe a las novelas o poemas, a sus escritores y sobre todo a su colectividad como entidades fijas, dependientes del pasado. De este modo la identidad actual pertenece en realidad al pretérito fuera del marco de la historia, del cambio y del avance normal del tiempo, cultural y biológico; toda manifestación presente, es decir mi lenguaje, mis actos, mis gustos, mis relaciones sociales, amorosas o comunitarias, mis obras literarias y lo que tratan de decir están imaginariamente vinculadas y depositadas en ese pasado. Por eso, ese "arraigo" no puede cambiar, debe ser fijo y definido, sino mi identidad se desmorona. La identidad es vista así como algo dado, inherente, no como una construcción social que se realiza y cambia día con día, como un proceso de interacción entre personas y grupos sociales o étnicos que se modifica constantemente.

Notamos inmediatamente entonces el vínculo entre la problemática de la idea de literatura minoritaria planteada por Paré y aquella de la literatura del exilio. Ambas posturas proponen fijar una colectividad, autores y obras como entidades delimitadas y cortadas cultural e históricamente del resto de la humanidad, del paso del tiempo. Esta postura reivindica por ello mismo la noción de centro y periferia antes mencionada. Puesto que como ya se ha mencionado en este trabajo la idea de periferia está íntimamente relacionada con la idea de retraso o estancamiento histórico o cultural. En efecto para el investigador inglés David Bevan:

"If we think of the exile as essentially a person who has abandoned his or her homeland, and thus either identical with the expatriated writer or a separate species of this same genus, then the relevance of the theme of exile to New Literatures in English as post-colonial literatures will become obvious.

There is in this writers a shift from the colony on the fringe of the empire to the metropolis at the center of that empire."⁵¹

Esta posición por demás euro-centrista en la cual el autor realiza un análisis de las "Nuevas literaturas inglesas" en donde recalca cómo sus autores han aprendido más en la "Metrópolis", es decir en la civilización, sobre sus mismas comunidades "autóctonas" y como el las llama "autónomas y periféricas" que en sus países de origen, es un ejemplo perfecto del tipo de visión que se tiene de la literatura migrante cuando se le concibe como encerrada en si misma.

Una posición desafortunadamente alimentada por los mismos teóricos o migrantes que se oponen a este discurso. Jean-Pierre Makouta-Mboukou por ejemplo, en su libro Littératures de l'exil nos indica, de manera tautológica, que "el exiliado está confinado a un espacio del exilio... " Es decir, a un espacio trágico, un espacio cerrado del que no salimos más que muertos. Espacio y tiempo de aislamiento y de segregación. Es una prisión y un lugar de protección. La metáfora del barco en estos argumentos es una constante; simbólicamente representa el deseo obsesivo del regreso. Makouta afirma: "Voilà un trait permanent dans les littératures d'exil: le retour au pays natal."⁵²

Makouta equipara este rasgo "permanente", como lo hace Goloboff y Jankélévitch al mito de Ulises. Ulises regresa a su tierra natal, único objetivo de sus aventuras. Es lamentable que las posiciones de Makouta reivindiquen sin desearlo las teorías de Bevan, pues como he mencionado encierran a la literatura del exilio en el pasado, en esa Itaca perdida que se ha alejado del transcurso de la temporalidad histórica y por ende de la "metrópolis".

El espacio del exiliado no conduce a ninguna parte nos dice el autor. Se trata de una errancia continua e ilimitada como aquella de Ulises, de Moisés, de Ovidio o de Rousseau.

Este último nombre resulta revelador porque va a unir la idea de intemporalidad homérica del exiliado y su literatura a la de una literatura, autores y colectividad emanadas de la naturaleza.

⁵¹ Bevan, David. "The ambiguities of Exile: Shaping a Definition", en Literature and Exile, pp 1-9, Rodopi, Ámsterdam-Atlanta, GA, 1990, pág. 107.

⁵² Makouta-Mboukou, Jean-Pierre. Les littératures de l'exil: des textes sacrés aux oeuvres profanes. Étude comparative, pág. 219, L'Harmattan, París, 1993.

Así es, el país de origen o el pueblo adquiere la imagen de "raíz", de "esencia de la comunidad y de su identidad", una tierra cuyas manifestaciones culturales o sociales emanan de su "bondad o belleza", por el simple hecho de ser "mi tierra".

Esta tautología que esencializa la geografía, los espacios y las manifestaciones culturales es automáticamente vinculada con la identidad y la historia del exiliado. Shmuel Trigano lo dice explícitamente cuando comenta que el exilio es la pérdida de raíces y la imposibilidad de hacer crecer otras, es un deseo de "instalar sus fibras biológicas". El exiliado tiene, dice, un contacto intrínseco con la naturaleza.

Trigano enfatiza que "el hecho de expulsar a un individuo de tierras habitadas por sus ancestros desde tiempos inmemoriales quita al individuo del "magma" de la sociabilidad y lo empuja a la soledad"⁵³. Este magma no es otro que las raíces de la naturaleza, de la naturaleza (en el sentido literal) del autor, de su identidad y de sus obras. Cabría regresar aquí a la referencia dada por Makouta sobre Rousseau para explicar la literatura de los exiliados actuales. Entender el fenómeno y a la literatura del exilio por medio de la filosofía de Rousseau conlleva como se ha adivinado, otra oposición al proyecto de la modernidad, es decir a la idea de Nación.

Recordemos cómo Kant, una de las principales efigies del proyecto de la modernidad y de su pensamiento, en su Critica de la razón pura y en su deseo de impulsar "las luces" busca fundar el espíritu científico de los ilustrados rechazando lo que llamamos ahora el "cientismo", es decir la inteligencia teórica de la naturaleza.⁵⁴ Para el filósofo ésta no es suficiente para determinar los fines de nuestras acciones. En este sentido, puesto que la idea de progreso de Kant contiene un aspecto moral, rechaza toda idea de progreso biológico de la humanidad. La naturaleza es una auto-disposición porque el hombre no puede contentarse de sus disposiciones naturales. Para el filósofo alemán la naturaleza quiso que el hombre sobrepasara su existencia animal para que no participe en otra felicidad o perfección que aquella creada por él mismo.

⁵³ Op cit pág. 10

⁵⁴ Kant, Emmanuel. Opuscles sur l'histoire, GF Flammarion, Paris, 1990.

Se opone entonces a Rousseau aunque haya tenido una simpatía con éste, porque si para el pensador suizo, el hombre es naturalmente bueno y sus tendencias naturales son buenas y la corrupción viene con la reflexión y con la transformación del amor de sí mismo, para Kant todo sucede al contrario. El filósofo arguye que el hombre nace con egoísmo, el hombre no es naturalmente bueno, entonces la sociedad civil, el hombre, debe transformar esta naturaleza "primitiva".

En este sentido contrario al pensamiento de Rousseau, para Kant y los ilustrados, las bellas artes y las ciencias, fruto de una transformación de la naturaleza, pueden comunicar universalmente los refinamientos de una sociedad, lo que vuelve al hombre moralmente mejor y más civilizado, es decir lo aleja de la tiranía de su naturaleza, de la naturaleza misma. De ahí que surja la famosa premisa de que el hombre debe trascender, en nombre de la razón la casualidad natural.

Jean Pierre Makouta cuando trata de explicarnos cómo funciona la representación y la realidad del espacio del exiliado hace la referencia a Rousseau antes mencionada, explicando que así como este pensador se tuvo que enfrentar a la hostilidad, a grupos humanos que lo odiaban porque se habían corrompido, así el exiliado vive en el abandono y es espiritualmente y físicamente vulnerable. El exiliado debe pelear entonces para reencontrar su país natal, su tierra original. La idea de tierra original donde no existen estos grupos hostiles y donde pueda conservar su espiritualidad y su moral es un claro ejemplo de cómo el autor y la perspectiva sobre el exilio pretende retomar la idea de un espacio natural original bondadoso o genuino de su naturaleza. Todo lo cual integra al autor en el pensamiento de Rousseau y lo opone al de Kant. Así mismo la propuesta de Trigano de vincular al exiliado con los organismos de la naturaleza, con las raíces, inscribe a la literatura del exilio, a sus autores y colectividades o individuos en el discurso que la modernidad relega a la categoría de retraso y de estancamiento, de enemigo del progreso y de la civilización.

c. Cuando la tribu se vuelve un problema epistemológico

La conciencia de esta gethorización que hemos venido mencionando, de este auto-aislamiento (por demás imaginario) ha inquietado ya a numerosos autores y críticos.

Los cuales observan la literatura migrante bajo una perspectiva de contacto, de mutua influencia y de metamorfosis. Las dicotomizaciones entre literatura minoritaria o literatura del exilio vinculadas con el pasado y con una linealidad ancestral cerrada en sí misma, versus una literatura nacional evolutiva y trascendente han venido siendo cuestionadas para ofrecer una propuesta que da cuenta precisamente de la complejidad y de la realidad de convivencia en el presente entre la cultura nacional y la cultura migrante.

Como el discurso de la literatura minoritaria y aquel del exilio preconizan un aislamiento y una diferenciación neta entre grupos que llegan y aquellos desde mucho tiempo atrás asentados, nuevas perspectivas como la del multiculturalismo, la de la transculturación, interculturación, mestizaje o hibridación desean mostrar que existe una interconexión, una interrelación que desestabiliza la idea tradicional de grupo étnico o de nación y por ende de la identidad y de las letras nacionales o étnicas unitarias.

Varias son las problemáticas que han impulsado a una revalorización y entendimiento de este fenómeno. Las principales son el creciente fenómeno de la migración, la globalización cultural, la traslación continua y masiva de símbolos y bienes culturales y su relación con nuevos espacios. Las culturas adoptivas o con una fuerte tradición nacionalista "comienzan" a componerse con evidentes influencias de las migraciones y de otros países. Se realiza así una relectura de la historia y del devenir de las comunidades. La base teórica para todas estas aproximaciones, de las cuales mencionaremos las más importantes y reiteradas, es aquella que acepta que los grupos minoritarios ya forman parte de las ciudades, de la nación y que modifican las artes, la cultura y lo que nos atañe, la literatura. Por lo tanto no hay marcha atrás y se necesita entender al país, a la nación y a nuestra cultura tomando en cuenta estos grupos.

Los autores ítalo-canadienses, cuya literatura es la más prolífica y añeja en su género en Canadá, han sentado las primeras bases para este tipo de revisión literaria y socio-cultural. La gran mayoría de los ensayos, obras literarias o libros teóricos tienen como objetivo legitimar a la comunidad y mejor dicho a su idea de comunidad.

Dicha legitimación se traduce como un deseo de reivindicar las particularidades específicas de sus miembros.

Como por ejemplo, el lenguaje híbrido, la resistencia a la cultura dominante, la carga de un pasado histórico y cultural, el conflicto entre generaciones, la adaptación o asimilación, etc. La literatura sería un reflejo de estas problemáticas.

Habría un deseo de afirmar una cultura diferente, ni italiana ni canadiense; una cultura ítalo-canadiense. Ello explica que varias de sus teorías van encaminadas a adular la política del multiculturalismo y otras la idea de la transculturación. Noción introducida precisamente en Quebec por un ítalo-canadiense (Fulvio Caccia). Estas propuestas teóricas contienen a su vez algunos problemas epistemológicos que van en detrimento de ellos mismos y caen en un círculo de reapropiación y de repetición de las problemáticas antes evocadas cuando discurremos sobre la literatura minoritaria o del exilio.

Antonio D'Alfonso por ejemplo, escritor, crítico, editor, en su texto "Atopía"⁵⁵, desea oponerse a la idea de nación y de modernidad (lo que él denomina como una utopía) al reivindicar el rol del migrante, arguyendo que el nacionalismo sólo ha traído masacres, ideologías desiguales, abusos de poder, guerras por territorios, etc. Se opone a la división de la tierra, a la idea de proteger una lengua, una cultura o una religión en detrimento de los otros. De hecho, para D'Alfonso este tipo de protección es una guerra de poder. El deseo de evitar la proliferación de otras lenguas o culturas en el seno de un estado lleva a preservar una cultura artificial, una idea artificial de cultura única. Se interpondría entre los migrantes y la cultura nacional un sentimiento de nostalgia por el pasado, por lo que se ha perdido.

Para D'Alfonso las migraciones masivas y la globalización modifican el mapa cultural, histórico y nacional y por lo tanto todo se debe repensar. Según él, la similitud entre dos individuos no significa pertenencia a una misma cultura o nación. La delimitación lleva a la exclusión. El hecho de que una persona hable nuestra lengua o tenga nuestra religión no quiere decir que pertenezca a la misma cultura. Son los individuos los que crean la idea de grupo o de pertenencia y no los hechos o factores. Una persona puede o no sentirse perteneciente al grupo o a la comunidad.

⁵⁵ D'Alfonso, Antonio. "Atopia", en Social Pluralism and Literary History: the literature of Italian Emigration, pp 48-59, editado y con introducción de Francesco Loriggio, Guernica, Toronto, Nueva York y Lancaster, 1996.

Bajo esta premisa D'Alfonso, como tantos otros críticos, reivindica la noción del multiculturalismo y la del *melting pot*. Para él, estas políticas de acogida de las diferentes culturas son un modelo mundial de cómo integrar a los grupos migrantes. El autor promueve así la idea de la participación en un mismo territorio de varios grupos étnicos. Esta participación es lograda, según el ítalo-canadiense, en Canadá y en los Estados Unidos. Los grupos migrantes pueden preservar sus culturas con sus características siendo parte de un conjunto, de un mosaico nacional:

“In the USA (...) ethnic communities are free to interweave one into another and, thus, to form a complex and organized network of interrelated societies. This omnipresent and circular mosaic unites different ethnic communities under common laws and civil rights. It allows for the creation of interest-defined groups and assures, as much as possible, equal representation of each ethnic group(...).”⁵⁶

D'Alfonso, al retomar el término de "étnico" para referirse a las minorías (problemática ya abordada anteriormente), argumenta que estos grupos cohabitan y mantienen influencias constantes entre varios grupos culturales, sin un sentido de pertenencia a un territorio. El territorio, como sería el caso para el nacionalismo, no define a las comunidades. Lo contradictorio y problemático del punto de vista del autor es que concibe esta interrelación bajo la metáfora y noción del "mosaico cultural", compuesto de grupos definidos. D'Alfonso evita aceptar que la cohabitación e ínter influencia constante entre las comunidades culturales modifica las identidades constantemente, lo que origina un alejamiento de algún origen cultural que pudiera establecer una definición o caracterización objetiva de cualquiera de las comunidades.

Además, para Augie Fleras y Jean Leonard Elliot en su libro The Challenge of Diversity: Multiculturalism in Canada, la metáfora del mosaico puede ser una teoría social o un modelo de gobernancia política⁵⁷. Sea uno o otro caso, ambos preconizan un modelo social político alejado de la realidad social y cultural de las comunidades migrantes.

⁵⁶ Op cit pág. 53

⁵⁷ Fleras, Augie y Elliot, Leonard Jean. "Celebrating Diversity: Multiculturalism as Ideology", en Multiculturalism in Canada: The Challenge of Diversity, pp 52-67, Nelson Canada, Scarborough, 1992.

Se trata, exponen los autores, de un ideal de la teoría del multiculturalismo donde se imaginan a los individuos con características bien definidas en vínculo con ciertos comportamientos del individuo y de su comunidad que muestran a dicha comunidad como unitaria y coherente. Lo que equivaldría a reafirmar que los grupos o comunidades permanecen idénticos con el paso del tiempo y sobre todo semi-aislados los unos de los otros. Posición que a todas luces, como ya se ha demostrado, es un mito y una manera de ver a las minorías para relegarlas al estado de "Diferente" y de "étnico" (o tribal).

Por otra parte, la metáfora del mosaico trata de establecer la integridad y la diferencia de los migrantes. Como vemos, la definición misma del mosaico contradice las posturas de D'Alfonso cuando habla de inter-influencia, puesto que los conceptos de unidad e integridad son un quiasmo del concepto de inter-relación, de inter-influencias. D'Alfonso concibe además la teoría del mosaico y del multiculturalismo como sinónimos de *melting pot*, lo cual, tal como lo exponen Fleras y Elliot no es así. Al contrario, se oponen a esta política puesto que en el *melting pot* existe el deseo de fusionar y hacer desaparecer los rasgos culturales de otras comunidades para **asimilarlas** a una cultura común, en el caso específico de los Estados Unidos al "*american dream*".⁵⁸

Por si fuera poco, esta idea de D'Alfonso de representación y participación igualitaria de lo migrantes en la sociedad norteamericana es en sí una afirmación que toma poco en consideración la realidad social y representativa de los afro-americanos o de los latinoamericanos. Los cuales todavía están muy lejos de llegar al mundo "imaginado" por D'Alfonso.

Sea la comunidad italo-canadiense o la griega o la portuguesa, estas han construido una identidad comunitaria surgida del contacto, de la influencia de la lengua dominante y de varias culturas y de la reconstrucción imaginaria del pasado y de sí mismos. Una construcción que va cambiando con las generaciones, con los contactos entre culturas y con los medios de comunicación. Por lo tanto, no puede delimitarse objetivamente bajo ningún ángulo. En este sentido, si bien Antonio D'Alfonso critica la idea de nación vemos en su texto que concibe a las comunidades migrantes, no sólo en diálogo con otras culturas, si no también con una lengua y una cultura únicas. Lo cual reivindica la misma idea que define a una nación.

⁵⁸ Op cit pág. 65

Esta contradicción es una constante que toma matices más complejos cuando nos acercamos a las teorías que tratan de evitar este tipo de acercamientos y que abordan más de cerca la problemática de la convivencia y de las confluencias. Me refiero por supuesto a los conceptos de transcultural y de intercultural. Siempre presentes en la lectura y entendimiento de la literatura migrante.

Le toca a otro ítalo-canadiense, Fulvio Caccia, reapropiarse y difundir en Canadá una noción muy importante y apreciada en Quebec, aquella de la "transculturación"⁵⁹. El concepto se emplea constantemente para entender a la literatura migrante. Para muchos teóricos en la provincia francesa de Canadá esta noción es un antípoda del concepto de multiculturalismo, de *melting pot* y hasta de mosaico cultural pues esquiva la idea de la asimilación y la "de grupos tribales" únicos en contacto externo con un grupo mayoritario o con otros minoritarios. Para otros, multiculturalismo o transculturación son sinónimos y hay inclusive quienes conciben este fenómeno como la desaparición de una cultura anterior y la asimilación a una cultura nueva. Sea un punto de vista o el otro lo cierto es que es un concepto ambiguo, entendido e interpretado de muy diversas maneras.

Fulvio Caccia se reapropió del concepto creado por el socio-antropólogo Fernando Ortiz a principios del siglo XX y lo quiso aplicar para explicar el fenómeno migratorio así como a la literatura migrante en Canadá, sobre todo en Quebec. La transculturación para el ítalo-canadiense es así:

“L'affirmation de son originalité par l'arrachement à sa communauté. Il s'agit en effet de rejouer "la partition de l'origine", de l'interpréter, de la transvaluer (...) soit retour vers soi d'un regard enrichi par celui d'autrui.”⁶⁰

“La transculture peut être ce moment de passage où le choix qu'impose la réalité n'est plus vécu comme une perte, mais comme une plénitude, rendant ainsi possible une manière inédite de penser l'américanité.”⁶¹

⁵⁹ Calccia, Fulvio. "Le roman francophone de l'immigration", pp 91-106, en Métamorphoses d'une utopie, textos escogidos por Jean Michel Lacroix y Fulvio Calccia, Presses de la Sorbonne nouvelle, éditions Tryptique, Tolosa, 1992.

⁶⁰ Op cit pág. 94

⁶¹ Op cit pág. 34

Estas citas nos permiten observar que para Caccia la transculturación es un diálogo y desencuentro constante entre culturas en donde el sujeto y los miembros de una comunidad de la migración así como los del país de acogida aceptan y valorizan la presencia del Otro al punto de integrarlo, hacerlo parte de su propia identidad y de su cultura y literatura. La ecuación clásica con la que se construye una comunidad de Yo soy A porque no soy B deja de tener legitimación puesto que no existe una división neta entre A y B.

La Transculturación para Caccia es un mestizaje donde el sujeto vive un eclecticismo, esto es, la posibilidad de escoger o el que se le impongan componentes culturales del país de arriba y de otras culturas con las que no había tenido contacto precedentemente y que compondrán su identidad. No se trata de ver a una cultura o literatura minoritaria en contra o en relación con una mayoritaria sino que las literaturas y culturas se entremezclan produciendo una literatura y cultura transcultural.

Para Fulvio Caccia entonces:

“Il ne s’agit pas de juxtaposer ou d’accoler les héritages ou les traditions culturelles, mais de valoriser le croisement de regards. Encore faut-il que ces mutations s’insèrent dans un projet de société.” ⁶²

Caccia por otro lado equipara a la transculturación con el fenómeno del multiculturalismo y con aquel del mestizaje sin detenerse a hacer distinciones o especificaciones siendo que estos términos no significan lo mismo. Sobre todo el término de multiculturalismo tal como se promueve en Canadá es contrario a la transculturación y al mestizaje. Al mismo tiempo, según Caccia, antes de "alcanzar" a la transculturación las comunidades deben pasar por etapas hasta lograr una síntesis y esta síntesis debe ser un proyecto de sociedad...

Son entonces las nociones de síntesis, de etapas y de proyecto de sociedad las que dan pie a interpretaciones por parte de aquellos que se reapropian del término de transculturación para afirmar lo contrario a lo propuesto por Caccia.

⁶² Op cit pág. 34

En efecto, en su famoso texto "Transculturation: naissance d'un mot"⁶³, Jean Lamore le da una nueva visión al término la cual ha sido a su vez retomada por otros críticos del Quebec como Louise Gauthier, al punto que ya no es una sino varias versiones de transculturación a las que tenemos acceso, las cuales se contradicen las unas a las otras.

En su texto, Lamore dice retomar la propuesta de Fulvio Caccia y trata de explicar el origen del término.

Este remontaría a 1929, nos dice el autor, cuando el antropólogo cubano Fernando Ortiz, discípulo de Malinowski, quiso reformular los términos de aculturación, cambio cultural. Malinowski tomó, nos dice Lamore, el término con entusiasmo. La transculturación sería un proceso. En un primer término el inmigrante sufre una "deculturación" después una "aculturación" y al final como síntesis una transculturación. Esto significa que la transculturación es la transición de una cultura a la otra, lo que es no solamente adquirir una nueva cultura sino la pérdida de una cultura anterior.

Podemos ya observar con estas breves líneas un deseo del autor de deshacerse de una cultura anterior en beneficio de una nueva cultura cuya razón parece un tanto inquietante. De hecho, el objetivo de este deseo se trasluce en líneas posteriores cuando Lamore da su punto de vista sobre el término de transculturación. Nos dice:

"La originalidad de Ortiz consistió en servirse de una metodología de países occidentales desarrollados, para aplicarla, adaptándola, a las realidades de las sociedades subdesarrolladas como la suya. Los científicos occidentales estudiaban desde el exterior a las sociedades primitivas; Fernando Ortiz, por su parte se puso a estudiar la suya desde el interior. Además, Ortiz no se contentó con estudiarla, quería modificarla para que se pudiera desarrollar."⁶⁴

Es importante subrayar aquí, cómo, para Lamore, el paso de una cultura a otra en la transculturación significa dejar una "primitiva, subdesarrollada" para adoptar y transformarse en una "nueva, desarrollada y moderna".

⁶³ Op cit págs. 43-47

⁶⁴ Op cit pág. 45 (Mi traducción)

Lamore se posiciona como el científico occidental desarrollado que estudia a los "salvajes subdesarrollados" como los cubanos. Modo de observación existente en tiempos coloniales un tanto irrisorio por no decir patético. Mas lo más inquietante del párrafo antes citado es que esta noción se maneja asiduamente en Quebec y en el resto de América del Norte. La investigadora Louise Gauthier por ejemplo relata:

“Au Québec, un concept se développe de plus en plus dans les milieux intellectuels et artistiques et nous intéresse particulièrement: il s'agit de celui de la transculture. (...) comme le relate Jean Lamore: Nous entendons que le vocable "transculturation" exprime mieux les différentes phases du processus de transition d'une culture à l'autre...” ⁶⁵

Es evidente que partiendo de la versión de Lamore, Gauthier y los que sigan su lectura han distorsionado la noción de Caccia a favor de una ideología cultural y hasta nacionalista. Es verdad también que la idea de proyecto de sociedad y de síntesis de Caccia resulta ambigua y puede muy bien vincularse con las posturas de Lamore. Esto se ve más claro cuando vemos de cerca al concepto original, es decir aquel dado por Ortiz, es ahí donde se explicita lo que se entiende por etapas, síntesis y proyecto de sociedad. Modelos que todos los teóricos han retomado.

Vemos así como de hecho Ortiz habla de etapas antes de llegar a la transculturación como son: la desculturación, la inculturación y la síntesis o transculturación⁶⁶. Estas etapas las desglosa como fases.

La primera fase sería la hostil en donde el negro⁶⁷ es arrancado de su tierra y se opone a la cultura impuesta, la segunda es la transigente en donde sin otra opción el negro forzado va adoptando actitudes de acomodamiento, de ajuste a la nueva vida.

La tercera fase sería la adaptativa en donde el africano trata de superarse o de imitar al blanco rechazando su cultura, y la cuarta fase es la reivindicadora cuando el afrocubano recupera el aprecio de sí mismo así los rasgos culturales de sus antepasados.

⁶⁵ Op cit pág. 47

⁶⁶ Ortiz, Fernando. Etnia y Sociedad, editorial de ciencias sociales, La Habana, 1993.

⁶⁷ Ortiz siempre se refiere a la cultura afro-cubana o cubana blanca cuando discurre en torno al término de transculturación.

Existe una cooperación con los blancos pero existe todavía el racismo. La quinta fase sería la integrativa donde:

“Todas las culturas se han fundido, dando paso (...) a una comunidad nueva y culturalmente integrada (...) Por esto, el acto presente de un grupo de cubanos de razas diversas que se juntan para un rito de comunión social (...) para ir logrando la integridad definitiva de la nación, resulta por su profundo y trascendente sentido un momento nuevo en la historia patria y como tal debemos interpretarlo.”⁶⁸

Por lo antes citado vemos cómo Lamore e intelectuales que siguen sus propósitos han tergiversado la definición de las etapas de Ortiz pues éste en ningún momento afirma que la transculturación sea el desarrollo socio-cultural de una sociedad primitiva versus una evolucionada. Al contrario, la síntesis es la reivindicación del pasado ancestral del migrante en vínculo con los elementos de las culturas con las que ha venido teniendo contacto desde su llegada a la nueva tierra, y tanto los rasgos de la cultura africana como aquellas de la blanca permanecen en constante diálogo sin superposiciones o jerarquías. De hecho, tal como lo afirma Ortiz, en sus ensayos sobre la música, las etapas de transculturación también suceden para el blanco, también él debe pasar o sufrir un proceso de transculturación.

El problema del esquema de Ortiz y el cual ha dado cabida al tipo de interpretación de Lamore y hasta de Caccia es que el cubano en su definición de la primera fase nos habla de desculturación, lo que él define como la "pérdida" de una cultura anterior.

Esto parte de la idea de que existe una cultura original fija que con el contacto se modifica. En realidad, el contacto con otra cultura, en este caso con la del país de arriba es una mezcla más, resultado de una serie de mezclas anteriores o presentes que vive la comunidad o el sujeto. Por ejemplo los mexicanos en los Estados Unidos portan ya una cultura mestiza indígena-española que se mezcla con la cultura sajona y la de tantas culturas en dicho país. Además se pretende que se pierde una cultura anterior cuando en realidad, tal como lo argumenta el mismo Ortiz aún si él mismo se contradice, jamás se pierden rasgos de culturas o de mestizajes anteriores. El ejemplo más evidente es la cultura negra en el Caribe.

⁶⁸ Op cit pág. 143

Preexisten huellas de religiones africanas, de palabras de sus dialectos y lenguas que cohabitan con el español o el francés, rituales indígenas y hasta con costumbres de la India y estos a su vez ya eran fruto de otros mestizajes, de otras influencias.

Por otra parte tanto en la noción de Ortiz como la de Caccia y la de Lamore de transculturación existe un deseo teleológico de consolidación nacional en donde el sujeto migrante se debe convertir a la cultura nueva (mestiza para Caccia, cubana para Ortiz y quebequense para Lamore) para forjar la nación o país deseado por estos. Lamore pretende que:

“(la transculturación) emerge como una nueva realidad, que no es un mosaico de caracteres sino un nuevo fenómeno, original e independiente.”⁶⁹

Retórica usada por el partido político e intelectuales independentistas de la provincia. Caccia nos dice que la transculturación debe tener un proyecto de sociedad y Ortiz:

“(...) el acto presente de un grupo de cubanos de razas diversas que se juntan para un rito de comunión social (...) para ir logrando la integridad definitiva de la nación (...)”⁷⁰

Por otra parte el concepto de transculturación, entendido como el cambio de una cultura a otra dando como resultado una nueva cultura puede vincularse estrechamente con el discurso de la inter-culturalidad.

De hecho los fundamentos filosóficos de esta noción dan mejor cuenta que los socio-antropológicos de los vicios epistemológicos en el entendimiento y manejo de ambos conceptos.

Wolfgang Iser en su artículo "La emergencia del discurso inter-cultural: el Sartor Resartus de Thomas Carlyle"⁷¹ nos afirma que dicho discurso data del siglo de las luces. Remontaría a la disputa entre los antiguos y los modernos.

⁶⁹ Op cit pág. 47

⁷⁰ Op cit pág. 143

⁷¹ Iser, Wolfgang. "The Emergence of a Cross-Cultural Discourse: Thomas Carlyle's Sartor Resartus", en The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between, pp 245-265, editado por Sanford Budick y Wolfgang Iser, Stanford University Press, Stanford, California, 1996.

La percepción de la diferencia entre los antiguos y los modernos trajo la visión de la diferencia entre las culturas de la antigüedad y las modernas. El nudo del conflicto era resolver la pregunta de cómo alcanzar la perfección. Una pregunta que tanto los antiguos como los modernos compartían. Para los primeros, nos dice el autor, la perfección se lograba copiando a la naturaleza mientras que para los segundos tanto la naturaleza como los viejos modelos no debían ser imitados sino sobrepasados. Los modernos se diferenciaron entonces porque se querían confrontar con un mundo que se expandía en contradicción con los antiguos que se encerraban en un cosmos. Vemos claramente que estas ideas se vinculan con aquellas propuestas sobre la literatura minoritaria o del exilio en relación con la nacional y hasta con la idea de proceso de transculturación tal como la entiende Lamore, puesto que estos conceptos, como se ha visto, manejan también la idea de migrantes equivale a vínculo a la naturaleza y al pasado y sociedades de acogida equivale a comunidades modernas, nacionales que han trascendido su pasado ancestral así como a las entidades "étnicas de arribo".

Para Iser entonces, en el concepto de inter-cultural, el progreso vino como guía para los modernos quienes vieron toda la herencia del pasado como elementos irreversibles hacia el futuro. El movimiento cíclico de la luz y de la noche fue remplazado por la idea del tiempo lineal.

Charles Perrault, nos menciona Iser, en su paralelo entre los antiguos y los modernos comenzó a enlistar una serie de diferencias entre las dos culturas. Diferencias que por supuesto mostraban la superioridad de los modernos. Para sostener dicha afirmación, la noción del paso del tiempo se volvió un marco de referencia para recoger y asegurar las diferencias. Con esta idea la historia entró en escena. En el descubrimiento de la diferencia como línea divisoria entre culturas, la historia, como discurso inter-cultural emergió. La historia como forma de interrelación intercultural inscribe un código dual.

Por una parte la diferencia entre dos culturas se debe sobrepasar y por otra esta misma diferencia se debe mantener para mostrar la superioridad lograda por la modernidad. Para Iser, esta es la dualidad que permanece desde entonces en el discurso inter-cultural. El proceso de diferenciación se realiza entonces bajo el discurso histórico con una dirección teleológica.

Observamos la misma problemática con el discurso de transculturación de Lamore, Gauthier y de Ortiz. Las prácticas culturales "primitivas" de los migrantes se deben sobre pasar con el paso de la historia. El tiempo, tal como lo concebía Perrault, debe ayudar a deshacer ese estado de atraso para dar vida a nuestra nación moderna.

Vemos así como cuando Lamore utiliza el término de primitivo para designar a países como Cuba relega al pasado, al encierro en un cosmos a las culturas del sur en comparación con su propia cultura "del progreso y del avance de la historia", reivindicando no sólo la versión teleológica de la transculturación sino aquella no menos problemática de lo inter-cultural.

c.1. Esa modernidad perdida y las vicisitudes del mestizaje

El discurso de los antiguos y los modernos inscrito en las nociones de transcultural e intercultural retomado para elaborar teorías de la literatura migrante va a encontrar una confrontación y un apoyo con el concepto de la postmodernidad. Este oxímoro se entiende cuando recordamos que el concepto de postmodernidad en sus orígenes fue elaborado con una nostalgia de la modernidad y por lo tanto reafirmaba las bases de este proyecto (Jameson). Por otra parte el concepto se ha venido modificando (Spivak) y repensando al punto de criticar y desarticular las bases mismas del proyecto de la modernidad.

Fredric Jameson en su libro Postmodernismo o la cultura del capitalismo tardío⁷² nos proporciona un ejemplo perfecto de esta primera posición crítica; consagra un capítulo entero a las "nuevas" formas estéticas de representación que según él obedecen a nuestra era de "caos" y de fin de los grandes discursos.

Aunque su análisis de la literatura no se enfoque en la literatura migrante, su término de postmoderno se ha venido empleando para estudiar este tipo de literaturas. Además, las características de la postmodernidad que señala son estudiadas por varios autores, como Arjun Appadurai o Homi Bhabha, como fruto de las migraciones masivas y de la globalización.

⁷² Usamos la edición de la; Duke University Press, Durham, 1991.

Focalizándose en el arte producido por sujetos "postmodernos" Jameson nos habla de una estética esquizofrénica. Una estética en donde ya no se pueden ligar los referentes ni el pasado o futuro con el presente.

La experiencia esquizofrénica es una experiencia sin relación en el tiempo con una fragmentación de la representación artística e histórica. La producción cultural está representada dentro de un espacio mental que ya no es de un sujeto monádico sino de una colectividad "degradada". Con esto Jameson reivindica nostálgicamente una "historicidad moderna" colectiva a la que el arte debería obedecer y que ha perdido.

En este caso, podríamos argumentar, si acercamos sus propósitos al fenómeno de la literatura migrante, que la postmodernidad como la entiende Jameson, podría ser, entre otras cosas, el resultado del desencuentro del arte de la modernidad con el arte exilio, con ese deambular migrante; un *spätzeit*. Es decir, una nostalgia por una nación única cuyos valores culturales y obras de arte representen la unificación de esta nación. El idilio de esa modernidad imaginada se confronta con la divagación, la deambulación migratoria. La cual es vista sin plan preciso de la historia. El exilio y la migración, por impedir esa continuidad cultural, histórica y del espíritu del pueblo, rompen el esquema kantiano, hegeliano y en el caso preciso de Jameson, marxista. La literatura migrante es entonces antípoda de la modernidad; se opone a la unidad, al concepto de arte al servicio de un pueblo, de una historia, de un devenir, de una sola experiencia colectiva o estatal.

En su libro La localización de la cultura Homi Bhabha⁷³, por su parte, evalúa las problemáticas planteadas por Jameson dándoles otra perspectiva. Lo que sería otra propuesta de la postmodernidad y una oposición al concepto de intercultural o transcultural tal como los entiende Lamore.

La modernidad para Bhabha no es una entidad ontológica. La modernidad es ante todo una narración. La narrativa crea la idea de progreso, de cohesión, los significados culturales, etc. La literatura migrante por su parte es una literatura de dobles vidas que se incorpora a la narrativa de la ansiedad de la modernidad, una literatura que representa varios espacios, una narrativa del conocimiento migrante, transnacional.

⁷³ Usamos la edición de: Routledge, Londres y Nueva York, 1994.

Siguiendo a Jameson, Bhabha reitera que la obra postmoderna es una ruptura con la facilidad o la capacidad de contar el pasado o el futuro. La estética postmoderna se ve, dice el autor, en una disyuntiva esquizofrénica de estilo cultural.

Los nuevos sentidos y la intensidad de la lengua en las obras de migrantes parten entonces de una doble vida, de un entre espacios que no pueden dar cuenta de un pasado histórico o de un proyecto en miras al futuro, pero que deben abrirse paso o significar en un presente donde los referentes no concuerdan con el significado esto es, con un pasado o experiencia migrante ajena a lo propuesto en los textos oficiales o nacionales. De ahí que se presente una yuxtaposición inesperada, una esquizo-fragmentación, creando y representando espacios disjuntos, nuevos sujetos históricos, narrativas desintegrativas. Todo lo cual es visto de manera positiva por el autor. El migrante ayuda a crear nuevos espacios, nuevas maneras de concebir el espacio y tiempo y sobre todo la cultura.

La problemática de la doble vida, de la disyunción histórica y cultural que plantean Bhabha y Jameson ha dado cabida, hoy en día, a una innumerable cantidad de teorías sobre la literatura y experiencia migrante que reinan en nuestros días. Dichas teorías renuevan nuestra visión sobre la relación cultural y social de los migrantes con la nación de arribo. En este ámbito, si bien es cierto que la identidad migrante y su proceso de construcción sigue siendo lugar privilegiado de estudio, las modalidades de representación estética comienzan a ser vistas sin el fardo del idilio de la modernidad. Sobre todo se asocia la estética con la identidad pero con el objetivo de mostrar como positivo la mezcla, la imposibilidad de recuperar el pasado, el encuentro y desencuentro de culturas, es decir el fracaso de la modernidad. La presuposición de la dependencia y de la periferia, de grupos migrantes como primitivos o atrasados en relación con una nación civilizada desaparece.

En Quebec, Régine Robin, ha redactado documentos clave para entender esta nueva tendencia. En su artículo “Langue-délire et langue-délit”⁷⁴ se concentra en el cuestionamiento lingüístico de la *lingua franca* como nueva propuesta de las relaciones entre culturas y sobre todo de la experiencia de los escritores migrantes. Reflexiona de esta manera, sobre la presencia de la diversidad lingüística en el seno de un estado.

⁷⁴ En *Discours social-Social Discourse*, volumen 5: 3-4, págs. 3-29, editado por Régine Robin, verano y otoño, Montreal, 1993.

Para ella, la lengua es un instrumento que sirve a la política, a la hegemonía o a la resistencia. Robin nos recuerda entonces, lo antes ya referido en este capítulo; cuando hubo una unificación de los estados se dio un deseo de construir una sola lengua, pura y sin interferencias de dialectos o lenguas extranjeras.

El siglo de las luces cimentó las bases para concebir y creer que el amor a la lengua es el amor a la patria, por ello la lengua debe defenderse, protegerse. Se fomenta el mito de una familia de la lengua, de pueblos, de hermanos, etc. Todos los hermanos deben estar unidos. Psicología del trauma de la separación. Amor de la lengua, amor propio e idéntico. Premisa de la revolución francesa. Unidad en nombre de la razón. La lengua es la lengua de la revolución, los dialectos son la contra revolución, la ignorancia y el oscurantismo.

El contra-argumento de Robin a esto es que el autor y la lengua están confrontados siempre con lo plural de las culturas, de las voces cotidianas, de las diversas lenguas del mundo, de los niveles mismos del lenguaje, de los registros de la lengua y de la heterogeneidad de significados y significantes. La autora desea sostener esta idea hablándonos de "la no-coincidencia entre la lengua y ella misma", entre la cultura y la lengua. Es decir, la no-coincidencia del discurso en sí mismo a causa de la presencia del otro en el Uno. El otro en el Uno es permanente, constitutivo y no accidental. Dice:

“El modo de presencia del otro, de lo lejano en el discurso, no es del encuentro, del contacto puntual entre un interior y un exterior; es el interior mismo del discurso que toma cuerpo, que se constituye la no-coincidencia en sí mismo.”⁷⁵

Régine Robin desea probar que preexisten interferencias en la lengua y en la cultura de una nación aún antes de cualquier contacto con otra entidad comunitaria nueva. Por ejemplo cualquier lengua nacional contiene rastros de otras lenguas en su vocabulario y en su sintaxis, además de los diferentes niveles de lenguaje que tiene.

Cualquier lengua nacional es el fruto de cambios continuos no sólo lingüísticos sino también referenciales en dependencia con influencias externas. Ello no sólo cuestiona la idea de Herder y Humboldt sobre el origen de la *lingua franca*, sino que recalca el estado de impureza, de diversificación de los signos lingüísticos.

⁷⁵ Op cit pág. 18 (Mi traducción)

Dicha diversificación muestra diversos grados "de contaminación", digamos de mezcla, que impiden a una comunidad dada reconocerse realmente en signos unívocos o unificatorios. La no-coincidencia de la lengua coloca a la narración nacionalista, al discurso unificador en la evidencia de la construcción de una comunidad imaginada.

Uno de los aciertos principales de Régine Robin es demostrar que aquel discurso de la modernidad, basado en una idea de progreso, de mejoramiento del pasado, de unificación cultural, de una idea de lengua y cultura únicas, es un mito desde sus inicios y en este sentido, toda nación que concibe a los grupos migrantes como grupos étnicos o primitivos por no pertenecer a su evolución comunitaria pura, está realizando un acto de olvido, de omisión de sus propias interferencias, mezclas de orígenes, costumbres no siempre muy decorosas.

En las teorías de Robin la noción de culturas periféricas versus centrales se convierte en una problemática de la relación con la alteridad. Una alteridad que ya no es vista como aislada, separada y autónoma, como en un ghetto o una tribu. No concibe a una nación y su población como los "hegemónicos" versus los "minoritarios", no. Ahora la alteridad y la diferencia existen, ha existido y pulula en cada lengua nacional, identificación cultural, en la literatura misma.

Con ello, siguiendo a Bajtín, Robin nos recuerda que todo discurso integra a la alteridad porque el discurso, la lengua se construye con la comunicación de ella. Un enunciado surge de un momento histórico y de un medio social determinado, toca muchos hilos dialógicos, tejidos por una conciencia socio-ideológica alrededor del objeto de tal enunciado y de participar a un diálogo social.

De este modo se cree en una lengua saturada con la memoria en donde lo heterogéneo de la alteridad forma el discurso. Para la autora así, la vida social y el devenir histórico crean dentro de una lengua nacional, aparentemente única, una multitud de mundos concretos, de perspectivas literarias ideológicas y sociales.

Contraria entonces a las teorías uniformizadoras y teleológicas, para la autora el escritor migrante devela, desarrolla, deviene, crea una disidencia.

La escritora nos da ejemplos de obras como las de Salman Rushdie, quien escribe una "verdad pluralista, relativizadora donde", nos dice, "se notan aspectos heterogéneos de poly-pertenencia"⁷⁶. Es decir de una identidad y referencia a varias culturas, lenguas y espacios. Rushdie representa, arguye, el "caos mundo", esto es; la cultura y literatura migrante que tiene influencias diversas y sin fronteras. Cultura y estética plurilingüe donde la "normalidad" son las interferencias, la hibridación, lo impuro, la pluralidad de estilos y de referencias.

Varios autores han tomado esta vena promoviendo el mestizaje cultural. Muchas veces idealizado, otras expuesto sin suficiente rigor, el concepto ha acabado por definir la literatura migrante. Alexis Nouss en su libro El mestizaje⁷⁷ muestra al arte mestizo como el fruto de una revuelta. Revuelta a la imposición de la industrialización y el capitalismo unificador. Para este crítico se subvierte este sistema de valores. Por ejemplo, la prosa de Rabelais, Cervantes o de Melville. El lingüista le da un rol social y político al mestizaje, como lo haría Bajtín y sin lugar a dudas el discurso del mestizaje en América Latina (Alejo Carpentier, Lezama Lima, por ejemplo). La legitimación de este rol se da porque la ambición de este arte no es, nos dice Nouss, abarcar una totalidad sino mostrar facetas múltiples y variadas como son la subversión de los géneros, la mezcla de modos narrativos, la parodia como trasgresión de estilos. Es evidenciado que el carácter subversivo del mestizaje consiste en deslegitimar, discursos, narraciones, historia que han hecho divisiones de: unidad equivale a modernidad, evolución y superioridad, versus heterogeneidad, diferencia equivale a atraso, periferia e inferioridad.

Para Nouss entonces, como para los nuevos estudios sobre la literatura migrante, el yo es un otro. Como diría Proust: "Cada uno de nosotros no es uno."⁷⁸

La base teórica de Nouss en el entendimiento de estas nociones es de suma importancia pues revela una manera distinta y más compleja de explicar la relación con el otro, la mezcla y evidencia lo ridículo de la noción de transcultural de Lamore, lo problemático de sustentar una diferencia entre literaturas minoritarias y mayoritarias.

⁷⁶ Op cit pág. 16

⁷⁷ Publicado junto con François Laplantine en; *Dominos* Flammarion, París, 1997.

⁷⁸ Op cit pág. 101

Influenciado por Gilles Deleuze y Serge Gruzinski, Alexis Nouss sostiene que "el mestizaje mal entendido" implica la existencia de dos individuos originalmente puros o en un estado inicial racial, social, cultural, lingüístico, de un conjunto homogéneo que en un momento dado hubiera encontrado otro conjunto⁷⁹. Noción concebida tanto por Lamore, Ortiz y la presuposición en el concepto de inter-culturalidad. El mestizaje, de hecho, subraya el lingüista, contradice esta polaridad, es una composición en la que los componentes mantienen su integridad. No existen dos grupos delimitados que se fusionan.

Se trata de diversidades lingüísticas, culturales que entran en contacto con otras diversidades culturales y que no cesan de modificarse y de mantener ciertos rasgos con los que van a identificarse inclusive después de siglos de contacto. Por ejemplo, prácticas culturales de los indígenas en América Latina, pero prácticas a las que han integrado componentes de la cultura mestiza, criolla o española.

Nouss afirma con esto que el mestizaje es un proceso sin fin de mezclas, que se opone a la idea de un punto de partida absoluto, se trata de un proceso en movimiento. La especificidad de una cultura o de un individuo, asevera, viene de las combinaciones infinitas que pueden ser producidas al exterior de nosotros mismos, pero también en nosotros. Se da una reformulación de varias herencias.

Sherry Simon, influenciada por Nouss, ha estudiado también los procesos inter-relacionales entre comunidades y culturas en Montreal. Sólo que en lugar de mestizaje ella prefiere adoptar el término de hibridación.⁸⁰

La hibridación cultural, es vista por la autora como un fenómeno temporal de realidades socio-culturales, de realidades de la identidad, del arte surgidas del presente en diálogo con el presente. Tal como lo concibe Nouss y Régine Robin, lo híbrido problematiza las categorías puras y llenas y entonces crea efectos de novedad y de disonancia.

Lo híbrido, de acuerdo a Simon, tal como lo afirma Robin, pertenece a un fenómeno postmoderno. Es decir, a un mundo, donde ya no se cree en la verdad universal, donde las categorías universalistas han cesado de existir, donde el absoluto es difícil de encontrarse.

⁷⁹ Op cit pág. 8

⁸⁰En Hybridité Culturelle. Les élémentaires-Une encyclopédie vivant. Montreal, 1999

Tal como lo entiende Nouss, lo híbrido trasgrede, según Simon. La cultura popular, la literatura migrante tendrían el rol de innovar, de mezclar los estereotipos. La literatura híbrida no es una cultura del intercambio sino de la interpenetración. No es sorprendente que Sherry Simon realice una crítica de la noción de intercultural, arguyendo que no hay paso de un grupo a otro. Lo híbrido se mueve constantemente, es transitorio y designa un momento dado, pero no es una síntesis.

Según Sherry Simon, sin embargo, la hibridez surge en un momento de tensión, de inestabilidad entre culturas, inconforme a las categorías existentes. Se trata de una poliforma cultural que surge en un momento dado y que después desaparece para reaparecer. Sin lugar a dudas con esta afirmación la autora contradice su propuesta, pues al afirmar que lo híbrido y heterogéneo aparece en un momento dado, en un momento de tensión, afirma implícitamente que preexiste a la aparición de la hibridez un momento y más bien un tiempo de no-hibridez. Esto es, afirma que existe una linealidad histórica de uniformización, en la que esporádicamente aparecen momentos de tensión, de hibridación, que luego desaparecen para seguir dando curso a la historia unitaria...

Si bien las teorías de Alexis Nouss y de Sherry Simon le dan especial importancia a la literatura migrante, esta es analizada como un medio para probar sus teorías sobre el mestizaje o la hibridación. En otras palabras, su interés no se focaliza en un análisis estilístico de la literatura migrante. Sherry Simon en otras obras y en conferencias realizadas, sí se concentra en el entendimiento de la problemática, pero desde el punto de vista lingüístico, como fenómeno cultural y social. La literatura migrante continua sirviendo para entender los modos de construir la identidad en torno a la migración.

Varias veces, como vimos con Sherry Simon, estos posicionamientos exaltan lo mestizo, reivindicándolo como una realidad innegable, pero contradiciéndose al respecto al mismo tiempo. Nouss por su parte, acaba por calcar las teorías de Deleuze, al punto de perder su objeto de estudio entendiendo a la literatura migrante como concibe el devenir de la historia misma.

Notamos entonces que estos dos autores vinculan estrechamente la temporalidad, la historia y el mestizaje, uno no se explica sin el otro.

La temporalidad en el caso de Simon, más exactamente el momento específico, sirve para integrar la experiencia migrante-mestiza, en cuanto Nouss muestra el mestizaje como un devenir histórico al que se van integrando o constituyendo los múltiples elementos históricos de la cultura humana.

La relación entre tiempo, historia y mestizaje, nos remite de nuevo a nuestro debate sobre culturas periféricas y céntricas, culturas que evolucionan con el paso del tiempo y la historia y aquellas que no. La discusión sobre el mestizaje permite observar que toda cultura, más aún la migrante, vive en constante contacto e intercambio con otras comunidades y culturas y por lo mismo va modificándose continuamente; la construcción social de sí misma se realiza con constantes influencias a lo largo del tiempo. Así, el concepto de sociedades civilizadas o céntricas versus atrasadas o periféricas, que significa, sociedades con contacto y evolución temporal versus aquellas encerradas en sí mismas y sin modificaciones de su cultura, es desarticulado. La temporalidad en su caso, ya no es pretexto o discurso de legitimación de civilizaciones o culturas superiores, sino deslegitimación de estas. Se subvierte el rol asignado al tiempo y a la historia y con ello la literatura migrante aparece como una normalidad, una constante que ha existido y existe en la temporalidad e historia humana de toda civilización y aún más que el proceso que dio cabida y vida a la literatura y cultura migrante es el mismo que sucede en toda historia nacional, en toda constitución comunitaria.

Con estas premisas las comunidades migrantes han elaborado sus propias teorías sobre el mestizaje. Sólo que lo han realizado no para probar una teoría sobre el mestizaje o la hibridación sino para hablar de ellas mismas, para proponer nuevos o más complejos modos de entenderlos y de leer su arte y cultura.

Los Chicanos en Estados Unidos son un buen ejemplo. La comunidad de mexicano-americanos, ha discutido desde los años cuarenta una teoría del mestizaje muy importante que se ha venido modificando al punto de presentar actualmente una propuesta interesante no sólo de la identidad mestiza sino de la literatura y arte mestizo de los migrantes. Dicha teoría se elaboró para afirmarse ante la adversidad vivida en los Estados Unidos. En sus inicios, en los años cuarenta el movimiento concebía su identidad y arte bajo la noción de la "Raza".

Concepto que remite a la teoría de Vasconcelos sobre la raza Cósmica; la fusión de la raza indígena con la española da nacimiento a una "raza" superior que da nueva "vida a la humanidad".

Dicha idea concebía que los mexicano-americanos eran superiores a los blancos, que la familia mexicana debía permanecer unida y que se debía retomar la tierra mítica azteca de Aztlán, es decir California, de manos de los Estados Unidos. En los años ochenta el concepto fue cambiando gracias a la intervención de los movimientos homosexuales y feministas. Estos movimientos se opusieron a la fuerte marca patriarcal y excluyente del concepto así como a lo racista y teleológica que resultaba. En este sentido estos grupos impulsaron nociones de mestizaje que daban cuenta de las relaciones interraciales, homosexuales dejando el origen nacional y racial atrás.

Gloria Anzaldúa, escritora y ensayista, es sin lugar a dudas la persona que impulsó la nueva manera de entender el mestizaje. Introduce el concepto de Nepantla. Nepantla es, en la tradición azteca, un territorio de cruzamientos, incierto y nebuloso⁸¹.

La escritora lo retoma para situar en un territorio abstracto las problemáticas de los chicanos. Nepantla es para ella cuando pasamos de una lengua a otra, cuando mezclamos las lenguas (como el *pocho* o el *Spanglish*), de una cultura a otra (la mexicana y la americana), de una sexualidad, clase social o identidad a otra (la posibilidad de construir su propia identidad cambiándola a su gusto). Nepantla es un lugar de resistencia, de ruptura donde se colocan todos los fragmentos para crear nuevas mezclas. Los artistas cambian de punto de referencia, destruyen las separaciones netas entre culturas, crean una cultura mixta, mestiza:

**“Because I, a mestiza
continually walk out of one culture
and into another,
because I am in all cultures at the same time,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio,
estoy norteadada por todas las voces que me hablan
simultáneamente.”** ⁸²

⁸¹ “Borderlands”, pp 627-630, The Latino/a Condition: A Critical Reader, editado por Richard Delgado y Jean Stefanic, New York University Press, Nueva York y Londres, 1990.

Nepantla se equipara a lo que ha denominado como *Borderlines*; sitios donde se vive entre fronteras, con identidades múltiples. Lugar vago e indeterminado, lugar de constante transición.

Margaret Montoya nos menciona a este respecto que las narraciones feministas y chicanas en general son narrativas que ejercen una resistencia a la dominación cultural anglosajona y son una construcción de la subjetividad e identidad chicana. Se trata de una narrativa desde adentro descrita por los sujetos que viven la experiencia y no por los que la observan, como en el caso de Simon. El objetivo de la narrativa sería desenmascarar, crear máscaras, mostrar los lenguajes e imágenes que crean estereotipos, delimitaciones políticas e imposiciones culturales de la cultura mayoritaria estadounidense. El hecho mismo de escribir resulta, según Montoya, no sólo político sino necesario pues al hacerse en dos lenguas (inglés y español) se cuentan las historias de todos los días, a partir de la experiencia confrontándose a la indiferencia estatal y contrarrestando la marginalización.

Se da valor a la experiencia personal del migrante, se "habla sin el peso de los ancestros". El concepto de máscara se vuelve importante pues designa elementos como la retórica, la lingüística, la ideología.

Con clara influencia del deconstruccionismo de Derrida y de Spivak las feministas chicanas explican el mestizaje como la posibilidad de quitarse o ponerse cada una de estas máscaras y sobre todo evidenciarlas. Su literatura fungiría ese rol.

Las posiciones del movimiento chicano son similares a aquellas del movimiento antillano, muy en boga en nuestros días. De hecho autores como Alexis Nouss, Régine Robin o Sherry Simon, se refieren seguido a este tipo de literatura y poéticas. Se han vuelto un paradigma de la literatura migrante. La persona que representaría este movimiento y cultura es Édouard Glissant. Su libro Le Discours Antillais condensa muy bien el pensamiento del martinico.

⁸² En "Masks and Identity" pp 37-43, de Margaret A. Montoya, pág. 39, en The Latino/a Condition: A Critical Reader, editado por Richard Delgado y Jean Stefanic, New York University Press, Nueva York y Londres, 1990.

En Le Discours Antillais ⁸³la labor de Glissant es un deseo de auto-denominación. Una auto-denominación elaborada bajo las nociones de criollismo (*créolité*) e insularidad.

El criollismo, tal como lo propone Glissant es un resultado histórico de migraciones forzadas y cohabitaciones entre diversos grupos étnicos en las islas. El criollismo sería una organización social donde se da un mestizaje cultural, racial y lingüístico. El criollismo en sí es el resultado de estos tres rasgos. Tanto la lengua como la cultura criolla son una presencia popular nacida de los campos de plantación. El criollo como lengua sería la primera herramienta cultural de la comunidad.

El criollo cambia constantemente y es comunitario, no una lengua o cultura franca o nacional y por ello se presenta como un antípoda a la idea tradicional de nación, argumenta el escritor.

El criollismo es una cultura oral, asegura Glissant. Una cultura de canto, baile y habla que surgió desde la colonización en las plantaciones como manera de resistir, de mantener lenguas, creencias, cohesión comunitaria.

Siguiendo esta lógica Glissant y los promotores del criollismo (Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau y Raphaël Confiant) se han dado como labor "re-encontrar" aquellas raíces o fuentes negadas y perdidas. Proyecto de traer la dimensión africana a la lengua y la cultura. Lo que en sí bien parece una reivindicación étnica en su sentido más tradicional, esto es tratar de recuperar un pasado imaginario para fomentar una identidad en el presente.

El criollismo, sin embargo, nos advierte Édouard Glissant, no intenta establecer un saber colectivo establecido o un pasado e identidad unívocas. Se promueve, por el contrario, "un no saber negando la totalización". Esto es, una contra poética; una operación de escape cultural de un espacio determinado, de discordancias entre la culturas de una misma área geográfica y la imposibilidad de encontrar un lugar común. Por ejemplo, en lo que respecta a la lengua, ni el criollo ni el francés forman parte de un proyecto colectivo.

⁸³ Usamos la edición de les éditions du Seuil, París, 1981.

El francés no es la lengua franca de la población de las islas quienes se expresan en criollo y el criollo no es la lengua de toda la colectividad pues existe el francés como lengua oficial además de una variedad de lenguas criollas en el Caribe. No se trata entonces de promover el criollo como una lengua nacional. Se vive un multilingüismo en donde existen interferencias de ambas lenguas o de otras. El objetivo es identificarse en estas dos lenguas, no contradictorias, según Glissant, a partir de usos debilitados de las dos. El control de una de estas lenguas nunca fue colectivamente adquirido nos dice.

El criollismo promueve así una poética donde el sustrato criollo se mezcle con el francés y vice-versa. De esta propuesta nace la base poética y teórica de Glissant. Conocida como "*créolisation*" o criollismo en castellano:

“La *créolisation*, n’est pas seulement une rencontre, un choc, un métissage, mais une *dimension* inédite qui permet à chacun d’être là et ailleurs, enraciné et ouvert(...)”⁸⁴

Glissant preconiza entonces que se pueden tener varias culturas a la vez, se puede hacer uso de varias lenguas, pasados, experiencias y culturas y que estos en su relación no se contradicen. Podemos ir de una identidad y más bien de un elemento a otro con la libertad que da el no atarse a una totalización nacional, lingüística o cultural.

Esta idea como vemos no sólo subvierte la idea de la contaminación o de la influencia externa en la lengua y cultura como motivo de exclusión o de estatus periférico, sino que le asigna otro rol, otra realidad cultural e histórica. La experiencia y teoría del criollismo hacen hincapié en la relación entre culturas, en los cambios continuos de la identidad y de la cultura. Por ello deslindan a los migrantes o grupos étnicos no europeos o norteamericanos de la categoría de atrasados o marginales en el sentido kantiano, hegeliano y cultural del término.

Por otra parte al cuestionar los fundamentos mismos de la modernidad y de los proyectos nacionalistas ofrece una alternativa epistemológica y teórica para entender la literatura e identidad migrantes en el ámbito mundial.

⁸⁴ Op cit pág. 50

Podemos decir así que la idea de creolización aunque pretende desprenderse del concepto de mestizaje, aborda las mismas problemáticas discutidas por Simon, Nouss y sobre todo por los chicanos, pues, desea abrir el concepto al punto de permitir a la identidad, a la construcción identitaria realizarse en espacios donde pueda darse esta hibridación. El Nepantla de Anzaldúa es ese espacio de creolisación que nos permite estar e ir a varios lugares sin límites ni fronteras, ni de identidad ni de cultura.

El criollo es entonces: "un écho monde fragile et révélateur, né d'un réel de relation."⁸⁵

Los "écho monde" son "las interferencias o presencias culturales extraterritoriales". Los ecos de la humanidad y el mestizaje van a tener un lugar preciso, el mar, las islas y los cayos. Sitios de contacto, de relación con la alteridad. El Nepantla de los chicanos serán las islas de los criollos, sitios del mestizaje, de la relación mutante del arte y de la identidad. Las islas son esos sitios del mestizaje, esa metáfora que desea entender lo frágil de la identidad, de la palabra y del arte de la migración. Pero de esto hablamos en el próximo capítulo.

⁸⁵ Op cit pág. 55

III. La metáfora insular como medio de entendimiento de la poética migrante: perspectivas.

Como mencionamos en el capítulo anterior Édouard Glissant y los poetas del criollismo dan un espacio metafórico a la cultura del criollismo. Este es: "las islas". La figura de la isla se vuelve como veremos en este capítulo una pieza fundamental, casi holística, donde la literatura y cultura del mestizaje, de la hibridación, de lo criollo, y lo que nos atañe, de lo migrante, toman forma y sentido.

La metáfora insular sin embargo no sólo es empleada por los escritores caribeños. De hecho es una figura muy retomada por una gran cantidad de autores y ensayistas que abordan la problemática de la literatura migrante. Cuando estos evocan a la isla para explicar a las letras migrantes conciben nociones teóricas muy divergentes, no sólo del concepto de isla o de islas, sino del modo en que la metáfora es empleada. Este modo de entender y emplear la metáfora va a realizarse por medio de pre-concepciones en la idea de historia, memoria, tiempo, cultura y nación.

Aunque parezca extraño estas preconcepciones intervienen porque en la mayoría de los estudios sobre el tema el interés se concentra en la identidad de los migrantes y no en la estética de sus obras. Por ende, se investiga siempre la relación con la cultura, con la lengua, con el territorio de origen, su memoria y sus modos de adaptación o desadaptación con el nuevo mundo en donde los desplazados viven.

Podemos encontrar entonces dos vertientes principales al momento de abordar la metáfora de las islas. Por un lado, vemos que aquella más vinculada con la noción de exilio preconcebe indirecta o directamente el discurso del atraso histórico y cultural de los grupos étnicos; en este caso de los migrantes. Por otro lado, en el discurso antillano se explora el cuestionamiento mismo de la modernidad, de la visión europea o norteamericana de la historia y del retraso o superioridad de unos pueblos en relación a otros y se propone una nueva visión de la relación entre culturas, de la relación del migrante con el pasado y con la nueva tierra de llegada.

Uno de los ejemplos más claros de la primera perspectiva, es decir aquella que concibe a los migrantes como una entidad encerrada en sí misma y cortada de la historia es la crítica que trata de entender el fenómeno migratorio y su poética con la metáfora insular de la Odisea y el mito de Ulises.

Ya mostramos en el capítulo anterior el ejemplo de Ana Vásquez. La escritora chilena siguiendo los argumentos del filósofo Vladimir Jankélévitch ve en el mito de Ulises un medio metafórico para interpretar las características principales en la vida y literatura en el exilio. La idea de retorno es, a los ojos de Vásquez y de Jankélévitch, recordemos, indispensable, "sino el exiliado no podría sobrevivir". "El exiliado siempre intenta regresar al pasado y vive atado a ese pasado."⁸⁶

Los vínculos entre la obra homérica y la experiencia del exilio refrendan la idea de una temporalidad ontológica en donde el pasado, lo que el sujeto o personaje recuerda o piensa de su tierra, todavía existe en el presente y lo encontrará a su regreso. Ulises se pierde luego de la guerra de Troya y trata durante muchos años de regresar a su tierra, de ver a Penélope y recuperar su trono. El tiempo en la Odisea, como ya hemos citado, según Bajtín:

"(...) no conoce los ciclos de la vida normal ni de la naturaleza, que introducirían un orden temporal y medidas humanas(...) (...) Es evidente que todos los indicios del tiempo histórico están totalmente ausentes. (...) así todas las peripecias de la novela griega (...) no entran dentro de las series temporales de la historia. (...) en este tiempo, nada cambia: el mundo se queda igual, la existencia biográfica de los héroes permanece incambiable."⁸⁷

Como se trató de probar en el capítulo anterior, la comparación del mito de Ulises, de manera metafórica y a veces mítica con la literatura del exilio muestra entonces cómo la principal problemática es que se concibe a las novelas o poemas, a sus escritores y sobre todo a su colectividad como entidades fijas, dependientes e inalterables del pasado.

De este modo esta posición es refrendada continuamente por los mismos migrantes en detrimento de ellos.

⁸⁶ Op cit pág. 23

⁸⁷ Op cit pág. 243

Ya citamos a Jean-Pierre Makouta-Mboukou, por ejemplo, quien en su libro "Littératures de l'exil" nos indica, de manera tautológica, que el espacio del exiliado es su único espacio. Es decir, un espacio trágico, un espacio cerrado del que no salimos más que muertos. Espacio y tiempo de aislamiento y de segregación como una prisión y un lugar de protección.

El espacio del exiliado no conduce a ninguna parte nos dice el autor. Se trata de una errancia continua e ilimitada como aquella de Ulises.

Por su parte los escritores antillanos que manejan el discurso de la *créolité*, herederos del surrealismo, han querido revisar la metáfora de la insularidad, proponiendo una nueva visión que permite deslindar al migrante, a los países postcoloniales de una idea de centro o periferia, es decir, proponen con la metáfora de la insularidad una visión diversa a la idea hegeliana y kantiana de la historia, de la memoria y de la cultura. El contacto con la alteridad, con la diversidad, se vuelve en la poética y filosofía antillana un intercambio, un diálogo y un viaje al conocimiento; un espacio de mutación.

André Breton marcó sin duda alguna la pauta del movimiento caribeño. Para el escritor francés como para los surrealistas existe una cierta continuidad entre el mundo y la experiencia que tenemos.⁸⁸ El rol del objeto en esta dinámica es el hacernos reflexionar sobre nuestra subjetividad. El objeto metafórico por excelencia de Breton, desarrollado en su libro Arcane 17,⁸⁹ es sin duda la isla de la Martinica. En ella encontramos a la piedra de diamante, ésta es la imagen metafórica que se vuelve a los ojos surrealistas, la concreción del deseo. La isla y su risco es el objeto insólito que abre la comunicación entre el mundo físico interior y la realidad exterior.

La isla de la Martinica es una metáfora de la liberación del objeto y el deseo de interpretar los objetos del mundo apartándolos de su uso habitual.

⁸⁸ Ver sobre todo: Mourier-Casile, Pascaline. André Breton, explorateur de la mère noire, Trois lectures d'Arcane 17, puf, París, 1994.

⁸⁹ Op cit

El gran mérito de la poética surrealista es, dice Michael Richardson⁹⁰, establecer con la materia una relación no utilitaria, lo que significa que pueda escapar de todo control capaz de volverse una amenaza. El surrealista no ve esta ausencia de control como un problema, como lo haría el proyecto de la modernidad. Kant y Hegel conciben, recordemos, que la historia de la especie humana es la realización de un plan de la naturaleza para conformar una constitución política perfecta.

Así, la naturaleza, como la llama Kant y espíritu como lo llama Hegel, debe desarrollarse al interior del ser humano por medio de la razón con el objetivo de dominar al objeto, a todos los percances y elementos que interfieran con el proyecto "natural de la historia" que es el mejoramiento del hombre hasta su perfección. En efecto, Hegel, por ejemplo, en su ya citado libro La razón en la historia, afirma que :

“L’esprit qui a l’histoire universelle pour théâtre, propriété et champ de réalisation, ne se plaît pas au jeu extérieur des contingences, mais il est plutôt le facteur déterminant absolu. Son essence propre est de nier les contingences qu’il utilise à son gré et qu’il domine”⁹¹

Los surrealistas liberaron así al concepto metafórico de isla de los estereotipos colonialistas de la modernidad europea, realizando una ruptura con la relación utilitaria y utópica que caracteriza el simbolismo de la isla. De hecho, para André Breton la isla es una piedra, sombría e irreductible situada en el mar, lo que significa que tiene una dimensión intangible y que se reparte al infinito.

La isla, en su sentido tradicional, nos dice Michael Dash⁹², se presenta normalmente al viajero como una isla virgen, isla feliz que se abre como campo de experimentación. Por ejemplo, Robinson Crusoe.

Al concebirse como misteriosa y opaca la isla para los surrealistas es intermediaria entre el yo y el mundo.

⁹⁰ Citado por Micheal Dash en: Dash, Michael. "Ile Rocher-Ile Mangrove; Eléments d'une pensée archipiélique dans l'oeuvre d'Édouard Glissant", págs. 17-24, en Poétiques d'Édouard Glissant, textes réunis par Jacques Chevrier, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1998, pág. 17.

⁹¹ Op cit pág. 179

⁹² Op cit pág. 18

No una intermediación utilitaria para alcanzar un objetivo sino para acceder a un conocimiento intangible y difuso. La isla es un medio para alcanzar el inconsciente, no sólo el inconsciente personal sino el colectivo. Por ello las islas son una medio de cognición donde se busca el pasado, personal e histórico de la diversidad.

La poética antillana se reapropia de la metáfora insular de Breton, adaptándola y modificándola para integrarla a la realidad antillana, al punto de definir, bajo este concepto metafórico historia, cultura, lengua e identidad caribeñas. Metáfora de islas a su vez íntimamente relacionada con el concepto de criollismo, médula discursiva del proyecto cultural, político e identitario del Caribe.

Vemos entonces que en respuesta a André Breton, el poeta, escritor y ensayista Édouard Glissant refrenda el concepto metafórico de la isla de diamantes, sólo que esta isla no es la Martinica, de donde él viene, sino París. París es a los ojos del escritor un diamante que capta y difracta. La isla de París se convierte en una metonimia de la geografía parisina. Glissant comparte así la idea surrealista del mundo como objeto. Un mundo concretizado en islas; objetos de deseo intangibles.

Esto se ve claramente en sus obras poéticas, por ejemplo en el Lézard⁹³, donde los personajes andan en un mundo insular que atrae por sus esplendores. Sitio que permanece sin embargo como un misterio por la imposibilidad de los personajes de acceder o de conocer sus orígenes y de responder a los porqués del comportamiento de su naturaleza. En su libro Las Indias⁹⁴ se nos muestra un mundo (América) con gran poder de seducción, pero indescifrable y misterioso donde el descubridor se cansa de querer dominarlo. La geología resulta con esto un punto clave en el concepto de lo intangible e impenetrable. En Le Lézard la isla es un objeto misterioso por el flujo de las olas y de las mareas, azarosas e impredecibles, que han condicionado y condicionan su forma.

La geología insular como concepto metafórico de lo intangible nos remite así a los orígenes. Las piedras, las ramas, las hojas, el subsuelo tendrían un vínculo con lo que ha vivido la isla, las comunidades de la isla y el mar.

⁹³ Op cit. Dash, Michael.

⁹⁴ Les Indes: Un champ d'îles et La terre inquiète; poèmes, éds. du Seuil, Paris, 1985.

Por ejemplo, los ecos de las rocas y de la tierra traerían las voces de lo vivido en el pasado, la historia del descubrimiento de América y la importación masiva de negros. Con clara influencia de Freud, Glissant concibe a la geología subterránea como medio para acceder a la memoria personal y colectiva de los migrantes forzados del Caribe. Una memoria traída al presente. Se trata, nos dice Glissant, de traer la dimensión africana a la cultura y lengua criolla. Sólo que esta dimensión africana no se impone, arguye el antillano, a la cultura francesa u otra. El pasado africano no se extrae para crear jerarquías o dialécticas históricas que conciban sociedades centrales y periféricas. Tanto la cultura francesa como la criolla y otras viven en la isla en tensión o en diálogo pero en el mismo espacio y el criollo va de una lengua y cultura a otra. La recuperación del pasado no es entonces para imponerlo sino para identificarse en el presente, en un pasado y memoria que son presentes y pasado al mismo tiempo.

Por ello la isla es un medio de cognición. Las islas tienen islotes y piedras tan divergentes como los pasados y las historias y las memorias del mundo y de los individuos, por ello la isla no lleva a ningún conocimiento o pasado único a un proyecto único. La isla representa con sus islotes imperfecciones geológicas e impredecibles formas, la multiplicidad y la diferencia.

Por ejemplo en la novela La Case du Commandeur⁹⁵ de Édouard Glissant el personaje Mycéa es un ser inestable y solitario obsesionado por los escollos de una isla que representan la opacidad y la naturaleza intangible de la realidad. Esta piedra se rompe en muchas, erosionada por el mar hasta formar islas.

Con ello Glissant propone también el concepto de Archipiélago. Este es la cantidad de islotes e islas en defracción que caracterizan el Caribe, lo que se traduce a través de la lengua criolla y todo el proceso del criollismo. De este modo la isla, la piedra, nos invitan a viajar, no un viaje hacia lo exótico, más bien, como un proyecto etnológico, una errancia entre los objetos, provocado por la sed de la alteridad y la necesidad de sentir la diversidad del mundo.

El pasado estalla en islas e islotes y entonces como residuos del pasado ellos son medios cognitivos, aún opacos del devenir, de contacto con la alteridad.

⁹⁵ Op cit

Porque finalmente ese es el objetivo de Glissant, moverse en la fragmentación del pasado para escuchar la diversidad. No es difícil rastrear su noción de criollismo y por ello mismo su noción de islas parte de una experiencia caribeña lingüística y cultural a la que proyecta en su propuesta de cognición insular del mundo.

Esta visión de la insularidad trata de ver a la historia no como la continuación lineal formada de eventos, sino como una fragmentación de espacios, tiempos, culturas y lenguas a los que debemos visitar, conociéndolos no dominándolos. La relación con la alteridad, se realiza sin concebir al migrante como un ente fijado en un pasado remoto, periférico, cuyo deber es alinearse a la metrópolis. La idea de centro y periferia desaparece ante la presencia de la imagen metafórica de la inestabilidad y diversidad geológica y natural de la isla y el mar.

Observamos en la metáfora insular de Glissant sin embargo una clara ontologización de la naturaleza y su relación con el hombre. En efecto, el cayo, el tronco y cada uno de los componentes de las islas poseen a sus ojos una voz que habla a los seres humanos. La geología es concebida así como un ente natural que protege y guarda la memoria personal y colectiva. El discurso "archipelista" del antillano es de esta manera un proyecto utópico en donde la naturaleza, entendida como un ser actuante, como un *Deus ex machina*, ayuda a crear mejores relaciones entre los seres humanos y más aún auxilia en el entendimiento de la diferencia cultural y del pasado. Es como si la memoria tuviera una esencia natural depositada en cada uno de los componentes de las islas y por medio de ella funcionara el mundo

Jöel Des Rosiers, poeta y ensayista haitiano exiliado en Montreal, intenta salir de esta aproximación ontológica mostrando a la metáfora insular, con el caso de St. John Perse, como un concepto metafórico científico aplicado a la estética y no a la identidad o a la memoria. Aunque no puede escapar del todo de esta problemática.

En efecto, Des Rosiers introduce la metáfora de "los cayos", vistos como fractales, en términos matemáticos⁹⁶.

⁹⁶ En: "Cayes de Perse: du baroque des Caraïbes", pp 135-153, en Résurgences baroques. Les trajectoires d'un processus transculturel, editado por Nicolas Goyer y Walter Moser, La lettre Volée, Bruselas, 2001.

Esto es, habría una presencia metafórica del fractal insular en la repetición poética de Perse, presente en los ritmos y en los espacios, a la vez cerrados y abiertos, repetición gráfica, sintáctica, lexical, en la semántica, sentidos, sinónimos y temáticas.

La poesía de Perse, según el escritor haitiano, aparece así como un repertorio erudito y despótico que reúne miles de objetos dispersos, miles de conductos diseminados que el poeta trata de restituir con ritmos y repeticiones. Pero ante todo, dice, la poesía y el mundo son fractales, es decir que cada isla representa otra, cada isla está a su vez rodeada de islotes. Repetición dada como un proceso que se desarrolla hasta el mar, es decir el infinito. El archipiélago de las antillas se vincularía a esta definición, por ejemplo un árbol compone un tronco, ramas y hojas. El archipiélago de las antillas con todas sus islas e islotes corresponde a una imagen fractal. Los cayos son la representación misma del fractal antillano.

El cayo, nos dice, es la figura más precaria de la isla, la más frágil y vulnerable. El cayo es el lugar de origen de la poesía de Perse y toda la ambición del poeta es encontrar a partir de la micro-insularidad, como todo escritor o inmigrante, un cuerpo habitable.

Como se pudo observar, Édouard Glissant entiende a la isla como un espacio cuya geografía no limite al migrante o al sujeto en general a un lugar y tiempo preciso al que supuestamente pertenezca y del que no pueda salir nunca, tal como lo conciben autores como Vladimir Jankélévitch. Sin embargo, la preocupación principal de Glissant así como la de los autores antillanos que siguieron sus pasos como Raphaël Confiant y Patrick Chamoiseau es siempre la de realizar una construcción imaginaria de una sociedad, de una comunidad étnica. La metáfora de islas sigue siendo un medio para entender a la colectividad en el exilio o a la migración forzada o voluntaria. Joël Des Rosiers por su parte relega un poco este debate para abordar por medio de la metáfora insular, otra preocupación y es aquella de la estética. Las islas se vuelven sintagmas, pausas, frases.

Es verdad por otra parte que Des Rosiers no escapa del todo al estudio de la identidad. Para él la geología de las islas del Caribe son lugares de mutación, de simbiosis, de mestizajes como la literatura de Perse. Estos sitios forman una memoria fragmentada de catástrofes naturales donde, nos dice, se "permiten crisis y rupturas".

Sin embargo, Des Rosiers remite la idea de "espacios de mestizaje", de la identidad al plano poético. Así en estos espacios se crea una poesía de la apertura de paisajes, de la acumulación, de la redundancia, de lo devastador; de fenómenos cambiantes que sufren metamorfosis y que estallan en pequeños islotes, cayos e islas. Existe así un ligero cambio de perspectivas en el que la figura del archipiélago deja de ser entendida como semejanza de la cultura e identidad criolla y comienza a ser usada como metáfora de los componentes estilísticos de la poesía antillana

A partir de esta perspectiva tomo mi posición teórica.

Capítulo IV. El Archipiélago de la memoria en la novela de la migración

a. La metáfora insular: modo de cognición

a.1) La metáfora

En el artículo previamente mencionado de Joel Des Rosiers, los cayos, las islas, las mutaciones y la memoria fragmentada de las catástrofes naturales del archipiélago, serían elementos de la naturaleza que no sólo tendrían una influencia en St. John Perse si no que la poesía del mismo reflejaría y transpondría estos fenómenos a la escritura, al punto de crear una poética de semejanza con la naturaleza antillana. La repetición de los cayos sería la repetición del verso del poeta haitiano, la resistencia del cayo a las embarcaciones europeas sería la resistencia política de la obra de este autor a la imposición intelectual y artística de Europa en América.

La figura de la insularidad, más específicamente del archipiélago, contraria a la idea de isla y su connotación de unidad aislada o unívoca, resulta ser de suma importancia puesto que acerca la experiencia del autor con lo plasmado en su obra, crea una relación entre lo cotidiano, el espacio de habitación del autor, la interacción con lo plasmado en la obra. Si bien es cierto que esta relación cae en una cierta ontologización de la escritura también es cierto que la metáfora sirve para entender la originalidad y la especificidad de St. John Perse.

La metáfora funge así una labor cognitiva, en donde se puede acceder a las particularidades estilísticas de un poema. Esto se realiza por medio de una asociación y acercamiento por semejanza entre lo estilístico y la geología insular. La importancia de la metáfora como modo cognitivo resulta aún más claro en el pensamiento y obra de Freud.

El sicoanalista realiza una trasposición de ciencias en donde la arqueología y la geología son usadas metafóricamente para entender el inconsciente y más concretamente la memoria. Idea desarrollada sobre todo en su libro La dénégation.⁹⁷

De esta manera los modelos geológicos y arqueológicos permitieron a Freud estructurar el inconsciente y su relación con el pasado. El pilar de este tipo de pensamiento es que se probó que el tiempo se encarnaba en la materia, en los objetos enterrados bajo el suelo, de la misma manera que las imágenes y recuerdos del pasado se graban en el inconsciente, también de manera fragmentada. Sobre esto regresaremos más adelante, digamos ahora que bajo este modelo se hicieron pruebas psicoanalíticas en pacientes para recuperar su pasado. En este sentido la trasposición de la metáfora arqueológica al estudio de la memoria permitió poner en práctica un tipo de estudio que dio como resultado una nueva e importante comprensión de la memoria y del inconsciente humano. La metáfora hizo su labor de método cognitivo.

Este hecho se debe en gran parte a la naturaleza de la metáfora en sí. La metáfora en su acepción más tradicional, por ejemplo aquella dada por Quintiliano, es considerada como una comparación abreviada en donde la metáfora designa un objeto mediante otro que tiene con el primero una relación de semejanza. Por ejemplo la relación que hace Des Rosiers entre la repetición de cayos y la repetición de versos de Perse. Es relevante entender también que en la metáfora se acepta que existan campos semánticos de dos términos que pertenecen a campos asociativos distintos, ejemplo la memoria y las capas geológicas de la tierra. En este sentido la metáfora requiere un contexto para ser entendida, en este caso el contexto es la búsqueda del pasado. La razón de ser de la metáfora se explica en su función de extrañeza, de innovación, como la llama Aristóteles, y su condición de anomalía semántica, como diría la gramática generativa.

⁹⁷ Según Paul Antze & Michael Lambert en: Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory, editado por Paul Antze & Michael Lamber, Routledge, Nueva York y Londres, 1996.

De lo que se deduce que la extrañeza en la metáfora se produce por la violación de los campos referenciales. Así, la metáfora al transferir el sentido del referente a otro distinto evita la expectativa y crea una sorpresa; el sentido aparece provocado por el contexto. Lo cual nos dice, tal y como lo indica Harald Weinrich, que esta característica crea un fenómeno de contra-determinación porque la determinación efectiva del contexto sucede en dirección contraria a la expectativa de determinación de la palabra. Weinrich define así a la metáfora como una palabra en un contexto contra-determinante⁹⁸.

Estas definiciones nos explican muy bien porqué la metáfora funge una labor tan importante en la comprensión de las antillas, de la poesía antillana y en el caso de Freud de la memoria. El fenómeno de extrañeza y de violación de los elementos referenciales permite que los campos semánticos puestos en analogía adquieran una autonomía y una cierta auto-referencialidad, lo que les permite escapar precisamente de los presupuestos referenciales. Uno de los objetivos principales de Des Rosiers es demostrar que la poesía de Perse escapa de los presupuestos colonialistas europeos tanto en la poesía como en el pensamiento del autor. Así, al realizar un análisis por medio de una analogía poética Des Rosiers logra darle una cierta auto-determinación y autonomía a la poesía de Perse. Al mismo tiempo a Freud la analogía con la arqueología le permite escapar de los presupuestos teóricos y literarios que le precedieron.

Una de las principales funciones de la metáfora es aquella de innovar en el lenguaje, aquella de la metáfora como medio de cognición es innovar en el pensamiento y comprensión de fenómenos literarios y memoriales que se le vinculan. La idea de la contra-determinación es así esencial en la metáfora. Ella permite escapar de la determinación de la teoría literaria que precede a esta tesis, permite escapar de la predeterminación, la expectativa de lo que se ha venido entendiendo como literatura migrante y sobre todo de cómo se ha venido entendiendo.

⁹⁸ Ver Weinrich, Harald. Conscience linguistique et lectures littéraires. éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989. & Forradelas, Joaquín y Marchese, Angelo. Diccionario de retórica.

La función de extrañeza e innovación de la metáfora da un gran valor a la función poética y teórica en el caso de Des Rosiers y de Freud y como veremos a nuestra tesis.

La violación de los presupuestos referenciales en el uso de la metáfora permite entender el fenómeno literario por asociación y semejanzas con un cierto contexto y figura de semejanza que le permite no ser determinado sino siempre abierto a nuevas interpretaciones, lecturas y nuevas metáforas que se integren y operan con el cambio continuo de la literatura migrante. Uno de los puntos principales de esta tesis es precisamente probar que las letras migrantes, los elementos plasmados en ellas y sobre todo los sujetos son cambiantes y los campos semánticos integrados en sus obras reflejan esta experiencia. Por lo tanto la lectura por medio de una metáfora nos permite integrar nuestra filosofía de contra-determinación y de crítica a la expectativa sobre lo que la literatura migrante es o debería ser.

Tal como nos lo dice Nietzsche, la comprensión del mundo, en este caso de textos por medio de metáforas simboliza la pluralidad de los puntos de vista con los cuales debe jugar aquel que busca el conocimiento⁹⁹. El uso exclusivo de un tipo de lectura, de un tipo de aproximación, sea semiótica, estructural o filosófica que figure como lo propio, lo mejor para el análisis, olvida la subjetividad con la que se originaron y crearon sus conceptos. Diversificar los modos de cognición de las obras literarias, diversificar las metáforas y el uso mismo de la metáfora en su análisis es sugerir que ninguna de las maneras de leer la novela es mejor que otra y que ninguna puede apropiarse del mundo a partir de una perspectiva que se imponga. Analizar, entender por medio de una metáfora es expresar lo provisorio y lo múltiple de los puntos de vista.

crítica y terminología literaria, pp 256-260. Ariel, Barcelona, 2000.

⁹⁹ Idea desarrollada sobre todo en su obra El nacimiento de la tragedia. Nosotros usamos la edición de Œuvres Complètes, textes et variantes établies par G. Calli et M. Montinari, trad. del alemán al francés por Michel Haar, Philippe Lacoue Labarthe et Jean-Luc Nancy, NRF, Gallimard, Paris, 1977. Véase también: Kofman, Sarah. Nietzsche et la métaphore, éds. Galilée, Paris, 1983.

Siguiendo esta lógica, cabría mencionar que junto con la lectura metafórica, se pueden integrar otros modos cognitivos de acceso a las obras literarias. La naturaleza de la metáfora permite que exista un diálogo entre diversas instancias de enunciación del conocimiento, en este caso de acceso a la novela de la migración. La metáfora puede convivir sin contradecirse o volverse obsoleta con otro tipo de lectura. Nosotros proponemos en esta tesis una novela. Presuponemos que es un medio cognitivo porque la novela se escribe a partir de una experiencia de la migración y enuncia un relato de migraciones. Sobre esto regresaremos más tarde en este capítulo, quede dicho de antemano que la lectura metafórica convive, en la tesis, con la escritura ficcional.

a.2) La insularidad como metáfora

En esta tesis, por medio de la metáfora insular deseamos tener acceso a los diversos modos como se representa y opera la memoria en la novela de la migración. Si bien ya demostramos la importancia de la metáfora como medio cognitivo queda ahora demostrar el vínculo y la importancia de la isla y del archipiélago en la comprensión de la memoria en la novela migrante.

Por principio de cuentas resulta necesario entender que la isla se caracteriza por su distancia y separación sea de otras islas, sea de un continente o país. Se rompe así la extensión, la continuidad territorial. En un archipiélago existe la ausencia de un centro. En este sentido la figura del mar es de vital importancia. En un archipiélago existen islas, islotes y cayos que si bien se mantienen cerca están separados por el mar. El viaje de una isla a otra o el viaje a una sola isla significa así un recorrido de tiempo y el acceso a espacios separados por el mar. El mar es una frontera y el barco es el vínculo o medio de acceso de una isla a otra. Este fenómeno tiene como semejanza con la memoria en la novela migrante el proceso en el cual el momento de rememoración va de un espacio limitado, memorial a otro. Para poder ir a otro debe atravesar la frontera del mar. Ese trayecto es tiempo. El tiempo que se toma en el viaje de una isla a otra.

Pero no el mismo tiempo que se tomaría en un viaje por carretera, es decir sobre una extensión de tierra, puesto que el tiempo que se toma en un viaje por carretera pertenece a un tiempo que se extiende en un mismo territorio.

A este respecto, para ir de una isla a otra, de un cayó a un islote, por ejemplo en el mar Egeo o en el Caribe, se toma un barco o lancha que tiene que recorrer el mar de manera rizomática.¹⁰⁰ Esto es que el viaje de una isla a otra en un archipiélago se hace sin la posibilidad de hacerlo de manera lineal. Puesto que no existe un territorio pavimentado que marque el trayecto y sobre todo no existe una trayectoria lineal sino fragmentada. Las islas están diseminadas de manera aleatoria y carecen de un centro. Como rizomas las islas pertenecen a un mismo espacio geográfico marino y se relacionan cuando el viajero va de una isla a otra, pero esta relación se modifica continuamente dependiendo de la isla a la que se va y de la que se proviene. La trayectoria cambia a cada momento, puesto que el archipiélago permite viajar a la isla que se desee, a partir del punto de partida que se desee y de este modo los puntos de llegada y de salida pueden cambiar continuamente. Como se verá, esta realidad mantiene una semejanza con la memoria migrante, pues es de esta manera que funciona la rememoración del pasado; no existe una linealidad memórica sino un recorrido rizomático-insular.

Por otra parte, el tiempo de recorrido de una isla a otra ha tenido siempre una carga simbólica de traspaso de un tiempo a otro, de un mundo a otro en la literatura mundial. Comenzando por la isla del paraíso; viaje de la tierra eterna a la tierra de los hombres (Génesis), el viaje insular de Sinbad a diversos mundos fantásticos, uno tan diferente del otro, y distanciados tan solo por el mar, viaje al centro de la tierra de Julio Verne, es decir a un pasado muy remoto.

¹⁰⁰ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. Mille Plateaux. (capitalisme et schizophrénie), les éditions du Minuit, Paris, 1980. Deleuze define como rizoma : (...) Le rhizome en lui même a des formes très diverses, depuis son extension superficielle ramifiée en tous sens jusqu'à ses concrétions en bulbes et tubercules. (...) n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre. (...) Un rhizome ne cesserait de connecter des chaînons sémiotiques (...). Pp 13-14.

El mar así no es sólo un espacio que recorrer es también un medio de acceso a otro tiempo; al pasado, al presente, al futuro y hasta a la eternidad. La figura del mar permite romper las leyes de la física y hacer real lo irrealizable. De la misma manera en la memoria migrante, en la evocación de memorias se pasa de un tiempo a otro, de una temporalidad a otra, a través de saltos memoriales en un archipiélago, es decir en una serie de recuerdos relacionados en una misma superficie, en un mismo personaje, pero separados por la frontera del mar, por la frontera del tiempo. El traslado de una isla a otra significa el traslado de un tiempo o mundo a otro pero sin una trayectoria lineal; siempre se puede escoger el mundo o tiempo al que se va. Tal y como funciona la memoria; se pasa de una rememoración a otra, se pasa una frontera temporal en el viaje rememorativo de un espacio a otro; de un recuerdo o memoria a otra sin supeditarse a una linealidad histórica o memórica.

Cada isla tiene sus características propias, su topología, aun en un archipiélago en la misma latitud, cada una de las islas va a mantener una diferencia que la distingue de las otras. Así en la Odisea cada una de las islas visitadas por Ulises, si bien pertenecen casi todas a la costa sur italiana (Campania, Calabria, Sicilia), poseen habitantes, naturaleza y sobre todo personajes distintos; de la isla de los muertos, al Cíclope, a Circe, etc. Cada isla es distinta aunque estén cercanas.

Podemos pensar entonces como comparación de semejanza a la diferencia entre las islas de un mismo archipiélago como la diferencia de espacios y tiempos, a lo que ocurre al migrante en su recuperación memórica y más aún en la representación narrativa plasmada en su obra. En la novela migrante, como se verá, hay saltos, elipsis de tiempo, en donde se puede pasar de un espacio a otro, es decir de una característica propias a otra tal y como el viaje entre islas, en pos de una isla u otra, atravesando una frontera temporal que vendría siendo el mar.

En cada isla existen plantas, personas, edificios, elementos que bien podrían ser una topografía pero son aquellos que componen, que llenan y conforman las particularidades de la isla, es decir cada espacio tiempo rememorado. Porque un árbol o una cabra no pueden representar la memoria migrante, porque estos detalles geológicos y naturales hacen parte de esa amalgama que da forma a las características particulares de la isla. Es en la interacción con estos elementos, árboles, agua, playa, piedra que debe entenderse la mirada del viajero y su experiencia. Elementos que no pueden entenderse de manera aislada, sino en el contexto geográfico con el cual crean un espacio; un espacio y tiempo de rememoración.

La memoria migrante funciona de la misma manera: correlaciona una serie de elementos (personas, paisajes, casas) que entran en una interrelación con el evento, espacio o persona rememorado. De ahí su semejanza metafórica con el viaje insular.

En cuanto a la isla como espacio sin lugar a dudas ha tenido una connotación de aislamiento, de encierro y de soledad. Lo que podría contradecir nuestros propósitos. Sin embargo es relevante tener en cuenta que esta idea parte de una visión decimonónica y dieciochesca, por lo que no ha sido una constante en la literatura mundial y sobre todo, en nuestros mundos contemporáneos. En ellos, aparte de que los poetas del criollismo le han dado otra connotación (ya expuesta anteriormente), el aislamiento de una isla, lo cerrado es imposible a causa del turismo y de la sobreabundancia de medios de comunicación.

Podemos ver así que en el Renacimiento las islas son concebidas como espacios que contienen varios saberes, como archipiélagos que se deben visitar para acceder a los conocimientos del pasado y del presente de los individuos. Dentro de una sola isla existen múltiples memorias y conocimientos que se buscan y se recuperan.

De hecho en el siglo XVI, según Frank Lestringant, la idea de archipiélago se vuelve:

"Una de las formas más aptas para contener la innumerable constelación de los objetos de la ciencia."¹⁰¹

Venecia con sus 138 islas, nos dice el autor, se convierte en "la patria natural de los insulistas" es decir de los científicos y humanistas. Los cuales concentran sus estudios históricos en el archipiélago del mar Egeo. Al clasificar la herencia científica de la antigüedad este archipiélago se vuelve al mismo tiempo el lugar de origen de la humanidad y de la clasificación:

"La mythologie bien sûr, mais aussi la botanique, la médecine, le droit et la politique trouveront dans cet espace cloisonné à l'infini leur lieu de rétention mnémonique. A cette vocation de "magasin de mémoire", l'Archipelague, autrement dit, la mer Egée, ce manteau troué d'îles, se prêtait d'autant mieux qu'il échappait désormais à l'histoire actuelle de l'Europe. " ¹⁰²

En este cortejo de islas, afirma el autor, cada isla encierra un lugar memorial; una parte de la colección. En torno a estos sitios memoriales se yerguen ínfimos y simples cayos o piedras que toman vital importancia, asegura Lestringant. Puesto que adquieren una dimensión simbólica. Demasiado pequeños para poder sostener "la colección arqueológica del pasado" fungen la labor de sitios de resguardo simbólico espiritual. Ante la amenaza turca, los ínfimos cayos y rocas son el escape; el exilio de los pastores y de los verdaderos cristianos.

Como podemos ver, la noción de archipiélago en el Renacimiento en donde se concibe a la constelación de islas como un recipiente de la memoria humana, de la colección de todo lo creado, pronto se convierte en una búsqueda ontológica; cada una de estas islas, cayos y piedras era un escondite de las almas, del alma misma, de la mujer virgen.

¹⁰¹ en "Les îles creuses de l'archipel (L'insulaire d'André Thevet)", pp 19-27, en L'île, territoire mythique. Pág. 19, études rassemblés par François Moureau, Aux Amateurs de Livres, Paris, 1989.

¹⁰² Op cit pág. 19

Por el mismo motivo el viaje al archipiélago americano era una búsqueda utópica de estos sitios de resguardo; de la Arcadia en el caso de Cartier y del paraíso mismo en el caso de Colón.

En el viaje entre las islas de la memoria hecho por los escritores migrantes sin embargo se realiza una saga en la colección de saberes, de sus memorias, en la de los otros, de su colectividad, de sus naciones de origen, a sabiendas de que es una empresa perdida e ilusoria; una ficción literaria o visual.

Esta conciencia de la pérdida, del exceso retórico, así como el cúmulo y casi saturación de memorias y el deseo de los escritores de mostrar que la realidad vivida por los personajes o narradores es en realidad mundos imaginados, hacen de la navegación entre las islas memóricas una experiencia que se acerca más al concepto de islas y de archipiélago propuesto por el Barroco. Nuestra metáfora de islas la aproximamos a este arte, deslindándonos de la noción decimonónica o dieciochesca del término.

Los místicos del Barroco en el siglo XVII conciben a la isla como un sitio profundo (tal vez adelantados a Freud y el surrealismo) y como un objeto de deseo. Lugar donde se encuentra la felicidad pero donde es imposible llegar por los riscos y montañas. La vida se arriesga en la búsqueda de este sitio inaccesible. La isla, nos explica Lestringant, "se abre profundamente hacia el interior y entra en comunicación con los abismos del pasado, callados desde los orígenes."¹⁰³ La isla acoge un vasto templo con la cúpula arruinada, rodeado de ventanas y de espejos. Dentro de los espejos y ventanas se refugian los pastores y los hijos de Baco, incapaces de verse como son o como los ven. El refugio de la isla se vuelve un volcán que muestra en la superficie "un silencio tenebroso". El silencio de una verdad que se desconoce o se cuestiona y se ausenta, el silencio de un mundo superficial. En esta isla con el templo en ruinas conviven las orgías de Baco y la comunidad cristiana.

En el poema barroco Las Soledades de Luis de Góngora un peregrino naufraga en una isla desconocida¹⁰⁴. Fue llevado por un mar encolerizado que casi lo mata. El mar en este poema es la figura del origen del peregrino, un origen visto con melancolía, un origen de sufrimiento, de guerras que arrojaron al personaje a su pérdida. Como todo relato de viaje, de búsqueda barroca. Las Soledades son un poema sobrecargado de memorias culturales, históricas, colectivas y personales. Memorias que entran en tensión y en comunicación con la narración del poema. Lo híbrido del poema pone en versos el malestar del personaje con la sobrecarga de sus memorias del pasado. Por ejemplo cuando encuentra a los campesinos y pastores de la isla que tienen otras memorias y experiencias completamente diferentes a las suyas.

El peregrino, en el encuentro de estas memorias, critica la memoria histórica de la España Imperial, la memoria colectiva de su sociedad de origen y ve con melancolía su propio pasado; la memoria de su experiencia. El poema hace referencia a la mitología, a la historia de España, a la teología, a la vida del autor, a las prácticas sociales de aquella época, a biografías y realidades colectivas; existen varias novelas memoriales y una colección de restos del pasado y del conocimiento. Esta heterogeneidad es recogida y vista por el peregrino en esta isla desconocida, metáfora del encuentro con el pasado y del presente en la búsqueda de sí y de la humanidad en el naufragio del mundo.

En la actualidad la mayoría de los archipiélagos del mundo son destinos turísticos. Por lo que siempre están en interrelación y sobre todo están pobladas constantemente por una gama enorme de personas de diferentes nacionalidades y por estructuras que facilitan el transporte de una isla a otra, en la isla misma y hasta con lejanos continentes. Pensemos por ejemplo en el Caribe, destinación hibernal favorita de los canadienses, en el mar Egeo o en un Indonesia en donde las hordas de turistas viajan constantemente de una isla otra y donde las islas viven de la presencia del otro.

¹⁰³ Op cit pág. 25

¹⁰⁴ Usamos la edición de John Beverly, rei México, Letras Hispánicas, D.F., 1990.

Los medios de comunicación son omnipresentes a causa de la presencia internacional, sobre todo occidental. El Internet, el teléfono, el cable, la antena parabólica y los aeropuertos y puertos alejan a las islas de todo aislamiento o mundo cerrado en sí mismo. Las islas pueden difícilmente aislarse en un mundo globalizado.

De este modo, como medio de cognición de la novela migrante, la figura del archipiélago resulta relevante porque nos permite entender mejor el proceso original de rememoración del migrante y más aún la manera de representar este proceso memorial en la narrativa literaria. Gracias a la figura del viaje insular podemos ver más claramente este constante viaje a diferentes espacios y tiempos que visita el migrante o narrador migrante. Veremos con detalle más adelante como sucede. Concluamos aquí que como modo de cognición la metáfora del archipiélago permite discernir lo que los estudios anteriores han difícilmente sido capaces de hacerlo, esto es, de mostrar la diferencia cognitiva en la rememoración del pasado del migrante y su literatura y sus maneras de representarse. Sin esta diferenciación, sin el aporte cognitivo nuevo, no se puede escapar de los presupuestos evocados en los capítulos anteriores.

b. De la memoria insular homérica al archipiélago de la novela memorial

Cuando Ana Vásquez, Makouta o Vladimir Jankélévitch interpretan el fenómeno del exilio por medio del mito y metáfora del viaje insular de Ulises hacen hincapié en dos puntos importantes: la búsqueda continua del pasado, es decir del regreso y la imposibilidad de ello. Los autores conciben de acuerdo a estas nociones al mito de Ulises como un mito ejemplar colectivo. Haciendo un paralelo metafórico con el fenómeno del exilio Vásquez y hasta Gerardo Goloboff proponen que la experiencia del eterno retorno de un escritor en la migración es una experiencia vivida por todos los exiliados de su colectividad. Cada una de las islas visitadas por Ulises es una realidad vivida por la colectividad del exilio. Las islas son los espacios metafóricos de búsqueda del exiliado. Por ejemplo en la isla de Circe, Ulises es visto como un exiliado que rechaza las seducciones de la tierra de acogida, pensando siempre en su país natal y en su tripulación, en el caso del exiliado, en su familia.

Como observamos el vínculo entre el exilio y el mito de Ulises concibe *a priori* varias nociones; en primera instancia al exilio como una experiencia colectiva, en seguida la idea de la existencia de Un sólo pasado, de Una memoria, de Un pasado único; sin modificaciones, variaciones, interferencias de la memoria, sin variaciones de tipos de memorias y finalmente piensa la noción de un pasado real, que existió tal como se evoca en la memoria y los relatos literarios. Esto no da cuenta de las mediaciones narrativas de los diferentes tipos de memorias. El problema teórico de este modo recae de nuevo en el uso del mito de Ulises. En el viaje forzado del rey de Itaca, según la teoría bajtiniana del cronotopo la temporalidad no conoce los ciclos de la vida normal, es decir juventud, vejez, pues Ulises parte de Itaca joven y regresa por lo menos 20 años después igualmente joven. Se omite seguido el paso del tiempo en los seres humanos.¹⁰⁵ El viajero vive en círculos atemporales, controlados por los dioses. El viaje atemporal de Ulises nos muestra que el viaje en las islas es una necesidad de mostrar las aptitudes, las virtudes que una colectividad, bajo la figura de Ulises, tendría que tener.

En este sentido, sí, Ulises representa una colectividad y sus encuentros se hacen en nombre de estos, fiel a una tierra de origen, como lo apunta Bajtín. En la literatura migrante y sobre todo en la vida real del exilio, sin embargo, el paso del tiempo en los seres humanos existe.

Aunque el pasado es un espacio narrativo al que se recurre casi siempre en la novela migrante (que incluye al exilio) es un pasado finito y no es sólo un pasado sino varios, vistos desde diferentes puntos de vista, dependiendo de qué personaje o narrador recupera el o los pasados y bajo qué circunstancias y contexto, y además seguido se narra un presente; el presente de la escritura. Al mismo tiempo, sobre todo en la literatura de las segundas generaciones migrantes, existe una coexistencia entre la realidad vivida en el extranjero y la realidad presente del país de origen. Como dice Arjun Appadurai;

"The past is now not a land to return to in a simple politics of memory. It has become a synchronic ware house of cultural scenarios, a kind of temporal central casting, to wich recourse can be taken as appropriate, depending on the movie to be made, the scene to be enacted (...)."¹⁰⁶

¹⁰⁵ Op cit pág. 243

¹⁰⁶ En *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, pág. 30, University of Minnesota Press, Minnesota, 1997.

En la cultura italiana migrante por ejemplo la globalización comercial y mediática ha traído al presente elementos y productos de la cultura de origen al país de la migración, en este caso Canadá o los Estados Unidos. Elementos como la moda de Milán, el lenguaje con sus modismos cambiantes expresados en los *talk shows* de la RAI que se difunden vía satélite, las noticias del país vistas día con día gracias al *cable* o el *Internet*, partidos de fútbol, comida, etc. Elementos que son reapropiados por los migrantes, mostrados e integrados no sólo en la cultura del exiliado o migrante sino en su literatura. Entonces se tiene conciencia del paso del tiempo. De este modo la búsqueda de la tierra "original" ya no se realiza sólo hacia el pasado sino también hacia el presente y aún mas se vive en la cultura de origen estando en el país del exilio.

El cuento de Nino Ricci, "La Fuente"¹⁰⁷ es un buen ejemplo de este fenómeno.

En el pueblo de "Mersea" la comunidad italo-canadiense desea construir una fuente para conmemorar el centenario de la presencia italiana en dicho lugar. Encarga el trabajo a Tony, un inmigrante de segunda generación. Siendo arquitecto, el joven lee varios libros de arquitectura del renacimiento italiano para edificar una obra que refleje "la verdadera" estética de su país de origen y más bien la de sus padres, pues él nunca ha vivido en Italia. Su padre y el padre de su padre sin embargo, tienen otras versiones de cómo debería ser la fuente. Estas versiones propuestas por los "verdaderos italianos" tienen poco o nada que ver con el arte italiano.

Por lo que tres generaciones, cada uno con sus propias memorias e intereses ejercen presión en Tony para crear algo que tiene influencia de lo leído sobre Italia, del gusto del joven arquitecto canadiense y lo de la comunidad de distintas generaciones con gustos y memorias diversas, influenciados por el arte y cultura canadiense e italiana del tiempo histórico que vivieron y viven y sobre todo por sus propios gustos.

Vemos entonces que los personajes pueden acceder a una memoria colectiva mediatizada por la televisión italiana (como se lee en una parte del cuento), a otra mediada por las comunidades mismas y acceden también a la memoria histórica italiana adquirida por medio de la lectura de libros.

¹⁰⁷ En The Anthology of Italian-Canadian Writing, pp 215-244, editado por Joseph Pivato, Guernica, Toronto, Buffalo, Lancaster, 1998.

Estas memorias se combinan con las experiencias de lo vivido en la migración en Canadá junto con las memorias históricas y culturales del país de acogida. Finalmente, la fuente se erige para solemnizar "la italianidad" de una comunidad que vive entre dos o más mundos sincrónicos.

Como nos dice Arjun Appadurai las comunidades imaginarias de las que nos hablaba Benedict Anderson se han convertido en comunidades de mundos imaginados. Esto es, los múltiples mundos que son constituidos e imaginados por los individuos y grupos diseminados en el mundo gracias o causa de los medios de comunicación, la creciente tecnología, las imágenes publicitarias y por supuesto por la presencia de los inmigrantes, los exiliados, los refugiados, los turistas, etc. Imágenes, nociones cambiantes que el "usuario" de los medios emplea para imaginar, como en el caso de "La Fuente" de Nino Ricci, a su comunidad como mejor le convenga o como su imaginación pueda sin que esté atado al pasado o dependa de ese pasado para realizar todos sus actos cotidianos o para pensar o crear el objeto imaginado. Puesto que la cantidad de imágenes de diversas culturas o la de "origen" son accesibles, al alcance de la mano como nunca antes.

El exiliado al contrario de lo que afirma Makouta no sale del exilio muerto, sino que sale continuamente, imaginando varios mundos e influye con su cultura en el país de llegada modificando la cultura al punto que se da el fenómeno de mestizaje cultural con el que se va a configurar la identidad de su comunidad y la del país, en este caso Canadá.

Los medios de comunicación y de transporte han traído lo antes extranjero o lejano a lo local. Por lo que el inmigrante o exiliado no necesita realizar un viaje épico para encontrar elementos de su cultura de origen, elementos que le ayuden a inventar o imaginar su comunidad como fue o es, sintiéndolo como algo que puede vivir en el presente.

El mito y metáfora de Ulises reduce la complejidad del fenómeno de la literatura migrante (que incluye al exilio). Sobre todo porque la experiencia narrada en la novela migrante es antes que nada una experiencia individual. El escritor puede querer mostrarla como colectiva pero es una experiencia suya y no de todos. El escritor se presenta como el individuo que habla por todos y sus relatos desean reflejar una realidad colectiva, pero se trata de un acto narrativo, de un relato y por lo tanto este depende y es manejado por su único creador...

Con esta afirmación no negamos que exista una experiencia que preceda al acto narrativo. Sin embargo, si bien el autor puede haberse basado en una realidad del exilio sufrida o vivida por varios individuos de su comunidad él es el que va a escoger cómo se debe identificar el relato y de qué manera. Además, inclusive si un grupo de personas pudo haber sufrido o vivido el mismo evento o circunstancia cada uno lo vivió personalmente de manera distinta y por ende cada relato diferirá uno del otro.

Por este mismo motivo la propuesta de Édouard Glissant y de los escritores criollos sobre la insularidad cultural como un fenómeno colectivo es también un mito. Si bien el concepto de individuo y de colectividad para los antillanos es muy diverso del occidental también es cierto que la noción de colectividad y los elementos culturales y sociales que la componen van a variar de características, de origen, de historia o de objetivo dependiendo del sujeto enunciante. La noción de colectividad antillana que conocemos fuera del Caribe fue elaborada por los escritores mismos (Chamoiseau, Confiant, entre otros).

El Yo cartesiano no existe en la comunidad antillana porque el sujeto sólo es concebido dentro de una comunidad, esto es; el orador o narrador no puede decir "Yo" sino "Nosotros". "Somos y luego existimos..." Sin embargo este nosotros cambia de posición, de identificación según el hablante u orador que describe al nosotros. Por lo que el nosotros colectivo antillano insular es también la visión de un escritor o de varios. La noción de colectividad vista como experiencia insular de todos es también imaginada por un acto narrativo.

La narración en la novela de la migración es fruto de una experiencia individual. Las memorias del país de origen, de otras culturas o recientes, así como las memorias adquiridas colectiva e históricamente han sido escogidas y entendidas de manera individual y son plasmadas por medio de una construcción discursiva. No provienen entonces de una ósmosis colectiva, de un pasado mítico, biológico o tribal. Con esto convenimos en que todo mito o historia es una construcción cultural basada en experiencias y hechos ocurridos en el pasado pero que han sido acomodados, narrados y estructurados literariamente. El mito o la historia pueden tener una gran influencia en la construcción de la identidad del migrante pero tanto el mito como la historia son retrazados bajo el punto de vista del autor y reconstruidos y narrativizados por éste.

Concientes de este hecho y de las problemáticas antes mencionadas, concebimos a la novela migrante, metafóricamente, como el viaje entre islas; entre fragmentos en un archipiélago de memorias; de tipos de memorias y de recuerdos. La insularidad de la novela migrante es la escritura de "novelas memoriales". Como lo define Régine Robin:

"La mémoire est un récit, même la mémoire individuelle, par ce qu'elle rentre dans une problématique de la trace et du reste, où le passé est fixé, géré, régi, où il est réaménagé, réécrit, où il est fantasmé".¹⁰⁸

"La mémoire d'un individu, d'un groupe ou d'une société pense son passé en le modifiant, le déplaçant, le déformant, s'inventant des souvenirs, un passé glorieux, des ancêtres, des filiations, des généalogies, ou, au contraire, luttant pour l'exactitude factuelle, pour la restitution de l'événement ou sa résurrection."¹⁰⁹

Con esto entendemos que si bien en algunos textos de la migración se trata de restituir un pasado y de imaginar una comunidad concebida con este pasado bajo parámetros etnológicos que encierran a esta comunidad en sí misma, la autora afirma que en la novela memorial, es decir en la recuperación del pasado, encontramos una conjunción de textos, de relatos, de códigos simbólicos, de imágenes y de representaciones heterogéneas que hacen imposible una recuperación única y factual del pasado. En la novela memorial, se da, argumenta, una inter-relación de realidades sociales del pasado, de comentarios, de mitos, de ideologías, de recuerdos y de imágenes culturales. Comenta:

"(En la novela memorial) Il s'agit d'un syncrétisme où le scientifique se mêle au mythe, le légendaire à l'historique."¹¹⁰

La novela memorial, para la investigadora, son las diversas maneras de narrar el pasado. En este sentido consideramos a las novelas migrantes y en general a la literatura migrante como una búsqueda en las islas de la novela memorial. Las islas son este archipiélago de recuerdos heterogéneos, de memorias, de mitos, de historias, de vivencias, de películas y las diversas maneras de contar este pasado que el narrador o los personajes visitan para narrar sus relatos.

¹⁰⁸ En Le roman mémoriel, pág. 48, Collection L'Univers du discours, Le Préambule, Montreal, 1989.

¹⁰⁹ Op cit pág. 48

¹¹⁰ Op cit pág. 48

Las islas son lugares memoriales que acaban por ser inventados, recuerdos y memorias narradas, modificadas y deformadas para presentar ciertas imágenes del pasado, de estas memorias, de los lugares de estas memorias, mostrando pasados y presentes individuales o colectivos deseados, imaginados en beneficio de la búsqueda del sujeto o de su grupo.

Y estas memorias se mezclan obligatoriamente con las vivencias del presente, con aquellas imágenes mediatizadas que traen el país de origen al país de llegada, con aquellos productos del país de origen que hacen del pasado una experiencia del presente, una experiencia que se puede visitar estando en el mismo sitio gracias o a causa de la globalización mediática y comercial.

La novela memorial no sólo es la visita a los restos del pasado y a los medios para acceder a este pasado, sino la visita a los "restos" del presente, a lo heterogéneo de las imágenes y signos del presente que deforman, modifican nuestras memorias, recuerdos y maneras de recordar.

Así, hacemos y rehacemos continuamente novelas memoriales, diversas, de un mismo hecho en el pasado o de una misma época en el pasado. Como el migrante no vive atado al pasado y únicamente para el pasado, el viaje al archipiélago de la memoria es una búsqueda para re-imaginar el presente y re-inventarlo continuamente.

c. Viaje entre las islas de la memoria

La novela memorial es escrita a través de un viaje a los engaños, ambigüedades, nociones, recuerdos, que la memoria del escritor acumula a lo largo de su vida. Cada uno de estos recuerdos y tipos de memorias, nociones, ocupan un lugar; un espacio y un tiempo; un cronotopo. El cronotopo es como lo define Bajtín:

"La correlación esencial de relaciones espacio temporales asimilada por la literatura. En donde se establece la imagen del hombre en la literatura."¹¹¹

Un momento histórico, un espacio en relación con el tiempo (la idea de tiempo que se tiene) reflejan una visión particular del personaje(s).

¹¹¹ Op cit pág. 237 (Mi traducción)

Cada cronotopo goza de una autonomía en relación el uno con el otro aún estando en un mismo texto, por lo que respecta a la novela migrante. Un recuerdo o la memoria de un tiempo en un espacio y tiempo específico es un cronotopo. Por ejemplo Elías Canetti en su novela La lengua salvada ¹¹² cuenta en un principio su vida de niño en Bulgaria, un recuerdo que se acompaña de su afecto por el español de sus padres, por la vida cosmopolita de frontera en donde vive entre lenguas. Más tarde en la novela nos cuenta su vida en Viena y su casi asimilación al alemán y a la cultura nacional del imperio. Se trata de dos cronotopos distintos pues se escriben dos tiempos y espacios con visiones diferentes del mundo y del mismo personaje.

Mas existen varios cronotopos en un mismo tiempo, cohabitando, dialogando. Se trata de varias islas de la memoria en un mismo archipiélago de la experiencia o memoria del escritor migrante. Por ejemplo, en la ya citada novela de Elías Canetti, su personaje principal, o sea él, describe lo siguiente:

"Rustschuk sul basso Danubio, dove sono venuto al mondo, era per un bambino una città meravigliosa, e quando dico che si trova in Bulgaria ne do un'immagine insufficiente, perché nella stessa Rustschuk vivevano persone di origine diversissima, in un solo giorno si potevano sentire sette o otto lingue."

113

Los búlgaros, los albaneses y los turcos convivían con los judíos sefarditas. Divididos sólo por barrios habitaban juntos en esta ciudad de frontera. El niño Canetti podía visitar así la isla memorial de los turcos, la de los búlgaros o la suya misma. Islas entrelazadas, correlacionadas y no aisladas las unas de las otras. La convivencia del mismo espacio obliga a vivir un mestizaje a pesar de las diferencias culturales. En esta ciudad de frontera, Canetti habla varias lenguas y convive de manera diversa con la alteridad dependiendo del origen y lengua del interlocutor, por lo que visita varios cronotopos en un mismo espacio, es decir, varias maneras de concebir el mismo espacio y tiempo en relación con el personaje encontrado.

¹¹² Usamos la edición de: La Biblioteca di Repubblica, Roma, 2002.

¹¹³ Op cit pág. 11

Al mismo tiempo el personaje principal observa cronotopos diversos tejidos por los personajes mismos; los gitanos iban de pasada al puerto, los búlgaros trabajan el campo y los turcos y judíos estaban establecidos en barrios donde se dedicaban al comercio.

Por lo antes mencionado podemos afirmar que la novela migrante representa una acumulación de varios cronotopos antes y contemporáneamente visitados e imaginados por el narrador(es-a) o los personajes. Lo memorial toma forma de espacio y de lugar siendo relato. En este sentido los espacios y los sitios son relatos. Como nos dice Michel de Certeau:

"Les récits pourraient également porter ce beau nom: chaque jour, ils traversent et ils organisent des lieux; ils les sélectionnent et les relient, ensemblés ils en font des phrases et des itinéraires. Ce sont de parcours d'espaces." ¹¹⁴

Y más adelante afirma:

"A cet égard, les structures narratives ont valeur de syntaxes spatiales. Avec toute une panoplie de codes, de conduites ordonnées et de contrôles, elle règle les changement d'espace (ou circulations) effectués par les récits sous la forme de lieux mis en série linéaires ou entrelacés: d'ici (Paris), on va là (Montargis); cet endroit (une pièce) en inclut un autre (un rêve ou un souvenir)(...)." ¹¹⁵

De Certeau resume estas frases con una declaración importante: "Todo relato es un relato de viaje."¹¹⁶

Con estas teorías proponemos que la figura del archipiélago con todas sus islas es; la serie de espacios que visitan, atraviesan, recorren los relatos en la recuperación memorial. Siguiendo las teorías de De Certeau aquí citadas proponemos igualmente que las estructuras narrativas de la novela migrante adquieren un valor de sintaxis espacial; de códigos, de conductas narrativas que se ordenan, que se componen de diversos espacios y tiempos rememorados y memorialmente imaginados.

¹¹⁴ Op cit pág. 170

¹¹⁵ Op cit pág. 170

¹¹⁶ Op cit pág. 171

Con esto la figura del archipiélago es los diferentes espacios y tiempos, es decir; los cronotopos recorridos, evocados, estructurados y codificados en los relatos.

La insularidad es nuestra metáfora del cronotopo y del relato memorial. Acaso metáfora sobre metáfora bajtiniana¹¹⁷. Nuestra reivindicación del empleo de una metáfora para observar y analizar a la novela migrante, como se ha mencionado anteriormente, se apoya en las ideas Nietzsche sobre la metáfora. Según el filósofo alemán no existen los hechos sólo las interpretaciones, casualidades y lenguajes¹¹⁸. El tiempo y el espacio son obras del lenguaje pues la experiencia colectiva, la historia, la memoria se olvidan y todo cae en manos de la interpretación. La retórica da vida al olvido y es la metáfora, asegura Nietzsche, el medio para interpretar y discurrir sobre el pasado, sobre los hechos y sobre esa memoria olvidada y reinterpretada. De hecho la metáfora de un espacio, de la geología como medio para entender el fenómeno de la memoria ya había sido abordada, no sólo por los poetas del Caribe y el surrealismo sino por el psicoanálisis, por lo que sólo la retomamos.

La novela migrante es así un viaje a lo disperso de la geología insular de la memoria, en el sentido freudiano. Como mencionamos anteriormente, Freud en su libro La dénégation¹¹⁹ concibe a la memoria en su relación entre el inconsciente y la temporalidad y esta relación es observada con ayuda de la metáfora de la arqueología y de la geología. Los estratos geológicos se presentan como un registro visible, en el movimiento y las formas de la tierra, del devenir temporal.

Según Monique Shneider con esta metáfora el pasado deja de ser visto como un lugar de formas difuntas y aparece como algo tan actual y tangible como el presente mismo¹²⁰.

¹¹⁷ Para Bajtín el cronotopo es una metáfora pero no de manera absoluta: "(...) Nous comptons l'introduire dans l'histoire littéraire (el cronotopo) presque (mais pas absolument) comme une métaphore(...)" Op cit pág. 237

¹¹⁸ Op cit.

¹¹⁹ Según Paul Antze & Michael Lambert en: Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory, editado por Paul Antze & Michael Lambert, Routledge, Nueva York y Londres, 1996.

¹²⁰ En "Temporalité, inconscient et répétition; du mythe à l'élaboration théorique", pp 13-35, en Mythes et représentations du temps, recueil préparé par Dorian Tiffeneau, éditions du Centre national de la recherche scientifique. Paris, 1985.

Freud hace referencia con esto a la arqueología como figura analógica de la existencia del inconsciente. El arqueólogo visitaría las capas geológicas del pasado. Mas como nos lo indica Monique Shneider, Freud aprendió rápido que este viaje geológico al pasado no podía realizarse de manera lineal, como lo vería Kant por ejemplo en su concepción del tiempo y su idea de nación, sino que el pasado interiorizado, los recursos y memorias forman grupos representativos aislados; "grupos erráticos, incapaces de fundirse en un único movimiento temporal." ¹²¹Las islas en nuestra metáfora del archipiélago son estos espacios geológicos de la memoria.

Es la experiencia del "*après coup*" la que reorganiza todos los espacios del pasado, espacios dispersos y cambiantes. Por ello la metáfora freudiana de la geología aunque se refiere a un fenómeno temporal transforma esta temporalidad en espacial y la convierte en algo visual; las capas de la tierra son excavadas. Existe una distancia entre el espectador y su memoria (el "*après coup*"). Un espacio en donde la búsqueda de la memoria puede ser focalizada y reorganizada.

A partir de estas nociones Michael Lambert y Paul Antze, en su análisis de la obra freudiana¹²², proponen que la memoria es una práctica; el acto de una búsqueda. De este modo las ruinas de la memoria son un objeto de restauración donde todos nos volvemos, según los críticos, turistas alienados de nuestros pasados.

El viaje a las islas de la novela memorial se realiza en un encuentro y desencuentro con cada uno de los objetos, animales, naturaleza, personas o experiencias del pasado que son encontrados por el narrador o los personajes. Los objetos, las personas y hasta lo vivido adquieren el valor de restos, signos del pasado y del presente. Régine Robin al discutir las diversas maneras de narrar el pasado explica que en la creación del pasado nacional:

"Il s'agit d'une gestion de traces, une gestion de cendres de conséquence ou anonymes, d'une gestion de la saga identitaire(...)." ¹²³

¹²¹ Op cit pág. 18

¹²² en: *Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory*, pág. XVI, editado por Paul Antze & Michael Lambert, Routledge, Nueva York y Londres, 1998.

¹²³ Op cit pág. 50

Los narradores o personajes van de una costa memorial a otra, manipulan a los seres observados, lo que hacen, lo que piensan, interpretan los objetos y naturaleza y lo supuestamente vivido imaginando más que reflejando lo verídico, porque como nos lo indica Freud lo que recordamos son las memorias (escuchadas, leídas, aprendidas o vividas) y no lo que vivimos. Y aún más como lo explicita Salman Rushdie refiriéndose a los escritores migrantes:

"Nous ne seront plus capables de reconquérir précisément ce qui a été perdu; qu'un bref, nous créerons des fictions, non pas de villes ou des villages réels, mais des patries imaginaires." 124

Como vemos, para autores migrantes como Rushdie, se tiene conciencia del carácter imaginativo de la memoria y por ende de que este medio es un artificio; una o varias representaciones de la realidad y no la realidad misma. Salman Rushdie se expresa así al respecto: "Ce fut une découverte étrange. Comme si l'on m'affirmait que ma vie lointaine n'était faite que d'illusions." 125

"Mon Inde, une version et rien de plus qu'une version parmi les centaines de millions de versions possibles. (...) quand l'écrivain indien, qui écrit en dehors de l'Inde, essaie de rendre compte de ce monde, il est obligé de le retrouver dans des miroirs brisés, dont certains fragments ont été irrémédiablement perdus." 126

A este respecto, las memorias y la búsqueda en el pasado de esos vestigios ilusorios se escriben a todo lo largo de las narraciones como en un viaje. Uno y varios viajes a estos cronotopos; espacios insulares que contienen múltiples restos del pasado; ruinas del escritor, ruinas de su cultura de origen y de la cultura de acogida. Restos que son sus recuerdos y memorias, restos que son el imaginario nacional y sus monumentos tanto escritos como físicos. La novela migrante como novela memorial recoge, como nos lo indica De Certeau, lugares (definidos como elementos distribuidos en vínculo de coexistencia); islas que se ligan unas a otras en un espacio; el archipiélago, como representación de una búsqueda melancólica de sí, de nuestro pasado y de la comprensión del mundo.

124 op cit pág. 20

125 Op cit pág. 20

126 Op cit pág. 21

Pensemos otra vez en Salman Rushdie y en sus novelas que tienen signos y referencias culturales para los lectores hindúes y otros para los lectores ingleses, que van de un pasado histórico de la India a los recuerdos de la infancia a lo vivido en el exilio en Inglaterra y después a la historia de Inglaterra misma.

La narración de la memoria histórica o colectiva inglesa, aquella hindú así como la narración de la memoria personal del narrador y de los personajes nacidos en Inglaterra evidencia también el entrecruzamiento de varias maneras de recordar. Vemos que la necesidad de contar el pasado con todo tipo de memorias se acompaña, en la estética migrante, de las diferentes maneras como se recuerda. Porque se nos enseña qué y cómo recordar antes de recordar y eso depende de cada cultura, colectividad y experiencia social e histórica.

La memoria es un proceso cognitivo y nuestras diferentes maneras de recordar dan cuenta también de nuestras diferentes maneras de entender tanto el pasado como a nosotros mismos y a la alteridad. Porque nuestra manera de entender va a depender del modo como se nos enseña a recordar y a entender.

El escritor migrante lleva en su viaje memorias que no pertenecen al país de llegada. El escritor se ve confrontado con imágenes y lenguajes que no conoce. En este sentido, el sistema cognitivo debe ser modificado o debe cohabitar con otros. El narrador o los personajes de la novela migrante narrativizan así, por ejemplo en el caso de La Québécoise de Régine Robin ¹²⁷un conflicto no solamente de diferencia de memorias entre una cultura y otra, sino un conflicto cognitivo en la comprensión de los mismos signos culturales en el entendimiento de la historia, de referentes colectivos; en la narración misma de las memorias.

Una palabra, un juego deportivo, nombres de calles, tienen en la novela significados muy diferentes entre el personaje-narrador inmigrante y los habitantes del país de acogida. El personaje de La Québécoise, como en general el narrador en la novela migrante, va de una isla a otra, de la narración de un pasado a otro, al mismo tiempo que encuentra al presente, al mismo tiempo que los signos del presente la mandan al pasado y viceversa.

¹²⁷ Usamos la edición de: XYZ, Montreal, 1993.

Los signos; las imágenes son un "*rappel de mémoire*", recuerdo de memorias propias, que en el texto migrante dialogan con el sistema cognitivo del país de acogida y con las significaciones de sus signos. El referente del pasado del narrador se modifica "contaminado" por el referente del presente.

Es ahí que el escritor migrante no cesa de deambular en un archipiélago de memorias, de múltiples y mutables narraciones de memorias.

d. Cartografía

En esta tesis propondremos analizar tres novelas con la teoría aquí expuesta. Tarea difícil y aparentemente ilusoria. Extraer tres obras de una cantidad innumerable de escritos para dar cuenta del fenómeno memorial migrante parece una empresa que escapa de los confines de la realidad. Resulta evidente sin embargo que es igualmente ficticio analizar en esta tesis una gran cantidad de novelas pues el trabajo sería imposible. Se necesitaría escribir una enciclopedia de la literatura migrante y aún eso no alcanzaría la vastedad de lo existente. Nos restringimos a tres obras por juzgarlas paradigmáticas. Esto es, que contienen en sus narrativas la mayoría de los elementos narrativos vinculados con la memoria que pueden ser hallados en la mayoría de los textos de migrantes en Occidente.

Se puede criticar esta posición argumentando que el fenómeno migratorio sólo en Occidente es tan vasto y se extiende a tantos territorios que es imposible reducir o escoger algunos casos para discurrir sobre todo el complejo de la novela migrante en sus diferentes regiones. De hecho, la experiencia migratoria en Europa es muy distinta de la de América del Norte.

En Italia, España y Grecia, por ejemplo, las estructuras de acogida migratorias al interior de las constituciones o leyes de estos países no permiten a los refugiados o inmigrantes integrarse o formar parte de las sociedades de acogida, tal como lo afirma Franco Pittau, coordinador del reporte anual sobre la inmigración de la Caritas diocesana de Roma, con respecto a Italia¹²⁸.

¹²⁸ Truglia, Elvira; productora y Mota, Ángel; investigación. Strangers in Italy: Immigration, Italy and Fortress Europe, documental radiofónico de 29 minutos para el National Radio Project Program; "Making Contact", Oakland, California, difundido el 6 de agosto del 2003 en 160 estaciones de radio alrededor del mundo.

De hecho el migrante es visto, por ciertos políticos en el poder, por policías que seguido no conocen las leyes o no siguen la convención de Génova, como una horda invasora que se debe eliminar o alejar de Europa¹²⁹.

Se han instaurado leyes, como la Bossi-Fini en Italia, donde se favorece y se impulsa la permanencia temporaria y breve de todo inmigrante que llegue al país, y por ende se evita a toda costa el instaurar leyes y programas que permitan al migrante permanecer definitivamente, en plena integración, en el país. De hecho, los exiliados o inmigrantes sólo pueden permanecer en el país si tienen un permiso de trabajo.

Para recibir un permiso de trabajo deben ser legales y para poder ser legales necesitan un permiso de trabajo... Por estos motivos, y otros que excluimos por razones de espacio y tema, la mayoría de los migrantes en España, Grecia e Italia son clandestinos¹³⁰. Como lo afirma Cristóbal Muñoz sus derechos laborales o civiles son muy precarios y varias veces inexistentes a menos de que sean considerados legales o permanentes, lo cual es difícil de obtener. Se les paga menos del mínimo y viven en situaciones de extrema pobreza pues no sólo no tienen suficiente dinero para pagar un alojamiento sino que los italianos o españoles no quieren alojarlos sea por racismo, sea por miedo a la policía migratoria.

Los migrantes no son vistos como comunidades culturales dentro de la nación ¹³¹sino como agentes externos que lavan platos, recogen la siembra y en cuanto se pueda deben ser deportados.

¹²⁹ Umberto Bossi, ministro de las reformas institucionales y autor de la ley vigente en materia de inmigración de Italia, declaró en junio del 2003 ante la cámara de senadores que lo que Italia debía hacer con las barcas de refugiados que arriban a las costas itálicas es bombardéarlas hasta hundirlas...para evitar que "esa gente"entre a Italia. Las casernas de policía de inmigración en las costas de Calabria y Sicilia se han vuelto prisiones de refugiados. Cristóbal Muñoz, empleado de la policía migratoria como mediador cultural en Italia declara: "Es muy dramático trabajar con la policía fronteriza en el aeropuerto. Vez gentes que han ahorrado mucho dinero, que quieren entrar, por ejemplo los ecuatorianos, latinoamericanos que no necesitan visa para entrar... Se les interroga y si sus respuestas no satisfacen a la policía, los mandan a casa. Se les manda a casa en base a un criterio de la policía fronteriza que seguido no conoce la ley." (Op cit).En España el nuevo presidente Rodríguez Zapatero, declaró, al tomar el poder, que cambiaría las leyes y la política sobre inmigración, elaboradas por el saliente José María Aznar, por no presentar una estructura clara y humana.. de acogida migratoria.

¹³⁰ Op cit

¹³¹ A este respecto conviene mencionar que todo inmigrante o refugiado en Italia, a todo extranjero se le llama oficialmente "extra-comunitario", es decir individuo fuera y ajeno a la comunidad.

Es evidente que esta realidad migratoria no es igual en toda Europa. Cada país posee sus propias leyes. Por lo que la experiencia migratoria y de lo que de ella se pueda escribir por el autor migrante también diferirá dependiendo del país o región europea en donde esté. Existen países europeos de larga tradición de migración como Francia o Inglaterra. Actualmente, sin embargo, en Francia el modelo republicano de integración vive una crisis puesto que la mayor parte de la población "exógena", es decir no plenamente integrada, es de origen migrante, inclusive de tres generaciones atrás¹³². El modelo republicano de la migración está detrás de esta triste situación, nos dice Gérard Noirel. Basado en una filosofía nacionalista, la III República (filosofía aún vigente) diferencia ciudadanos nacionales de los "extranjeros" y ello porta consigo una historia de desfavorecidos, de conflictos inter-raciales y culturales, de acceso limitado al mercado de trabajo, privación de los derechos elementales acordados a los ciudadanos, constante presencia de la xenofobia, de la represión policíaca y de la expulsión. Inclusive aquellos nacionalizados o nacidos en Francia son considerados como ciudadanos de segunda categoría sobre todo los magrebinos, los llamados "*beurs*".

Cabría mencionar aquí que la experiencia migrante actual en Europa, si bien es muy diferente de país en país, está tendiendo a vivir ciertos rasgos comunes. En efecto, en casi toda Europa, a causa de los nuevos tratados impulsados por la Unión Europea como son el Maastricht y el Schengen, se buscan políticas y aproximaciones comunes a la inmigración como son una restricción más estrecha de la aceptación migratoria o la creación de leyes que hacen más difícil la vida a los refugiados y clandestinos. Esta ley se aplica inclusive a los inmigrantes, no ciudadanos, ya asentados en los países miembro. Bajo el comando de la Unión Europea y de los gobiernos responsables de los países que aceptan sus políticas, se ha creado una política migratoria de fortaleza en donde las puertas a la inmigración son cada vez más estrechas y donde la violación a los derechos humanos es cada vez más flagrante y constante. La BBC de Londres ha llamado a este fenómeno *Fortress Europe*.¹³³

¹³² Noirel, Gérard. "Petite histoire de l'intégration à la française", pp 30-34, en Histoire(s) d'immigration, pág. 30, Manières de Voir 62, Le Monde Diplomatique, mars-avril, Paris, 2002.

¹³³ Op cit

En Inglaterra, por ejemplo, muchos ciudadanos ingleses de origen hindú, bengalí o musulmán están siendo expulsados y vigilados sin una razón real, tan sólo por ser sospechosos. En Bélgica, país que para el periodista belga Laurence Vanpaeschen es uno de los estados más represivos,¹³⁴ todo exiliado o migrante es sospechoso de fraude aun antes de entrar en territorio belga y la policía tiene todo derecho de golpear, maltratar e inclusive matar a todo migrante por el simple hecho de ser "extranjero". En 1998, nos dice Vanpaeschen, la nigeriana Emira Adamu luego de que se decretó su expulsión, se le esposó y en el avión la asfixiaron con un almohadón. Su asesinato fue considerado como legal por tratarse de una ilegal.

Como sabemos hasta hace poco tiempo, antes del 11 de septiembre 2001, la experiencia migratoria en Estados Unidos y Canadá era muy distinta a la europea. Aunque en ambos países existe y siempre ha existido el racismo y la exclusión social los gobiernos implantaron políticas que estructuraban la presencia del migrante como parte de la sociedad, de la economía e identidad de estas naciones. (Aunque cabe agregar que la vida de los chicanos y mexicanos en lo Estados Unidos desde hace por lo menos 100 años es la misma que la de los migrantes clandestinos en Europa.¹³⁵

Además, después del 11 de septiembre los migrantes árabes o musulmanes sufren el mismo tipo de exclusión y violencia y aún peor son vistos como "terroristas" y muchos comparten las rejas con grandes criminales siendo inocentes.)

Por lo que podemos observar, la visión y las preocupaciones de lo escrito en las novelas migrantes pueden diferir enormemente si la obra es fruto del espacio de escritura o de la experiencia personal del migrante.

Tratar de analizar tan sólo tres novelas de tan vasto y diverso territorio parece entonces pecar de irrepresentativo. Empero, en la diversidad de estas experiencias la memoria es tema central y nuestro objetivo es observar cómo funciona el fenómeno memorial en la novela migrante.

¹³⁴ Vanpaeschen, Laurence. "En Belgique, un arsenal répressif contre les étrangers", pp 81-84, en Histoire(s) d'immigration, Manières de Voir 62, Le Monde Diplomatique, mars-avril, Paris, 2002.

¹³⁵ Sin olvidar por supuesto a los afro-americanos cuya situación de segregación y racismo es aún más añeja.

Poco importa si la experiencia, lo vivido o cómo se recuerda difiera, dependiendo del contexto, pues son las maneras de recordar y de acceder al pasado lo que nos interesa en esta tesis, es decir nos interesa el "cómo" se recuerda y no "lo que" se recuerda.

Ello no implica que nos extendamos a analizar las miles de maneras de recordar de tan diversas culturas, labor imposible e innecesaria, sino que al enfocarnos en un cuerpo definido trataremos de explicar en las obras escogidas cómo funciona el viaje en el archipiélago de la memoria, tratando de mostrar, no una ley general para toda novela, sino una constante narrativa que nos parece se lee en la novela migrante en lo que respecta a la memoria en occidente. Se trata de estudios de casos. Casos paradigmáticos que no significan casos universales.

Por otro lado podemos decir que las maneras de recordar son tan distintas entre las culturas como las culturas mismas sin embargo en occidente mantenemos ciertas similitudes a causa de la impuesta herencia greco-latina, el cristianismo, la modernidad europea y el neoliberalismo y globalización euro-norteamericano. Los tres autores que analizamos son personas que vienen de un país occidental e inmigraron hacia un país occidental y más específicamente se trata de autores de origen lusitano e hispánico: Señas de Identidad de Juan Goytisolo, Le Pavillon de Miroirs de Sergio Kokis y So Far From God de Ana Castillo.¹³⁶

Analizaremos estas obras entonces para mostrar tres temáticas muy recurrentes en las letras migrantes de occidente y que se representan claramente en estas tres novelas:

1. La multiplicidad autobiográfica de un sólo personaje en una misma novela.
2. La invención de sitios imaginarios con sus consecuentes comunidades imaginadas y 3. La representación de lo incompleto de la memoria como propuesta estética.

Cada una de estas temáticas es la expresión narrativa que surge de la experiencia memórica que vive el migrante.

¹³⁶ Para la novela de Goytisolo usaremos la edición de: RBA editores, Barcelona, 1966, para aquella de Kokis la de: XYZ, Montreal, 1995 y la ya citada para Ana Castillo. En los tres casos indicaremos solamente el número de página al final de la cita, pues estas se repetirán constantemente.

Por ello, estos tópicos serán leídos bajo la figura del “Archipiélago de la memoria”. Con ello se entiende que se hará una aproximación a las obras por medio de un instrumento metafórico.

El objetivo principal de esta lectura, y de la tesis misma, es entender los elementos particulares y específicos narrativos de la novela migrante, esto es de la literalidad de las obras. La cual emerge como consecuencia de una experiencia memorial propia. Al mismo tiempo, sin embargo, hemos venido mencionando que existe una “estética migrante” y por ende que realizamos una lectura de esta estética.

A este respecto, podemos decir que la palabra “estética” conlleva una carga semántica enorme y sobre todo una historia filosófica muy longeva. Por ello, es necesario reiterar que la lectura será realizada por medio de una metáfora y no por medio del concepto de estética. Nos deslindamos así de la idea de estética como una ética artística, como un valor de la obra de arte, de la idea de lo bello, de la belleza natural, de la función social, comunitaria o nacional o del debate sobre lo que es una obra de arte y la que no lo es.

No es el concepto de estética el responsable de la lectura de las obras, ni su bagaje filosófico. La estética es una palabra que define en nuestra tesis la literalidad de las obras. Damos entonces el nombre de “estética migrante” para definir los rasgos comunes de expresión literaria que vinculan a las obras escritas por autores de la migración.. Por ello esta tesis no desea realizar una definición exhaustiva de la estética, pues no es relevante, ni incide en la lectura metafórica. Al mismo tiempo, al indicar que realizamos una lectura de la estética subrayamos nuestro deseo de no realizar una lectura de la identidad por medio de las obras. Es decir, proponemos una lectura de los componentes narrativos y no de los elementos informativos de las novelas.

Este aspecto informativo, tal como lo define Carlos Reis¹³⁷, es el tipo de lecturas que leen a las obras literarias sobre todo para extraer y observar los aspectos culturales de los autores o de las culturas representadas en las obras, en el caso de la novela de la migración, de los aspectos sociales, culturales e identitarios del autor reflejados en las novelas. Es evidente que no podemos deslindarnos completamente de este tipo de lectura pues precisamente uno de los aspectos fundamentales de la novela es el que sean obras de la migración, es decir que pertenezcan a una cierta práctica y experiencia social y cultural diversa y común a la del sujeto nacido en el país de acogida y considerado como “originario” de esa nación. Sólo que nuestro acercamiento a este tipo de lectura se hará únicamente para contextualizar a los autores y sus obras.

Con esto vemos que la estética migrante es fruto de una experiencia migratoria, de una experiencia que conjuga el conocimiento de ciertas prácticas culturales, de aspectos y relatos históricos, de ciencias y pensamientos filosóficos de dos o más países donde el autor vivió o vive. Esta estética se forma además con una lógica emergida de la experiencia de vivir entre diversas temporalidades (la de varios pasados imaginados o reales en el país de origen y la del presente), de la experiencia de discurrir en distintas lenguas. La forma de expresión de esta estética, en lo que nos atañe, es la narrativa en la novela y los componentes semiótico-estructurales y discursivos que escoge, escribe, expresa, e inter-relaciona el escritor en la obra literaria, esto es; la literalidad. Todorov¹³⁸ define este término como la proyección sobre el discurso literario, como las funciones de una obra literaria y su posibilidad de entrar en correlación con otros elementos de esta misma. A este respecto, son de suma importancia las funciones y los signos, esto es; la correlación de significaciones estructurales, semióticas o lingüísticas dentro del sistema discursivo de la obra.

¹³⁷ En: Comentario de textos: metodología y diccionario de términos literarios. Almar Universidad, Salamanca, 1979.

¹³⁸ Todorov, Tzvetan. “Les catégories du récit littéraire », en L’analyse structural du récit, Communications, 8, Points, éds. Du Seuil, Paris, 1981.

La lectura metafórica irá así de la mano con el estudio de la innovación del escritor migrante, el estudio de ciertos rasgos formales que caracterizan el modo de expresarse del escritor o su modo de escribir. Descubriremos así especificidades del texto. Nuestra lectura indicará el complejo de modos narrativos y constantes de representación identificables con lo que denominamos la estética migrante. De los cuales escogimos las tres temáticas aquí anunciadas.

Después de estos tres análisis propondremos una novela del autor de esta tesis. La creación literaria y el uso de una metáfora como lectura de la memoria en la novela migrante es nuestra manera de afirmar, tal como nos lo dice Nietzsche¹³⁹, que la multiplicidad de metáforas, la multiplicidad de lo poético simboliza la pluralidad de los puntos de vista, con los cuales, “debe jugar” aquel que busca el conocimiento. No deseamos confundir con esto a la figura de la metáfora con la creación literaria. Deseamos reiterar sobre todo que el uso exclusivo de un tipo de lectura, de un tipo de aproximación, sea semiótica, estructural o filosófica que figure como lo propio o lo mejor para el análisis olvida la subjetividad con la que se originaron y crearon sus conceptos. Diversificar los modos de cognición de las obras literarias es sugerir que ninguno de las maneras de leer la novela es mejor que otra y que ninguna puede apropiarse del mundo a partir de una perspectiva que se imponga. La obra literaria y nuestra metáfora de islas es expresar lo provisorio y lo múltiple de los puntos de vista. Aún si afirmamos nuestra perspectiva ella significa que se puede ver al mundo migrante siempre con otros ojos.

En nuestro caso hubo un diálogo en el que la escritura ficcional se escribió al mismo tiempo que lo teórico; se dio una inter-influencia en la que a partir de la novela se escribió la teoría y a su vez la teoría influyó la novela. Las tres temáticas aquí analizadas surgieron de una experiencia de la migración, de una lectura atenta de novelas migrantes y sobre todo de las reflexiones que surgieron al momento de escribir la novela.

Por ello la lectura metafórica que hemos propuesto no es suficiente como modo de conocimiento. Puesto que faltaría la presencia de la narrativa con la que dialogó e intercambió reflexiones durante la redacción de la tesis. Con esta afirmación preconcebimos que la novela es también un modo de conocimiento. Como ya se mencionó anteriormente, es medio de conocimiento en cuanto surge de una experiencia de la migración, porque emite una narración fruto del conocimiento de un migrante sobre migrantes y porque discurre en torno a tópicos filosóficos, culturales, políticos, sociales, memóricos que conciernen a la literatura migrante. Por ejemplo, el relato se arma en torno a un viaje en un archipiélago de la memoria. En el cual se reflexiona en torno a los tópicos que se analizarán en los próximos capítulos. Así, la obra ficcional no es un anexo, si no una parte complementaria y que participa intrínsecamente con la teoría y el análisis.

Nos reapropiamos así del discurso novelesco como una manera de no sólo contemplar el objeto de estudio a partir de un cierto método, sino también para actuar e inscribir por medio de la imaginación, de la narración ficticia nuestra manera de entender la literatura de desplazados. Con esto, debe entenderse la novela como la práctica, elaboración creativa de un discurso que se mira así mismo como auto-reflexión y diálogo con las otras novelas analizadas, la teoría y el proceso mismo de escritura. La auto-reflexión sucede cuando la novela se inscribe como novela de la migración integrada en una tesis de la novela de la migración; es un discurso ficcional dentro de otro científico literario, cuyo objetivo mutuo es entender la literatura de migrantes pero con sistemas discursivos diferentes.

Es como los personajes de Miguel de Unamuno que no contentos con su devenir, toman vida en las obras para ir a reclamarle al autor. La novela viene a reclamarnos a nosotros y a la teoría su derecho de narrar la novela, de narrarse siendo objeto ficcional. Sobre todo viene a reclamar a la tesis su aporte en las lecturas que aquí se realizarán, recordará que el mito, la fantasía, la historia, los sueños y la plurisemia de la novela dialogan de personaje a personaje, de mito a mito con las novelas aquí analizadas y con el autor de la tesis. Porque se escribieron y pensaron de manera paralela y complementaria. Además propondrá otras reflexiones que no están incluidas en estos tres análisis.

Recordemos que uno de los intereses principales en esta tesis es el de acercarnos a la literalidad de las novelas.

En este caso, la literalidad de la novela que incluimos explica de manera más exhaustiva, dentro de sus componentes estructurales, semióticos y discursivos, las tres temáticas aquí expuestas. Reflexiona sobre las razones de su escritura, crea un diálogo entre los personajes y las tres temáticas que analizamos, un diálogo entre los diversos narradores y personajes sobre las diferentes maneras de recordar, de escribir la memoria y sobre las consecuencias socio-políticas de la manipulación, imaginación o acomodo de la memoria histórica, nacional, colectiva o individual.

Como modo de conocimiento nuestra novela es así la narración de las diversas maneras de recordar evocadas en esta tesis, una narración de los acontecimientos históricos ligados a la migración ilegal, a la migración colonial, a la migración turística, a la migración reglamentada, a la migración de culturas y prácticas culturales. Narración en torno a distintos periodos históricos con sus respectivas maneras de narrar y de representar la memoria. La novela es entonces una narración de desplazados y de sus maneras de concebir, imaginar y representar el presente el pasado y el posible futuro. Narración así de un conocimiento de la novela de la migración por medio de una novela de la migración. La obra habla siendo la experiencia misma de la narración de la memoria.

Capítulo V. La Insularidad de la vida dentro de una novela: las mil y una autobiografías del mismo personaje.

Cuando los estudios literarios se toman el tiempo de analizar la literatura migrante uno de los tópicos más recurrentes en sus investigaciones es sin duda el carácter autobiográfico de las obras. El estudio de la biografía y autobiografía del autor o de los personajes en la novela ha facilitado a psicoanalistas y sobre todo a la crítica el hacer de los textos leídos ejemplos, pruebas y constantes del comportamiento psicológico, la mayor de las veces anómalo y nostálgico, de los migrantes. Como ya se ha mencionado a lo largo de esta tesis la mayoría de los estudios migrantes se han focalizado en desear entender y mostrar cómo se va tejiendo la identidad de estos seres, autores y personajes en relación con la tierra de acogida y de la tierra de partida.

Esta práctica ha reducido en gran medida la complejidad de la escritura autobiográfica. Con esta declaración implícitamente aceptamos que en efecto la autobiografía y la biografía son una narrativa muy recurrente en la novela de la migración. De hecho es la narrativa que impera en la novela de los desplazados. Sólo que la autobiografía no es un mero muestrario del carácter testimonial y expiatorio de las minorías o un almanaque de los "ritos y costumbres" de estas "tribus étnicas" en estado de desplazamiento. Las autobiografías son ante todo relatos; modos de contar. No son ni la vida real del autor ni la de su colectividad, sino maneras de representar una o varias vidas. Nosotros en esta tesis retomamos la autobiografía interesándonos en sus modos de representarse. Específicamente, trataremos de mostrar que en la mayoría de las novelas migrantes, cuya narrativa es la biografía o la autobiografía, a lo que asistimos no es a la lectura de Una autobiografía o biografía sino a múltiples autobiografías o biografías de un mismo personaje en la misma obra. Nos ceñiremos al estudio de una novela que nos parece ejemplar a este respecto.

a. Señas de Identidad de Juan Goytisolo; estudio de caso

En 1966 el español Juan Goytisolo publica su novela Señas de Identidad. Aclamada por el público el autor prepara el terreno para su obra cumbre: Juan sin Tierra. El escritor se convierte al mismo tiempo en enemigo jurado del régimen franquista.

No sólo su obra denuncia la dictadura del discípulo de Mussolini, sino que critica sin piedad a la sociedad española de su tiempo.

Álvaro Mendiola regresa a España después de diez años de exilio en Francia. Durante tres días busca sus señas de identidad entre recuerdos, memorias de álbumes familiares, documentos, conversaciones con amigos y recortes periodísticos. Hijo de una familia burguesa de Barcelona vivía en la opulencia antes de la guerra civil, de padres franquistas y familiares con propiedades en Cuba. De joven sus ideas se transforman al testimoniar la situación social española de la posguerra y adquiere una conciencia republicana que será el punto de fractura con su familia y con España misma. Álvaro Mendiola se exilia voluntariamente en París para cursar la carrera de cineasta. Conoce a Dolores, quien se convierte en su compañera de siempre y acaba por residir permanentemente en el exilio. Regresa por un tiempo para realizar un documental sobre la situación social en España y posteriormente para tratar de reconciliarse con el país.

La obra se va tejiendo a partir de recuerdos que el personaje va hilvanando con ayuda de objetos y fotografías del pasado. Sólo que el pasado no es visto como una simple analepsis que culmina con el presente. La vida del personaje principal y el presente mismo se cuenta por medio de fragmentos autobiográficos, hablaríamos inclusive de "secuencias" temporales de la vida de Álvaro Mendiola que se van intercalando a todo lo largo de la obra, como se explicará en detalle más adelante. La novela es contada con un narrador en segunda persona que es Álvaro, uno en tercera persona que narra la vida de Álvaro, la de Antonio su mejor amigo, narra también eventos trágicos de obreros y campesinos, reportes policíacos, poemas, existen a su vez monólogos en discurso indirecto, citas y narraciones históricas y periodísticas.

Cada una de estas maneras de narrar interviene para contar, cada una por su lado, la vida de Álvaro Mendiola. De este modo varias son las categorías de la analepsis y de la prolepsis que intervienen en la narración, como se verá. La novela está conformada por anacronías; recuerdos fragmentados y sin orden cronológico. Ella representa así, estética y temáticamente una fragmentación de la vida del personaje principal. Un archipiélago de la memoria personal, colectivo y nacional, que logra plasmar en el relato no una sino varias autobiografías de un mismo personaje. Veamos esto de cerca.

b. Estructura y modalidades narrativas de Señas de Identidad.

La novela cuenta con 8 capítulos. En cada uno de los capítulos se narra un aspecto distinto del personaje. Esto no quiere decir que el tiempo de lectura, es decir del capítulo 1 al 8 sea equivalente al tiempo del relato. El capítulo 5 puede tratar una etapa de la vida de Álvaro Mendiola que pertenece al pasado del presente del capítulo 2 o en un mismo capítulo puede haber 4 temporalidades distintas (infancia, presente, pasado remoto y reciente, por ejemplo). En un mismo capítulo se resaltan momentos, reflexiones, acciones importantes del personaje principal, en continua prolepsis y analepsis sin un orden aparente. Aunque varios son los temas tratados en cada capítulo presentamos aquí los más relevantes:

Capítulo 1: Álvaro Mendiola se encuentra en España (voz en segunda persona en el presente) después de diez años de exilio y tiempo después de haber realizado un documental en el país. Un narrador en tercera persona narra al mismo tiempo su niñez.

Capítulo 2. Álvaro sigue narrando su presente en segunda persona y en tercera persona se narra su juventud y el cambio de sus ideas liberales por aquellas republicanas.

Capítulo 3. Relato en tercera persona de los acontecimientos sociales y políticos que precedieron al golpe de Estado de Francisco Franco. Narrador en tercera persona cuenta la experiencia de Álvaro al realizar el documental, un tiempo no definido que precede al presente de la primera narración.

Capítulo 4. Álvaro narra la experiencia de realizar el documental en segunda persona e interviene una crónica policíaca en tercera persona que lo describe e indaga.

Capítulo 5. En segunda persona Álvaro narra su vida en el exilio en París y realiza una descripción de la sociedad española en el exilio. En tercera persona se narran los movimientos sociales y políticos anteriores a la dictadura que agitaron a la España prerrepública. En esta narración se cuenta tanto el presente en el exilio en París como el pasado en el exilio. Tanto uno como el otro son tiempos pasados en relación con el primer tiempo presente mostrado en el primer capítulo, es decir, cuando decide regresar a España para reconciliarse con el país.

Capítulo 6. Regreso al presente de su visita a España y narración en tercera y segunda persona de los eventos y experiencias que lo acercaron a Dolores, su compañera. Existe así mismo una narración iterativa de todo lo sucedido durante su relación hasta el presente en su visita a España. Se integra el poema y el discurso indirecto.

Capítulo 7. Monólogos, fragmentos, relatos de exiliados españoles en Francia. Narración del tiempo en que filmó el documental. Reflexiones en segunda persona de su vida en París.

Capítulo 8. Irónica descripción cartográfica de España. Cita y discurso indirecto de publicidad y diálogos en un ambiente turístico. Poemas críticos del país ibérico, analepsis a su infancia y descripción histórica de la guerra civil.

En esta somera descripción del contenido de cada capítulo quisimos hacer notar lo heteróclito y la complejidad temporal que arma y compone la obra de Goytisolo. Convendría ahora acercarnos a algunos capítulos para ver de cerca cómo se interrelacionan estas temporalidades y sobre todo cómo se narran.

El primer capítulo es uno de los más fáciles de analizar porque el juego narrativo es más limitado y esquemático. Se comienza con una voz en estilo indirecto que narra las críticas que la prensa y el régimen español profieren a Álvaro Mendiola por su documental sobre la realidad social de los españoles en tiempos de Franco. En segunda persona Álvaro Mendiola hace una reflexión sobre estos comentarios y se habla así mismo sobre su presente estancia en España, es decir tiempo después del documental. Las reflexiones que realiza son palabras que recuerda de un pasado y que revive cuando regresa al lugar "del crimen". Introduce varios personajes como Dolores y Antonio (su mejor amigo) y comienza a ver fotos y objetos de su niñez. Entra un narrador en tercera persona que cuenta su infancia burguesa en Cataluña. Su gran religiosidad y su apego a las costumbres de la familia. El narrador en segunda persona y aquél en tercera intercalan su aparición a lo largo del capítulo para narrar sus adultas reflexiones sobre su pasado y su presente en España y el otro para contar sus relaciones infantiles de familia del pasado.

A partir del capítulo 3 la estructura, el juego de temporalidades de la obra se complica más. El narrador en segunda persona da la mejor explicación de la manera como comienza a desarrollarse la narración autobiográfica:

“Desde entonces (...)la historia ajena de tus amigos se yuxtaponía a la tuya propia y, para abarcar ambas a un tiempo, te era preciso alternar los datos: barajarlos como si se tratara de naipes de diferente juego, simultaneando lo vivido con lo escuchado (...)sin llegar jamás a fundirlos del todo.” (134)

En esta imposibilidad de reunir su biografía en un todo coherente y lineal la obra va a comenzar a dividirse aún más y a seguir la estructura de la frase aquí citada.

La voz en segunda persona se calla para dejar su lugar a folios judiciales que cuentan una relación de agitadores políticos, enseguida entra un narrador en tercera persona que narra de manera biográfica la vida de estos "agitadores" y lo que les sucedió con la policía. Ese mismo narrador cuenta el viaje de Antonio (amigo de Álvaro) durante el rodaje del documental entrelazándolo con los hechos históricos anteriores. Es decir realiza una prolepsis, en relación con la analepsis de contar las manifestaciones sociales. Experiencia temporal anterior a la primera voz en segunda persona del capítulo IV. Y a su vez la filmación del documental es una analepsis en relación con el relato del presente. En el cual Antonio regresa a España y tiene que firmar todos los días en la jefatura de policía pues es sospechoso, por su pasado, de promover algún tipo de levantamiento popular.

Este constante entrelazamiento de temporalidades, de prolepsis y analepsis, puede ocurrir gracias al carácter elíptico de la obra. Los narradores no revelan todo el relato ni la historia. La mayoría de los sucesos se dan a conocer a través de cada uno de los capítulos sin seguir un orden cronológico. Una estrategia de intriga tal vez pero lo que más se lee de esta técnica es la imposibilidad misma de recordar del personaje Álvaro Mendiola. Las elipsis corresponden a la imposibilidad de encontrar algún objeto o persona que le puedan hacer recuperar la memoria y los recuerdos de todo lo olvidado y perdido: " En la severa selección de tu memoria algunas escenas emergían con mayor precisión que otras(...)" ¹⁴⁰

Esta cita es sólo una frase de una cantidad innumerable de ellas en donde el personaje Álvaro Mendiola hace referencia a la memoria para aceptar el olvido de personas en el pasado, como su madre, o el fresco recuerdo de otras personas como Dolores cuando se conocieron.

Como podemos observar, el estilo elíptico ayuda a que existan en la novela lo que Gérard Genette en Figures III denomina una multiplicación de "instancias memoriales", es decir cada uno de los tiempos y espacios rememorados por el narrador. Nosotros los hemos llamado cronotopos: diferentes espacialidades y temporalidades inter-relacionados en torno a la vida de Álvaro Mendiola.

¹⁴⁰ Op cit pág. 76

Cronotopos contados por medio de una constante aparición de analepsis y prolepsis que hacen de la novela una narración rememorativa. Porque cada una de las secuencias de la novela es un recuerdo de la experiencia del personaje principal o una memoria social, política o histórica vinculada a la vida de Álvaro Mendiola.

Para Gérard Genette la multiplicación de instancias memoriales significa una multiplicación de principios y esto significa que cada uno puede ser un prólogo introductorio¹⁴¹. De ello podemos colegir que de cada principio existe un relato que le sigue y por ello mismo que existen múltiples relatos que conforman la obra. Si la novela es una autobiografía, resulta evidente, por la premisa aquí expuesta, que no se trata tan sólo de una autobiografía sino de múltiples autobiografías, puesto que una autobiografía tiene su principio y constituye un relato en sí. Con varios principios y relatos asistimos a varias autobiografías con sus propios principios y relatos.

c. Las mil y una vidas de un mismo personaje y cómo las contó

Afirmar que Señas de Identidad y en general la novela migrante tienen como característica estética el inscribir, no una sino varias autobiografías en una misma obra, puede crear una polémica, en donde resulte necesario explicar qué es lo que define una autobiografía y de qué manera se escribe normalmente una autobiografía.

En su ya citado libro Estética y teoría de la novela Mikhail Bajtín consagra dos de sus capítulos al análisis de la autobiografía griega¹⁴². Este estudio, aunque breve, muestra de manera muy clara las modalidades narrativas en la confección de esta representación literaria. Modos que influenciaron grandemente no sólo las maneras de narrar en tiempos posteriores sino que siguen siendo modelos estéticos en nuestros días. Pero más que nada las teorías bajtinianas sobre el cronotopo, con las que observa a la autobiografía, vinculan muy bien la relación entre el tiempo, el espacio y el sujeto, lo cual, como ya hemos mencionado, se acerca de manera estrecha con nuestra aproximación teórica, es decir con la idea del archipiélago memorial. Por este motivo veremos de cerca la lectura de Bajtín. Podremos después hacer una comparación con las autobiografías de la novela migrante.

¹⁴¹ Op cit pág. 88

¹⁴² En adelante indicaremos solamente el número de la página después de la cita o referencia, dada la cantidad de veces que será evocado este libro.

Bajtín nos habla de dos tipos de novelas biográficas y autobiográficas de la antigüedad. Por lo que respecta a la autobiografía, la primera es la de tipo platónico, que procede precisamente de las obras de Platón como la Apología de Sócrates y el Fedón. El objetivo de este tipo de autobiografía es el de mostrar "la vida de aquel que busca el verdadero conocimiento(278)."

La existencia de este "investigador" se divide en periodos estrictamente delimitados, por ejemplo empieza siendo un ignorante y a través del entendimiento de sí mismo llega al verdadero conocimiento. En tiempos helenísticos nos dice Bajtín, la vida del investigador se complica, puesto que intervienen elementos importantes como el paso del personaje por una serie de escuelas filosóficas.

El segundo tipo de autobiografía griega, según el teórico ruso, es aquella retórica. Es decir, el *enkomion* o "elogio fúnebre y conmemorativo del ciudadano". Este tipo de autobiografías eran actas cívico-políticas, glorificaciones o auto-justificaciones públicas. En estas condiciones se devela su vida personal o aquella de otra persona; aparecen todas las facetas del hombre y de su existencia. Esta autobiografía es pública, pertenece al ágora. En este tipo de autobiografía, como ya hemos explicado cuando discurremos en torno al tópico de la insularidad en la Odisea, no podía existir nada íntimo, personal o la soledad. Todo debía ser público. El ser humano en Grecia, su conocimiento y su persona eran siempre externos. "No hay esferas de la existencia mudas e invisibles en las cuales el hombre participaría y se definiría."(Mi traducción, 282), afirma Bajtín. Por ello los griegos nunca situaron el centro de los principios directores de la conducta humana en algún lugar silencioso e invisible. Según Bajtín: "la unidad de esta cohesión del hombre extroverso portaba un carácter público."(Mi traducción, 283)

La autobiografía romana posteriormente, se enfoca en la familia y en el individuo pero para transmitir los valores familiares, patriarcales; vistos como valores públicos y por ello se convierte en una autobiografía histórica y nacional. En este tipo de autobiografías se inscribe la estética de Plutarco. Quien sin lugar a dudas es el que más ha influenciado la escritura autobiográfica y biográfica hasta nuestros días. En la escritura de Plutarco asistimos a un proceso de revelación del carácter y la biografía funciona como *entelekia*, es decir que existe una predestinación que el personaje sólo llena y cumple a lo largo de su vida.

En Señas de Identidad como en la mayoría de las novelas migrantes, el pasaje, el viaje al conocimiento existe tal como en la autobiografía platónica, sólo que este viaje de aprendizaje no tiene fin, ni cumplimiento. De hecho, el viajero se pierde en el camino y no encuentra ni el conocimiento absoluto, ni real de su vida o de la vida misma. El tiempo de Álvaro Mendiola no reposa sobre una continuidad histórica o un círculo temporal, como el tiempo antiguo o medieval lo hacían. La experiencia del migrante reposa en una discontinuidad temporal, en una experiencia constante de lo nuevo.

La autobiografía griega y la autobiografía tradicional contemporánea conciben al tiempo como una serie de repeticiones, de continuidades, de una progresión armoniosa que van del *kairos* inicial al *kairos* final, es decir del hecho inicial al final. Esta continuidad, en el caso de la autobiografía griega, está estrechamente vinculada con la temporalidad de la eternidad. El alma y el tiempo están vinculados y por ello mismo, como nos lo indica Jacques Collette en su texto "Instante paradójico e historicidad¹⁴³", el tiempo es la imagen de la eternidad. La sucesión de la experiencia no puede romper sus vínculos con la inteligencia infinita.

Por lo que respecta a la autobiografía tradicional contemporánea en su forma más nacionalista¹⁴⁴, sobre todo cuando la autobiografía se escribe bajo regímenes fuertemente ideológicos, como el marxista de Stalin, el fascista de Franco, etc., el vínculo del tiempo con la eternidad, se convierte en un vínculo entre el estado, la nación y el sujeto. Toda temporalidad de la experiencia pertenece a la temporalidad de la nación.

Cuando la representación de la autobiografía migrante rompe con la idea de continuidad histórica temporal, cuando cuestiona el vínculo entre eternidad y experiencia, necesariamente debe proponer otro tipo de representación alternativo que da cuenta de otra filosofía de la temporalidad y de la experiencia.

¹⁴³ En; Op cit pág. 112

¹⁴⁴ Que es la que nos atañe en este momento, puesto que analizamos una novela autobiográfica de tiempos del franquismo.

La representación autobiográfica del personaje migrante se modaliza de este modo por medio de una difracción temporal y del Yo: no pudiendo encontrar ningún espacio de conocimiento infinito; una instancia inmanente que vincule tiempo, experiencia y conocimiento (como la nación, la divinidad o la identidad misma), el personaje debe dividirse, volverse varios personajes que encuentren diferentes verdades, diremos realidades, en diferentes espacios temporales. Lo que Homi Bhabha y Jameson han denominado representaciones de sujetos esquizofrénicos sin punto de apoyo histórico o existencial. Álvaro Mendiola va de la búsqueda infructuosa de una identidad a otra.

Por otro lado la narración de las vidas de Álvaro Mendiola no asume un objetivo público, como en el tipo de autobiografía retórica, aún si el medio lo es (el libro). El narrador en segunda persona se habla a sí mismo y se esconde en un lugar donde no sea visto, en un lugar que lo aleje de la sociedad; del público. Los recuerdos son extraídos para él y sólo para él. Por lo que la autobiografía no tiene ninguna función cívica o social, tal vez es tan sólo expiatoria; una catarsis individual.

La individualidad de la voz narrativa evidentemente no es propia de la novela migrante. Desde finales del siglo XVIII y a todo lo largo del siglo XX la subjetividad y la individualidad narrativa han tomado el lugar de aquella colectiva, pública. La diferencia estribaría en el carácter múltiple y autónomo de cada una de las secuencias autobiográficas de un mismo personaje que acaban por crear no una sino varias autobiografías.

El objetivo de la autobiografía retórica y aquella platónica era representarse y servir a la comunidad, por ejemplo Ulises. La autobiografía se convierte en un modelo colectivo e histórico. Por ello mismo debía tener una unidad, un eje conductor en cada uno de los pasajes de aprendizaje que sirviera de modelo al ciudadano y por ende a la nación y su historia. Hoy en día vemos este modelo autobiográfico en ciertas películas de acción *hollywoodiense*, donde el héroe debe mostrar no sólo su talento bélico sino su bondad y sus valores cívico-americanos, lo que lo convierte en un modelo del país.

En Señas de Identidad no existe ninguna intención de ser modelo, de mostrar una unidad de aprendizaje, de cualidades que representen a la colectividad o al país.

Lo que contradice a las teorías de la literatura migrante hechas en Quebec y de Deleuze que pretenden, como hemos mencionado, colocar en la misma categoría "étnica" a los escritores migrantes, relegándolos a una escritura comunitaria, esto es, al servicio de su grupo y discurriendo en torno a su grupo, como modelo retórico y social. Aún más, la nación y la historia se convierten en enemigos y contradicciones del personaje mismo, como en el caso de Álvaro Mendiola y el de la mayoría de los exiliados políticos, pues la historia oficial de la nación se escribió y escribe en detrimento de la experiencia antagonista del activista político, en este caso del republicano Álvaro Mendiola, contrario al fascismo de Franco.

El personaje se desdobra, se multiplica. La unidad no existe. El personaje no pasa por varias etapas a lo largo de su vida hasta llegar a un conocimiento catártico o absoluto. Cada etapa pertenece a su mismo tiempo, a un tiempo que ya es ajeno del próximo o del anterior, puesto que cada tiempo tiene su significado y entre ellos se contradicen. Este tipo de autobiografía está narrativizado bajo un tipo de memoria que Michael Lambert y Antze, denominan "disociativo"¹⁴⁵. Un tipo de memoria que se remite al trauma, por ejemplo del exilio o la migración, vinculada a problemas de olvido y recuerdo, en donde generalmente se presenta precisamente tan sólo bosquejos, párrafos, "paisajes de la memoria" sin un orden aparente.

Los paisajes de la memoria son las construcciones culturales de la autobiografía surgidos de un deseo de significar ciertos pasajes personales y sociales, es decir memorias específicas. La metáfora geológica de "paisajes de la memoria" nos acerca a la nuestra de archipiélago de la memoria. Para Lambert y Antze los paisajes de la memoria revisan el pasado con claras interpretaciones, evidenciando el proceso imaginativo del hecho, reconstruyendo los pedazos perdidos sin encontrar el eslabón perdido, tomando conciencia de la pérdida de la memoria y del origen o inicio, del *kairos* inicial y nosotros agregaríamos, de la pérdida de noción de *kairos* final. En la memoria disociativa el narrador y narradores de la novela migrante acaban por representar varias autobiografías ante la imposibilidad de reconstruir una sola como linealidad, vínculo con alguna trascendencia o con ellos mismos en el presente. Asistimos entonces a la lectura de un archipiélago de autobiografías que el lector necesita visitar por separado para poder descubrir cada una de las islas autobiográficas de un mismo personaje.

¹⁴⁵ Op cit pág. 174

d. Relato insular de mi memoria y la de mis otros Yo.

Las preguntas que surgen son: ¿Cómo se distingue una autobiografía de otra en la estructura de la novela de Goytisolo? y ¿Cuáles son estas múltiples autobiografías en el caso de Señas de Identidad?

Empieza la primera autobiografía en el capítulo I, con el discurso indirecto siguiente:

“Instalado en París cómodamente instalado en París con más años de permanencia en Francia que en España con más costumbres francesas que españolas (...)” (11)

Comienzo narrativo en estilo indirecto de la biografía de Álvaro Mendiola. Monólogo repetido por él mismo de todas las palabras que lo describen y critican en España. Una voz oficial que lo designa.

El estilo indirecto indica que la vida de Álvaro Mendiola descrita por la voz oficial ha sido retomada por su propia voz para reproducirla e inscribirla como *incipit* de la novela, por lo que funciona como autobiografía, pues es el mismo personaje el que delega el discurso y éste será una constante amenaza al yo que desea refrendar y mostrar. Por ello, el Álvaro Mendiola descrito por las autoridades españolas es un *alter ego* del Álvaro Mendiola que rememora.

Este discurso delegado en monólogo constituirá así una autobiografía, pues el narrador es el personaje aparentemente narrado, es decir él mismo, que cuenta su vida aunque no esté de acuerdo con lo enunciado. La auto-designación que el personaje da de sí como respuesta a la palabra oficial, constituirá otra autobiografía: "Te habías quedado dormido y, al abrir los ojos, te incorporaste." (14) Con esta frase Álvaro Mendiola da comienzo a *media res* a su vida. Está sentado tomando alcohol y rememorando las críticas a su persona. Comienza con un presente de regreso a España, tiempo después de la realización del documental. En la silla piensa y recuerda eventos efímeros que fijan un cronotopo; un tiempo, espacio y hechos en torno a su regreso a España:

“Acodado en la balaustrada contemplabas las domesticadas colinas ceñidas de viña y algarrobos (...). Bastaba ladear la cabeza para abarcar de una sola ojeada los esbeltos cipreses del jardín, el cónclave de gorriones posados sobre las ramas de cedros, los juguetes olvidados por los sobrinos de Dolores (...)” (14)

“Dentro de una hora escasa Dolores se presentaría con las gotas recetadas por el doctor d'Asnières, dirigiría una mirada lacónica a la botella inmersa en el cubo (...)” (15)

Las descripciones y el discurso iterativo que acabamos de leer fijan un tiempo y espacio del presente en España pero no son el tiempo y espacio que definen y reconstruyen la totalidad autobiográfica del personaje. Se trata tan sólo de una autobiografía dentro de su propio cronotopo. Otras autobiografías, con sus propios cronotopos, se inscribirán:

“Recorrer el interior de la casa, habitada ahora por las voces severas y rigurosas del *Dies irae* y desenterrar uno a uno de la polvorienta memoria los singulares y heteroclíticos elementos que componían el decorado mítico de tu niñez (...)”(15)

Álvaro Mendiola comienza a observar objetos, fotografías que le traen recuerdos de esa infancia. Una infancia que le es tan ajena como una persona ajena a él mismo, es decir como si se tratara de la vida de otra persona. La analepsis interna a la que va a dar comienzo no sirve para completar su vida en el presente sino para darse cuenta que se trata de otra vida:

“En uno de estos cajones podías hojear incluso, como hiciste el día de tu regreso, una resmilla de sobres escritos con caligrafía vacilante y torpe y descubrir de nuevo, con reiterado asombro, que su autor eras tú.”(16)

“Por haber distraído a sus compañeros durante la lección- pruebas documentales, fehacientes, del niño pintoresco y falaz que habías sido y en el que no se reconocía el adulto de hoy, suspendido como estabas en un presente incierto, exento de pasado como de porvenir.”(16)

Como podemos ver a través de esta última cita el narrador del presente toma una distancia en relación con el personaje niño, como si se tratara de otra persona.

Observamos entonces que el presente incierto del exilio, la condición de migrante del narrador le impiden conciliarse con el pasado y por ende toda narración de su vida del pasado va a gozar de una autonomía en relación con la persona del presente, es decir que no se va a vincular la narración autobiográfica de la infancia con aquella que se enuncia en el presente, como si se tratara de narraciones de diversas personas. Gabriel Motzkin en su texto "Memory and Cultural Translation"¹⁴⁶, nos recuerda que resulta cada vez más difícil acceder a nuestro pasado, sea colectivo, nacional o individual, precisamente por el conflicto de acceder a él. Lo ineficaz y artificioso de los medios para recuperar la memoria hacen que se vuelva más sencillo recordar el pasado de los otros.

Además, la cultura se define más en términos de relación con otro y menos en términos de una cultura propia; de un pasado propio. Y lo que ocurre es que las historias no convergen, las experiencias entran en conflicto pues la experiencia de un español franquista será una contradicción de su experiencia y de sus creencias del mismo país y tiempo histórico.

La memoria del otro será una amenaza a la memoria del narrador y por ello lo rememorado será el pasado de otra persona, pues el narrador del presente se opone a la persona del pasado, es decir a su infancia franquista. Se trata de varios Yo. Diversos cronotopos donde el Yo posee ideales, experiencias, sueños y visiones completamente ajenos uno del otro. Por este motivo un narrador en tercera persona, opuesto al narrador en segunda persona, con otra manera de rememorar y de entender lo vivido, cuenta la infancia de Álvaro Mendiola niño y sus reflexiones de ese pasado:

"Álvaro podía atisbar el bisabuelo ejemplar y dominante y su desdibujada e inconsistente prole." (17)

"El padre de Álvaro figuraba en todas ellas (fotografías) desdeñoso y lejano, consciente quizá de la estúpida y huera comedia social que representaba, presintiendo tal vez - se decía Álvaro- el vengativo pelotón de campesinos alzados y los fusiles bruscos que debían tronchar su vida." (19)

"En las melancólicas semanas que precedieron al fallecimiento de su madre, Álvaro había seguido con inquietud la erosión lenta pero continua de las posiciones alemanas en el frente del este." (33)

¹⁴⁶ en Op cit pp 265-281

La autobiografía de Álvaro Mendiola niño, a la que hacemos referencia en estas citas, empieza y acaba en el primer capítulo. Por lo que tuvo su propio segmento y autonomía, tuvo su propio espacio y tiempo cognitivo. En el segundo capítulo la autobiografía en el presente se alterna con la autobiografía del muchacho Álvaro Mendiola:

“Doce años atrás, en el bar subterráneo del patio de Letras (...) Álvaro había advertido la presencia de un muchacho de su edad.”(58)

La autobiografía del joven Álvaro Mendiola acaba con el capítulo que le dio inicio. Como la autobiografía del niño, esta autonomía va a constituirse como un relato único con su propio inicio y desenlace, es decir como otra instancia memorial. Para el tercer capítulo las instancias memoriales se van a pluralizar aún más. Al punto que va a resultar más evidente que no se trata de un Yo Álvaro Mendiola sino de varios Yo Álvaro Mendiola.

Siempre en el presente en el tercer capítulo, Álvaro Mendiola indaga entre fotografías y objetos residuos del pasado. Con ellos va a tratar de recordar momentos que él nunca vivió, que sólo imaginó o leyó y cada uno de estos segmentos formarán parte de su vida y de sus "señas de identidad":

“Los hechos se yuxtaponían en el recuerdo como estratos geológicos dislocados por un cataclismo brusco y, tumbado en el diván de la galería (...) examinaste la amalgama de papeles y documentos de carpeta - periódicos antiguos, fotografías, programas- en una última y desesperada tentativa de descubrir las coordenadas de tu extraviada identidad.” (93)

Como nos lo indica Régine Robin, la novela memorial es esa amalgama de restos del pasado de la que nos servimos para imaginar, fantasear e inventar el pasado. Cada uno de los objetos que lee y usa Álvaro Mendiola representan en sí una novela memorial y cada uno por su lado forjarán y le ayudarán a crear una persona, una historia y experiencia distinta de la otra que él tratará de juntar para "crear" una sola autobiografía, pero sin éxito:

“Pese a tus esfuerzos de síntesis los diversos elementos de la historia se descomponían con los colores de un rayo luminoso refractado en un prisma y, en virtud de un extraño desdoblamiento, asistías a su desfile ocioso simultáneamente como actor y como testigo, espectador, cómplice y protagonista a la vez de remoto y obsesionante drama.” (93)

Con esta cita no sólo mostramos la imposibilidad de narrar Una autobiografía, Una identidad, sino la expresión misma de la difracción del personaje, la conciencia del personaje de la existencia de varios Álvaro Mendiola; el actor, el testigo, el espectador, el cómplice y el protagonista. Varios personajes siendo uno; varias autobiografías de un sólo personaje. La presencia del narrador en tercera persona que se integra a la economía de la novela después del ya citado en segunda va a integrar a los otros Álvaro Mendiola. En el mismo capítulo el narrador en tercera persona va a describir los años infelices de la aristocracia española en tiempos de la República. El narrador en segunda persona va a hacer un recorrido por esa España de la posguerra donde, como periodista va a encontrar personajes que contarán su propia experiencia de la guerra civil, es decir, la novela memorial colectiva y aquella de la experiencia individual.

Con el estilo de la elipsis, en donde entre párrafo y párrafo se cambia de tipo de narrador y de tiempo y espacio, el narrador en segunda persona, párrafos más tarde, va a delegar el discurso a Álvaro y Dolores para crear una analepsis interna en donde se expliquen algunos pormenores de su vida conyugal. Por su lado, el narrador en tercera persona se va a encargar de contar con discurso heterodiegético detalles históricos vinculados con la época de la República:

"Despejado el terreno, un ejército de peones, ayudantes, técnicos, había rellenado los huecos abiertos por los barrenos con pesados bloques de hormigón armado."(101)

Estos pormenores de los trabajos de los obreros se inscriben para mostrar los avances y la labor positiva que la República puso en marcha, y constituye la prueba, la experiencia tangente de lo positivo de la victoria del socialismo en España. Visión con la cual se identifica el personaje, entonces una de sus señas de identidad. La biografía de los obreros, tal como lo menciona Álvaro Mendiola, constituye su propia biografía puesto que representan la base de sus propios ideales y por ende de su identidad. El narrador en segunda persona va a seguir con una mirada retrospectiva, en páginas más adelante, la visita de Álvaro y Dolores a España para la filmación del documental. Juego narrativo que permite introducir citas de corrida de toros, publicidades, que, como se entenderá más tarde en la obra, representan una metáfora de la sociedad española según Álvaro (sádicos, salvajes, desordenados, etc.).

Así mismo el narrador en segunda persona se dará la licencia de pasar de la narración del presente a la narración del pasado, al cronotopo la filmación del documental. Se trata de otra instancia memorial. Esta vez de una analepsis interna completiva que explicará y contará por primera vez lo que sucedió en aquel tiempo.

En el capítulo 4 se va a mostrar otro fenómeno de la novela memorial que va a crear otro Álvaro Mendiola. En efecto, el cuarto capítulo va a introducir al Álvaro Mendiola exiliado en París, aquel ajeno a España y a su pasado y aquel que se convierte en un reflejo de su colectividad española en el exilio:

“Tus esfuerzos de reconstitución y de síntesis tropezaban con un grave obstáculo. Merced a los documentos y pruebas atesorados en las carpetas podías desempolvar de tu memoria sucesos e incidentes que tiempo atrás hubieras dado por perdidos y que rescatados del olvido por medio de aquellos permitían iluminar no sólo tu biografía, sino también facetas oscuras y reveladoras de la vida en España (...) pero a raíz de tu voluntaria expatriación a París y tu existencia errabunda en Europa, la comunión anterior se había desvanecido.”(133)

“Desde entonces (desde el exilio) (...) la historia ajena de tus amigos se juxtaponía a la tuya propia y, para abarcar ambas a un tiempo, te era preciso alterar los datos: barajarlos como si se tratara de naipes de diferente juego, simultaneando lo vivido con lo escuchado.”(134)

La última cita nos indica que el Yo de Álvaro Mendiola en el exilio es un otro Yo del Álvaro Mendiola que está en España en el presente de la narración, puesto que no se trata del exiliado español que adopta la identidad de los otros exiliados, ni del que vive en el presente una experiencia en el exilio compartiéndola con una sociedad española desterritorializada.

Se trata más bien del retornado, del que trata de identificarse al tiempo y espacio de España. El contacto con otro espacio y tiempo, otro cronotopo va a crear otro personaje aunque se trate del mismo, porque la interacción con ese espacio y tiempo va a modificar la manera de ver e interactuar del personaje (principio mismo de la teoría del cronotopo expuesta por Bajtín y base de la teoría de la relatividad, en la cual se basa Bajtín). La voz narrativa va a modificar así mismo su registro discursivo, su visión y modo de narrar dependiendo del cronotopo que narre.

Esto en parte va a ser posible porque el personaje principal que es el narrador en segunda persona, va a aceptar que su imaginación y sus sueños van a contribuir a la creación de vidas imaginarias, de vidas que le son ajenas. Desde una perspectiva del narrador y personaje al mismo tiempo se va a permitir el lujo de inventar su propia identidad, su vida y las otras de él mismo y de sus amigos. Él es el jugador que baraja los naipes: cada una de las autobiografías. La imaginación entonces juega un rol preponderante puesto que es la base explícita en la creación de la multiplicidad autobiográfica. Es gracias a la facilidad y a la libertad de imaginar que el personaje se puede desdoblar, multiplicar e imaginar como mejor le convenga:

“Sometida a los cánones imperiosos de lo real tu imaginación se resarcía componiendo con morosidad las situaciones, limando las aristas del diálogo, atando cabos y rellenando huecos, manejando con soltura su influjo catalizador.”(134)

La creación de la novela memorial, como lo indica Régine Robin parte de la imaginación; imaginarse un pasado histórico, un pasado común, imaginar a partir de objetos, fotografías, monumentos, una historia.

Y aunque como nos lo indica el psicoanálisis la memoria y los recuerdos existen, entre otras cosas, gracias a la imaginación puesto que toda imagen del pasado es evocada por la imaginación en el *après coup*, la imaginación en el caso de la novela migrante es presentada de manera explícita, como agente necesario en la reconstitución del pasado. El narrador de la obra migrante casi siempre va a hacer referencia al carácter lúdico y artificial de la recuperación memórica del pasado. Por ejemplo, Salman Rushdie y su idea de los espejos rotos. Por ello, la imaginación y memoria van a ser parte del discurso enunciado en la obra y se van a vincular estrechamente en esta insularidad de autobiografías del personaje:

“Podías imaginar así mismo con ayuda de tu memoria posterior de la cinemateca la apariencia insólita de las calles barcelonesas durante las jornadas revolucionarias de agosto del 36 colmando así los huecos existentes en un relato exclusivamente hilvanado con elementos dispersos y truncos(…).” (27)

e. Las islas autobiográficas

Para Eric Fougère en su libro Les voyages et l'encrage¹⁴⁷ el relato tiene un espacio con sus contornos y segmentos y la insularidad delimita un relato del espacio, entendiéndose que todo relato de una isla es también memoria de los lugares. Espacio, tiempo y memoria se reúnen en una isla para contar la vida de un personaje, por ejemplo Robinson Crusoe. Mas, este espacio aparentemente delimitado puede relacionarse con otro y otro. Porque el relato topográfico es narrado por una memoria a *posteriori*.

Como instancias memoriales, es decir segmentos narrativos introductorios de un pasado, las diferentes secuencias de la novela Señas de Identidad forman una variedad de relatos que se convierten a su vez en una diversidad de islas. Puesto que si cada isla es memoria de un lugar y en ese lugar existe un tiempo y un espacio que cuenta la vida de un personaje, significa que cada isla es un relato y por ende una autobiografía distinta.

Eric Fougère nos dice que el círculo del espacio de una isla es el ciclo de su tiempo. "El relato insular se conforma en un circuito."¹⁴⁸ La infancia de Álvaro Mendiola sería un circuito, un ciclo y por ello un relato insular delimitado.

Su juventud sería otro circuito; otra isla, su vida en el exilio otra, por contener un espacio definido como París y un tiempo delimitado; el exilio. Cada una de estas islas; cronotopos, posee su propio espacio y tiempo rememorado.

De hecho, la historia insular, nos dice el autor, trata de quitarle al hombre su fardo histórico, el tiempo estaría condensado en un espacio. "El espacio tiempo de historia insular en relación con la historia continental engendraría un resumen vertiginoso".¹⁴⁹

Esta afirmación no indica que la isla o la historia del hombre en la isla estén alejados o atrasados en relación con la historia continental, sino que esta historia estaría condensada y formaría un segmento pequeño; una instancia memorial.

¹⁴⁷ Les voyages et l'encrage: représentation de l'espace insulaire à l'âge classique et aux lumières (1615-1797), éds. De l'Harmattan, París, 1995.

¹⁴⁸ Op cit pág. 287

¹⁴⁹ Op cit p'ag. 288

Por ello cada uno de los segmentos autobiográficos de Señas de Identidad es una condensación de varias historias; islas de una historia resumida de España, de una historia resumida de la relación de Dolores y Álvaro, de su vida en el exilio, etc.

Este fenómeno insular del relato lo podemos vincular al fenómeno memorial como lo entiende Freud, a su entendimiento de la memoria como modelo geológico. El modelo geológico y arqueológico se vincula con el modelo insular aquí expuesto puesto que ambos ven en el enclave entre el espacio y el tiempo el vínculo para entender el fenómeno memorial y el proceso de rememoración y construcción de un relato del pasado, en nuestro caso para analizar las autobiografías de Álvaro Mendiola y en general de los personajes y narradores de las novelas migrantes. La isla como segmento autónomo permite al inconsciente encontrar capas escondidas, capas empolvadas del pasado:

“Recorrer el interior de la casa (...) y desenterrar uno a uno de la polvorienta memoria los singulares y heteroclíticos elementos que componían el decorado mítico de tu niñez (...).” (15)

“Los hechos se yuxtaponían en el recuerdo como estratos geológicos dislocados por un cataclismo brusco (...).” (93)

El acto del destierro de elementos de la memoria, como si estuvieran depositados en diversos estratos geológicos, hace del acto evocativo de la narración una experiencia un tanto cinemática pues lo que se extrae son imágenes y objetos que traigan imágenes a la memoria.

Cómo imágenes cinemáticas del pasado, tal como nos lo indica Fougère en referencia a la evocación de las islas, las secuencias de la memoria van a constituir grupos representativos aislados, grupos erráticos incapaces de fundirse en un único movimiento temporal:

“Desde entonces (...)la historia ajena de tus amigos se yuxtaponía a la tuya propia y, para abarcar ambas a un tiempo, te era preciso alternar los datos: barajarlos como si se tratara de naipes de diferente juego, simultaneando lo vivido con lo escuchado (...)sin llegar jamás a fundirlos del todo.” (134)

Cada uno de estos segmentos se integra, según Freud, cuando una escena provoca la reactivación de otra gracias al fenómeno del *après coup*¹⁵⁰. El *après coup* es paradójicamente el principio del relato memórico, pues es en ese momento que se comienza a recordar. Por eso Genette nos habla de la instancia memorial como la introducción al inicio de un relato que se va a desarrollar. En Señas de Identidad asistimos a la lectura de varios *après coup*, varios inicios fruto de espacios blancos, elipsis donde el yo ha dejado el pasado, la experiencia anterior en el olvido. Para Freud existen diferentes temporalidades que se difractan cuando se recuerda. La rememoración posterior hace de cada espacio y tiempo rememorado, islas, islas de la memoria; cronotopos aislados en el mismo libro.

Por otra parte, según Freud, en el fenómeno del *après coup* siempre se busca un principio mítico, un lugar paradisiaco donde todo comienza y este se debe encontrar para recuperar la memoria perdida y así la estabilidad del sujeto.

En Señas de Identidad existe un afán en el personaje niño y adolescente por encontrar esa isla del paraíso perdido, es decir el de un origen cultural, familiar y existencial. El viaje entre islas del pasado de Mendiola tiene como uno de sus objetivos evocar este paraíso perdido, que metafóricamente es la isla de Cuba:

“Los sudores fríos y las palpitaciones cedían el paso, entonces, a balsámicos sueños de dicha y euforia en una isla paradisíaca, lejos de los kirghises y sus mujeres, a la sombra de unas potencias familiares condescendientes y amigas, secular garantía de un orden sereno y perdurable.” (35)

En este desvelo de sí, Álvaro encuentra en las correspondencias y fotografías enormes referencias y vínculos con la isla de Cuba que significan posesiones, filiaciones familiares que determinarían su infancia y adolescencia. El tema de Cuba regresa constantemente como el sueño familiar de unidad y riqueza y entonces interviene en el personaje psicológicamente como lo que fue un deseo de su identidad familiar, de él y a la vez como la ruptura o lo inaccesible a ello. La isla de Cuba se asocia así con la segregación de la familia y entonces con la pérdida de esa identidad familiar e individual.

¹⁵⁰ Op cit pág. 19

La isla antillana, así como la familia “original” y la niñez, son entonces esa isla del paraíso perdido; una isla que se entiende y se busca en reiteradas ocasiones, como lo dice el narrador, al apuntar que ya revisó esas fotografías y ya leyó esas cartas, viendo su Yo otra vez. En este sentido se puede ir y de hecho el narrador va a una misma isla de cognición reiteradas veces siempre con una noción y memoria diversa; el tiempo y la experiencia modifican la óptica y la manera de recordarlo, por ello se va entre varias islas de recordación y de cognición.

Espacio y medio de cognición que el personaje trata de valorar y rechazar. Por ello el viaje al pasado, entre varias islas de pasados, varios yo, interpreta esa isla de Cuba como la concebía de niño, como la concebían sus padres y rechazándola posteriormente por simbolizar la colonización y la imagen del franquismo. En este sentido el personaje nunca puede llegar a la isla del paraíso. La idea de Cuba funciona en la novela entonces, si hacemos el paralelo metafórico, como la crónica de viaje de descubrimientos que narra la búsqueda de un paraíso y de un pasaje a la India que nunca encuentra y que sólo existe en sus lecturas, en los libros a los que tuvo acceso el cronista y en su memoria cultural. Tal como sólo existe la isla paradisíaca de Cuba en las fotos y cartas de familia y en lo que puede recordar vagamente de las conversaciones en torno a ella.

Como podemos notar fácilmente, la narración de la búsqueda de la infancia y de sí por medio de una isla se vincula con la postura insular de André Breton. Recordemos que para el escritor surrealista, la isla representa el espacio donde se pueden encontrar los tesoros de la infancia, la inconsciencia paradisíaca que nos lleve a los mitos más sólidos de nuestro pasado.

Sí, Álvaro Mendiola busca en fotografías, cartas, cuentas, ese pasado infantil, esa memoria olvidada. La isla antillana es el sueño de la infancia; lugar de escape que protegería al niño de los bárbaros que paren a caballo y amenazan Europa, que lo protegerían de los comunistas y anarquistas en España y que le hubieran prometido una vida en paz el resto de sus días.

Empero la imagen de la isla paradisíaca tiene una vida corta en la memoria del narrador y en la economía del relato.

Por lo que ésta es tan sólo una de las tantas islas memoriales de la novela. Ella no supedita a las otras islas. Es un eslabón narrativo entre otros. La isla del paraíso es parte de toda la cartografía del archipiélago memorial de la obra.

En efecto, para Gilles Deleuze "escribir no es significar, sino cartografiar"¹⁵¹, esto es, anotar, registrar, hacer múltiples diagramas y mapas de espacios y tiempos. Esos cronotopos que interactúan con el sujeto. Por eso la cartografía está siempre en devenir, en viaje constante y sin fin puesto que podemos escribir sobre esos espacios y tiempos al infinito, sin límites. En el caso de la novela de la migración, en Señas de Identidad por ejemplo, la cartografía implica deambular entre memorias, entre hilvanaciones de personas, lugares, pensamientos e historias sin un punto fijo o definido de partida. Deambular y escribir entre islas de memorias en un movimiento constante hacia la multiplicidad autobiográfica. En la novela que analizamos la multiplicidad autobiográfica son los diversos pasados y presentes que se intercalan en diálogo, en intermitencia hasta que ninguno supedita al otro y resulta difícil definir o establecer una linealidad un origen y un futuro. Por eso la rememoración de la niñez de Álvaro Mendiola es un infructuoso intento de recuperar la unidad y la niñez no es el principio que definirá el futuro puesto que el futuro resulta antagonista respecto a ese pasado. Las ideologías y experiencias se oponen.

Podemos así observar como la novela de Goytisolo y en general la novela autobiográfica migrante se inscribe en una serie de islas memoriales. Donde existe un principio de multiplicidad que no tiene unidad que sirva de eje al objeto. La unidad se disemina en el objeto.

Siguiendo esta teoría vemos cómo la narración del personaje Álvaro Mendiola parte en su narración a través de memorias sin unidad, sin esa unidad memórica de una colectividad, nación o cultura y así la memoria funciona como un archipiélago. Un archipiélago memorial en donde se busca un objeto, que es la identidad o la identidad española, y no se puede encontrar. Álvaro Mendiola debe ir de un recuerdo a otro en el recuento del pasado para encontrarse, pero ninguno de estos recuerdos le sirve realmente y por ello, el objeto de deseo nunca se alcanza y entonces no determina al sujeto.

¹⁵¹ Op cit pág. 19

El sujeto Álvaro Mendiola, como personaje no está determinado así por un origen, una continuidad cultural y por ello en cada memoria, puerto, isla de saber, cambia de naturaleza, cambia de tipo de memoria y de cognición:

“Desde esta fecha (¿Octubre de 1939?) Álvaro había aprendido a conocer los límites de su condición y, aunque sin formularlo con claridad (eso llegaría más tarde), sabía que todo, incluido él mismo, no era definitivo y perdurable como confiadamente creyera hasta entonces fundándose en la continuidad de su universo reconstruido tras los terrores y sobresaltos de la guerra, sino mudable, precario, sometido a un ciclo biológico contra el que voluntad y virtud nada podían, todo expuesto a un azar, todo aleatorio, irremediablemente prometido a la muerte, pasajero, fugaz, todo caduco.”(47)

Esta cita nos muestra no sólo lo efímero de cada una de las diferentes vidas de Álvaro Mendiola y sus mutaciones constantes, sino que explica cómo se vinculan las diferentes islas autobiográficas. Así es, según Eric Fougère la ruina y el monumento en el relato insular mezclan a distancia sus voces al diálogo sordo del espacio tiempo de la isla, porque no se vincula solamente a lugares sino también a momentos. Aparecen entonces como sitios y momentos.¹⁵²

En la economía de la novela los objetos que observa Álvaro y las cartas del pasado funcionan como monumentos, restos del pasado que le ayudarán a acceder a ese pasado. El narrador en tercera persona comienza a contar casi siempre después de que Álvaro Mendiola, narrador en segunda persona, haya leído y observado fotografías o recortes periodísticos. Estos restos testimoniales del pasado servirán para recrear experiencias olvidadas, para recrear cada una de las autobiografías que van apareciendo a medida que avanza el texto. Cada una de estas novelas memoriales se puede articular precisamente gracias a la presencia de un medio obsoleto en el presente, un medio con olor a muerte, a perennidad:

“(...) aspirando el aroma antiguo y mohoso de sus páginas (álbum familiar); observar con aplacado sosiego el paisaje insomne, el cielo y mar maleables, el sol enrojecido y moribundo: inmovilizados en fotos desvaídas y amarillentas los espectros familiares posaban una y otra vez para ti(...)” (17)

¹⁵² Op cit pág. 294

“Desde tu puesto de observación (...) las últimas chozas se confundían con los primeros monumentos fúnebres, como si la frontera existente entre los dos mundos se hubiera abolido de golpe.” (56)

“Era el cementerio de los tuyos y, siendo mozo, habíais ido a visitarlo en compañía de los tíos, el día del entierro de tu madre y en los aniversarios de su muerte, secretamente fascinado por el subsuelo de aquél panteón en el que tenías reservado un lugar desde el instante mismo en que naciste (...) restituirías en él a la tierra los elementos dispersos de tu cuerpo en obscena simbiosis con los demás miembros de tu stirpe.”(56-57)

La imagen de la tumba, de la muerte, del mausoleo regresa constantemente a la narración del narrador en tercera y segunda persona. Lo cual dará fin a una autobiografía e iniciará otra. Como si cada autobiografía necesitara morir en su espacio y tiempo. Como nos dice Fougère la ruina y la tumba participan en el relato insular de dos mundos el antiguo y el nuevo; fin e inicio de otro.

El lenguaje de la pérdida, de la finitud, demuestra también que se tiene conciencia de una idealización del pasado, en este caso de la infancia y más bien de lo que la infancia percibía. Por ello se evade, se huye y se regresa a este pasado en islas, es decir concibiendo cada uno de los pasajes del pasado, almacenados en la memoria, como algo finito y limitado. Esto es, que esas finitudes se entrelazan sin determinar o condicionar una a la otra y de este modo el personaje se ve cortado del árbol genealógico y cultural, es decir de una linealidad de raíz autobiográfica:

“Algunos años atrás, adolescente aún y a punto de ingresar en la universidad(...) habías examinado el álbum familiar no con el propósito actual de recuperar el tiempo perdido y hacer el balance de tus existencias (...), sino con la esperanza un tanto ilusoria de adivinar por medio de él las coordenadas inciertas y probables de tu singular porvenir. (...) buscabas entonces su explicación y sus raíces en el aborrecido árbol genealógico. (...) Heredero tú de él habías logrado cortar a tiempo las amarras sin conseguir por ello liberarte del todo. Familia, clase social, comunidad, tierra; tu vida no podía ser otra cosa (lo supiste luego) que un lento y difícil camino de ruptura y deposición.” (48)

Fougère nos dice que la ruina es un sitio que asegura una continuidad temporal, más allá de la aparente ruptura que constituyó la situación del naufragio en una tierra desconocida (en este caso el exilio). La ruina confiere al espacio organización y perennidad social.¹⁵³

En varias novelas migrantes se representarán entonces las memorias en sus distintos espacios y tiempos por medio de una intervención un tanto nostálgica, melancólica y hasta irónica, es decir de descrédito, de conciencia de la perennidad del pasado y de los elementos que nos ataban a él en su respectivo tiempo. Ello no impide que en esta búsqueda se cuente cada uno de esos momentos del pasado tratando de recuperar sus modos de recordar. Por ello existe un deseo de observación, de correlación y de enlace con las maneras y elementos a recordar. En ellos podemos ver cómo los humores y los tonos cambian y en este sentido existe una libertad, una ligereza en los Goytisolos que les permite visitar varias islas autobiográficas. Una isla del documental, otra del exilio, una isla de la infancia, la isla de la juventud o la de Dolores. Cada una de estas islas compone un archipiélago del pasado y del presente de la autobiografía de Mendiola que puede ser visitada de maneras diversas; entendida y recordada diferentemente y por ello el viaje es continuo, sin límites y con la libertad narrativa de no poseer ataduras de Una memoria cultural o nacional.

¹⁵³ Op cit pág. 295

Capítulo VI. Los sitios imaginarios: el caso chicano de Ana Castillo

El cotidiano de los migrantes es una indagación diaria, un paseo a cafés, conversaciones, contemplación de la televisión o la lectura de un periódico cuya editorial, por gracia de Dios, ha dedicado alguna nota a su país de origen. Viaje a un encuentro de todos los días hacia todos aquellos medios memoriales que traigan la imagen y sensación del origen. Objetos, medios de comunicación que se convierten en islas de la novela memorial. En el mismo espacio y tiempo en que se sitúan estas islas, el migrante encuentra lenguas extranjeras, no solamente la de la mayoría étnica sino la de las otras minorías. En el café italiano donde Giovanni va a tomar un expreso en el *little Italy* de Montreal, José el carnicero intercambia frases en español con el camarero, enseguida expresa en francés sus frustraciones sobre el partido de fútbol de la liga italiana con Giovanni, mientras algún periodista de la televisión nacional intercambia sus opiniones en inglés con el camarógrafo. No sólo Giovanni encuentra en su café italiano favorito otras lenguas, tanto José como el reportero, aunque no lo expresen en ese momento, poseen una cultura cuyas memorias históricas, culturales y colectivas del pasado son ajenas a las de Giovanni. Giovanni se halla en un archipiélago de memorias de diversas culturas en un mismo espacio y tiempo.

El caso de Giovanni no es único en Montreal o en las grandes ciudades cosmopolitas. Es una constante y no una excepción. Ello explica que las características que componen su caso sean las problemáticas que más se abordan actualmente en los estudios sobre el tema. El tópico más estudiado a este respecto es el proceso y maneras de construcción de la identidad en lo que se ha venido llamando "la esquizofrenia cultural". Esta aproximación realiza un estudio de la literatura y cultura migrante subrayando el hecho de que los migrantes viven en por lo menos dos realidades distintas, temporales y culturales en un mismo espacio territorial en compañía de otras realidades culturales e históricas. Esta última perspectiva, vehiculada sobre todo por Homi Bhabha¹⁵⁴ y Fredric Jameson¹⁵⁵ hace hincapié en el hecho de que los migrantes deben conciliar sus memorias del pasado (memoria cultural, colectiva e individual) con las memorias del país de acogida. Con esto resaltan el hecho del nuevo fenómeno de convivencia de la diferencia cultural en un mismo espacio y su resultado cultural y estético en el fenómeno de la postmodernidad.

¹⁵⁴ En: The Location of Culture, Routledge. Londres y Nueva York, 1994.

¹⁵⁵ En: Op cit

En este contexto hemos constatado que la literatura migrante ha sabido reflejar una propuesta a esta "disyunción" memórica. Esto es, los escritores migrantes han sabido reapropiarse del conflicto, absorberlo al punto de volverlo un fenómeno positivo. Los escritores han desterritorializado, como diría Deleuze, la esquizofrenia, el problema identitario, social, cultural y político de vivir entre dos o más mundos, para reterritorializarlo en la narración de sitios imaginados (ciudades, pueblos, islas), es decir para volverlo una realidad estética.

Estos sitios albergan a todos los migrantes con su diversidad cultural, proponiéndose como espacios y tiempos donde se reúnen el pasado y el presente de cada uno de los grupos étnicos. Se crea una isla imaginaria híbrida; un espacio otro que el de origen o el de acogida. Los sitios imaginados no son lo que Benedict Anderson ha denominado "comunidades imaginarias", esto es, las naciones o colectividades que los miembros de una cierta cultura imaginan para crear la idea de cohesión histórica y cultural única y unívoca. En este caso, aunque el principio y objetivo es casi el mismo, se trata de espacios inexistentes, abstractos, míticos y explícitamente imaginados y estos están situados en el país de acogida pero, diversos a éste, con un pasado, mitos, leyendas, memorias y cultura propias, migrantes e híbridas. Se trata de sitios que sólo existen en una novela y por lo tanto la única incidencia que pueden tener es en la obra misma. Además, tiene como objetivo imaginar un espacio y comunidad donde varias comunidades puedan convivir sin que unas se antepongan a las otras. Lo cual es contrario a imaginar un sitio o espacio en beneficio de una comunidad por algún político que tiene la fuerza y el poder de reapropiarse de este territorio, imaginando que su comunidad tiene el derecho, por algún tipo de lectura histórica, de reapropiarse violentamente de este territorio. Por ejemplo, Margaret Thatcher y su anexión de las islas Malvinas en Argentina, en los años ochenta.

El caso de los sitios imaginarios migrantes es con esto bastante diferente de las comunidades imaginadas nacionalistas, es una contra-propuesta a este tipo de reapropiaciones. Por ejemplo el escritor italo-canadiense Nino Ricci inventa la ciudad de Mersea en su famosa novela In a Glass House.¹⁵⁶

¹⁵⁶ Nos basamos en la edición de: McLelland & Stewart Inc. The Canadian Publishers. Toronto, 1993.

Sitio donde viven más de tres generaciones de ítalo-canadienses, los anglosajones y otras culturas; ahí se vive una cultura híbrida migrante con sus propias reglas y realidades con el objetivo de buscar una inter-relación cultural.

Édouard Glissant, Raphaël Confiant y los poetas del criollismo inventan también una serie de islas imaginarias con sus puertos y ciudades donde representan la cultura criolla; la cultura híbrida de las antillas que desea tener su propio espacio de identificación que no pertenezca a una sola cultura sino a varias y a distintas memorias (culturales, colectivas o nacionales), al mismo tiempo.

Sin lugar a dudas la cultura y literatura chicana han contribuido enormemente al entendimiento de la cultura mestiza o híbrida migrante y por ello no resulta sorprendente que sea precisamente en la cultura chicana de donde surja la invención de los sitios imaginarios más interesantes de las letras migrantes. Deslindándonos de la cuestión identitaria y concentrándonos en la estética, en este capítulo dedicaremos nuestro estudio a la lectura de las islas imaginarias, analizando "Tome", el pueblo imaginado por la escritora chicana Ana Castillo en su famosa novela So Far From God.

a. De Aztlán a Nèpantla: inventarse una isla en medio del mar de los gringos

Antes de proceder al análisis de la representación de "Tome" y sus habitantes, en la novela de Ana Castillo, resulta necesario situar el trabajo de la escritora en relación con los sitios ya imaginados por la literatura y cultura chicana. La obra de Castillo es una continuación de una corriente muy sólida que le precede y que es necesario ver de cerca para mejor entender So Far From God y en general este fenómeno en la novela migrante.

Rodolfo Corky González, hijo de una familia pobre, mexicana, en Denver fundada en 1960 el periódico "Viva". El objetivo de esta publicación era fomentar una cultura mexicana en los Estados Unidos. Para 1963 organiza el grupo "Los voluntarios", jóvenes que logran mejorar el trato que los policías proferían a los chicanos. En 1966 organiza la cruzada por la justicia que tuvo como evento principal "La Conferencia de liberación de la juventud". En dicha conferencia 1,500 delegados de todo el país sientan las bases para difundir una ideología nueva, revolucionaria para los mexicano-americanos.

Se crean en ella dos pilares de la cultura y literatura chicana; el término de Chicano y el concepto de Aztlán. Aztlán se volvió un plan espiritual en donde se expresaba la necesidad de unir a los chicanos en un esfuerzo común con objetivos sociales y políticos.

Bajo este concepto se reivindicaron valores tales como el orgullo de hablar español, afirmar un territorio chicano, iniciar un movimiento nacionalista y la creación de un partido político. Este proyecto poseía un espacio para su realización: Aztlán.

Según las tradiciones nahuas el lugar de origen de los aztecas se situaba al norte de México. Aztlán sería esta isla mítica. De hecho, el nombre de Azteca deriva del nombre mismo de Aztlán. Los chicanos situaron así al mítico Aztlán al sur de los Estados Unidos. Según la tradición mexicana Aztlán sería una tierra prometida para los descendientes de los Aztecas. El movimiento chicano se vio como heredero de esta tradición y leyenda y por ende los chicanos "habían regresado a la tierra de origen..." La recuperación del mito de Aztlán da legitimidad al movimiento nacionalista chicano pues funge de base identitaria, territorial, memórica e histórica. La idea de concebir un espacio original y nacional en tierra extranjera vehiculaba una unión social y política contra la mayoría sajona y contribuía a afirmar una identidad Otra, en tierra de "gringos". Corky González enuncia:

"Con el espíritu de un nuevo pueblo consciente no sólo de su orgullosa herencia histórica, sino también de la brutal invasión gringa de nuestros territorios, nosotros, los chicanos, habitantes y civilizadores de la isla nortea de Aztlán de donde vinieron nuestros antepasados, reclamando la tierra de su nacimiento y consagrando la determinación de nuestro pueblo del sol, declaramos que el grito de nuestra sangre es nuestra fuerza, nuestra responsabilidad y nuestro inevitable destino." ¹⁵⁷

Observamos que en las palabras de Corky la noción de Aztlán está estrechamente vinculada con el "nosotros", "nosotros pueblo del sol, nuestra sangre, nuestra fuerza". La tercera persona del plural va a designar al concepto que va de la mano con el de Aztlán: el de la Raza.

El concepto de Raza es uno de los elementos básicos de la ideología del movimiento chicano.

¹⁵⁷ Penuelas C. Marcelino. Cultura hispánica en los Estados Unidos: los Chicanos, págs. 146-47, ediciones Cultura hispánica del Centro iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1978.

Fundamentado en las teorías de Vasconcelos de la "Raza Cósmica, la Raza sería el fruto de la mezcla forzada entre los españoles y los indígenas. La presencia indígena da el valor espiritual, divino y familiar a "la Raza" y lo español ofrece la lengua y ciertas costumbres. Esta Raza, es implícitamente "superior" a cualquier otra pues toma, según la teoría chicana y la de Vasconcelos, lo mejor de los dos lados en beneficio de toda la humanidad. La Raza es "puramente" colectiva, de ahí que Gonzáles insista en representar el movimiento chicano con el "nosotros".

La Raza se opone a todo lo sajón y a lo individual. Ahora, este concepto ha sido discutido y cuestionado hasta nuestros días por autores como Ana Castillo. De hecho para los años setentas el concepto de Aztlán y de Raza recibía ya críticas por parte de los mismos chicanos, particularmente provenientes de los grupos feministas y homosexuales, por contener connotaciones radicales y sectarias.

Las feministas y los grupos homosexuales lucharon pues por cuestionar y revisar el concepto de Raza y de Aztlán. Estos eran demasiado dicotómicos y simplistas para las complejas problemáticas identitarias, sexuales y territoriales que afrontaban los chicanos. El movimiento era racista, excluyente y por demás utópico.

Es en el terreno de la literatura que el curso del discurso chicano va a modificarse. Le toca a Gloria Anzaldúa proponer un nuevo concepto que cambiaría el rumbo de la identidad y discurso chicano. Con su poesía y sus ensayos propone las nociones de "Nepantla". Para la escritora feminista:

"Nepantla is the nahuatl word for an inbetween state, that uncertain terrain one crosses when moving from one place to another, when changing from one class, race or gender position to another, when travelling from the present identity into a new identity... The border is on a constant Nepantla state."

158

El concepto de Nepantla suple al de Aztlán. Nepantla se convertirá en el nuevo sitio imaginario donde confluyen los migrantes chicanos.

¹⁵⁸ The Latino Studies Reader: Culture, Economy and Society, pág. 18, editado por Antonia Darder y Rodolfo D. Torres, Blackwell, Londres, 1998.

En Nepantla se reivindica el continuo proceso de cambio de identidades, el constante contacto con la alteridad, lo que el concepto de raza negaba, reivindica así mismo lo positivo de compartir el espacio con otras culturas, lo que Aztlán no permitía. La multiplicidad de las identidades se vuelve una manera de resistencia y no una debilidad a los ojos de Anzaldúa. Nepantla es un "*Borderland*"; un sitio donde dos o más culturas, dos o más razas ocupan el mismo territorio. Hija de mexicanos y de anglo americanos, Anzaldúa se dice mestiza, una mestiza con una identidad múltiple, de frontera. La mestiza no pertenece a ningún lado de la frontera, sea de los Estados Unidos o de México sino a los dos sitios. Porque los dos sitios contienen parte de su identidad.

Como vemos este concepto de mestizo difiere en gran medida del concepto de raza mestiza de los primeros chicanos.

La nueva mestiza vive en la ambivalencia, en lo ambiguo de vivir entre varios mundos al mismo tiempo. El mestizaje ya no es entendido como la fusión entre dos culturas originales que dan nacimiento a la "Raza cósmica", es decir a una "raza nueva y superior". El concepto de mestizaje comenzó a entenderse como el mestizaje entre múltiples culturas y en continuo cambio tal y como lo concibe la antropología contemporánea. El concepto de Nepantla entonces destruye las separaciones netas y nacionales entre culturas, "el aspecto unitario de cada paradigma y nación".¹⁵⁹ Nepantla es la tentativa de crear un mito, un mito, nos dice Anzaldúa, que cambie nuestros conceptos unitarios y unívocos de la identidad y de las culturas. Este mito creará nuevas mestizas, una nueva conciencia mestiza:

**“Because I, a mestiza
continually walk out of one culture
and in to another,
because I am all cultures at the same time,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio,
estoy norteadada por todas las voces que me hablan
simultaneamente.”¹⁶⁰**

¹⁵⁹ Op cit pág. 629

¹⁶⁰ Op cit pág. 39

Nepantla es un sitio donde el artista puede transformar el espacio en territorios personales, lo que Deleuze llamaría reterritorialización¹⁶¹. En este espacio el artista, el escritor, puede pasar de una cultura a otra, de una sexualidad, creencia o clase a otra. Es una isla mítica imaginaria en medio del mar de los gringos.

Ana Castillo hereda esta problemática y la plasma en su novela So Far From God

b. So Far From God: estudio de caso

Nacida en Chicago de padres mexicanos Ana Castillo se ha convertido en una de las figuras principales de la literatura chicana. En 1986 publica la novela The Mixquiahuala letters¹⁶². Con ella gana el premio American Book Award. En 1990 publica su segunda novela Sapagonia¹⁶³ y para 1994 publica su obra más importante So Far from God.

Con esta última novela alcanza fama en todos los Estados Unidos y México y se convierte en un almanaque de la cultura chicana. En efecto, para Sandra Cisneros, otra de las principales autoras chicanas, So Far From God es:

"A Chicana telenovela (...)with an almanac of Chicanoismo- saints, martyrs, T.V., mystics, home remedies, little miracles, dichos, myths (...)" ¹⁶⁴

En esta colección de personajes míticos, santos, objetos del cotidiano, referencias televisivas e históricas So Far From God representa su sitio imaginario, Tome, con los mismos preceptos epistemológicos del Nepantla de Gloria Anzaldúa. La isla imaginaria se convierte en un sitio donde conviven comida casera con intercambios lingüísticos entre dos lenguas o más, con celebraciones religiosas sincréticas, costumbres mexicanas e indígenas y relaciones laborales, jurídicas y sociales con la mayoría sajona. De hecho, en las tres novelas de Ana Castillo los personajes y sus vicisitudes van a ser representados en lugares imaginarios.

¹⁶¹ Op cit pág. 10

¹⁶² Usamos la edición de: Anchor Books, Nueva York, 1992.

¹⁶³ Usamos la edición de: Anchor Books, Nueva York, 1994.

¹⁶⁴ Op cit contra portada

En The Mizquiahuala Letters, es precisamente Mizquiahuala el lugar imaginario, un pueblo perdido en el sur de México, en Sapagonia, es Sapagonia un pueblo en algún lugar del sur de los Estados Unidos y en So Far From God es Tome, un pueblo en el desierto al sur de los Estados Unidos. En su introducción a Sapagonia Ana Castillo nos describe de qué manera entiende estos lugares imaginarios. Tome es una continuación de Sapagonia y Sapagonia de Mizquiahuala, los tres pueblos discuten una problemática común y por lo tanto, el concepto de Sapagonia bien se puede aplicar a los otros sitios, sobre todo a Tome, novela que le sigue y donde Castillo se perfecciona. Para Ana Castillo Sapagonia es entonces:

“(...) a distinct place in the Americas where all mestizos reside, regardless of nationality, individual racial composition, or legal residential status- or perhaps, because of all of these.(...) The Sapagón is besieged by a history of slavery, genocide, immigration, and civil uprisings, all of which have left their marks on the genetic make-up of the generation following such periods as well as the border outline of its territory.”¹⁶⁵

Los componentes histórico-culturales descritos en esta cita se repiten en la noción de Tome. Donde se representa un proceso de mestizaje debido a la presencia de las culturas mexicana-indígena y americana que conforman la cultura chicana:

"She had been (doña Felicia) a young mother, illiterate, the orphaned daughter of mestizos(...)" (60)

“While it's not every day that you see a crowd following a Christ like figure carrying a cross along the highway (unless your people are from Chimayo or Tome or similar places throughout the territory controlled by the Spanish queen and friars for centuries with such ferocity that neither Mexican nor U.S. appropriation diluted the religious practices of the descendants of the Spaniards who settled there (...)" (74)

Con estos ejemplos vemos claramente como Tome, al integrar en su espacio una diversidad cultural de migrantes y pobladores con historias que se encuentran a veces en conflicto, otras en relación cultural o a causa de una dominación y violencia étnica, se inscribe como un Nepantla o Sapagonia.

¹⁶⁵ Op cit pág. 1

Esto es; el sitio en los Estados Unidos donde "los mestizos residen sin importar su nacionalidad, composición racial o estatuto legal". La historia de estos mestizos como la de Sapagonia es "una historia fruto de esclavitud, genocidio e inmigración". Y el sitio, como se verá, donde los migrantes atraviesan una frontera cultural para acceder a otra, o una frontera sexual, social a otra. Existen con esto varios lugares y espacios memóricos en el mismo espacio que pueden ser visitados.

El título de la novela es el primer indicio de esta ambivalencia que marcará toda la obra; "So Far From God" viene de la famosa frase del dictador mexicano Porfirio Díaz: "Pobre México, tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos".

En dicha frase podemos colegir el estado indeciso, impreciso en donde se sitúa México a los ojos del militar; en un sufrimiento constante lejos de Dios y demasiado cerca de un opresor como los Estados Unidos. Entendido en otros términos; ni bien consigo mismo, puesto que el cielo en el imaginario nacionalista mexicano es México, ni con los Estados Unidos (la alteridad), es decir que viven demasiado cerca o dentro del país sufriendo a causa suya pero sin poder pertenecer o escapar de él.

En Tome se va a escribir este drama vivido por los chicanos. Contada con el tipo de estética de Gabriel García Márquez del real maravilloso, la obra narra lo siguiente:

Sofi tiene una casa y una granja en un pueblo en Nuevo México. Vive con sus cuatro hijas: Esperanza, Fe, Caridad y la Loca. Madre casi soltera se tuvo que ocupar de sus hijas sola, porque su esposo, Domingo, la abandonó para ir a beber y apostar a otros poblados y estados norteamericanos. La loca muere a los tres años de nacida, pero por un milagro resucita. Como secuela de su muerte y resurrección se vuelve fóbica a la gente. La loca permanece siempre en casa de la madre ocupándose de sus animales y hermanas. Tiene el poder de la premonición y muere por segunda vez y definitivamente de SIDA. Esperanza, cursó la carrera de estudios chicanos. Encuentra un trabajo en una televisora local hasta que se convierte en corresponsal para una cadena importante de televisión estadounidense. Se le manda como corresponsal a una guerra americana en Arabia Saudita y ahí muere a manos del enemigo. Caridad, la más liberal de las hijas, tiene una vida nocturna muy activa. Un día la policía anuncia a la familia que la muchacha fue violada y atacada al punto que sus genitales y pezones fueron cortados.

La Loca cura milagrosamente a Caridad. Recuperada esta decide dejar la casa e irse a vivir con su caballo a otro pueblo. Ahí conoce a doña Felicia, una anciana indígena que la introduce al mundo de la magia blanca. Sin trabajo Caridad se dedica a peregrinar a un lugar santo en busca de una mujer de quien se ha enamorado. A su regreso por exceso de misticismo Caridad es elevada al cielo con la mujer "que ama" y desaparece para siempre.

Fe es la más estable de las hijas de Sofi. Tiene un trabajo en el banco y está enamorada del hombre perfecto; "Tom". La vida de Fe gira en torno a su matrimonio con "el amor de su vida". Tom, el día de la boda no se presenta. Airada y desconsolada Fe adquiere la enfermedad del grito. Esto es, grita constantemente todos los días por el desaire. Sufre un trastorno al punto que ya son dos "las locas" hasta que conoce a otro amor de su vida. Se casa con el hombre perfecto viviendo la vida perfecta hasta que decide trabajar para una compañía de producción de armas químicas del ejército. Muere de cáncer y su cuerpo es comido por sustancias radioactivas.

c. Tome, "Tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos"

Tome, como sitio imaginario, espacio inventado bajo la necesidad de crear una isla metafórica que incluya todas aquellas características que los teóricos y escritores chicanos desean atribuir a los mexicano-americanos va a tomar vida y a representarse gracias a sus personajes y a un narrador que no esconde su influencia y su participación en la descripción de los hechos y rasgos culturales. Una narradora que, con un constante uso del discurso indirecto e indirecto libre, va a contar cada una de las peripecias de los personajes y varias de sus tradiciones y manías.

La narración del discurso se realizará siempre en el pretérito perfecto, por ende asistimos a una narración del pasado. Se nos relata hechos rememorados por la colectividad de Tome. El estilo de la obra así nos lo indica:

"Nobody believed that Domingo was good enough for little Sofi, not her sister, not her mother, not even her favorite teacher in high school, la Miss Hill." (21)

"Caridad insisted on finding her own place without asking no one, so it was no surprise to anyone neither that she took the first place she found(...)" (43)

Tanto la primera como la segunda cita nos indican que la narradora en estilo indirecto libre toma la voz de la comunidad: "Nobody believed" y "it was no surprise to anyone". Tomando la voz de la colectividad, retoma las palabras expresadas por todos, los susurros, una anécdota enunciada por una persona y recontada por otra. Un procedimiento estilístico propio de la literatura folklórica y oral. En esta última el narrador se da la función de contar lo sucedido en el pueblo pues como parte del "nosotros", la voz narrante se legitima como "la voz de todos". La narradora oral,¹⁶⁶ como parte del "nosotros", se incluye como víctima de los sucesos del pueblo y actuante en los mismos, y eso la legitima para manipular y ordenar la estructura de los hechos y de los personajes.

La isla de Tome va a estructurarse entonces gracias a la narración intra-diegética de la vida de cada uno de los personajes de la familia de Sofí en vínculo con los personajes ajenos a la familia que entran en contacto con ellos. La narradora intra-diegética va a realizar así una rememoración de los eventos sucedidos a cada uno de los personajes por medio de analepsis externas, o heterodiegéticas como las denomina Gérard Genette, "cuyo contenido diegético difiere del primer relato."¹⁶⁷ Esto es, que la recuperación del pasado en cada capítulo no interfiere en el anterior o en el posterior, no completa una información dejada en suspenso, sólo aporta otra información, otra anécdota sobre Sofí, sus hijas y Tome. Los sucesos de las hijas y de Sofí que se rememoran en capítulos posteriores al primero contienen una nueva intriga y relato.

La novela es así una narrativa abierta, donde cada capítulo aunque perteneciente a una misma obra, es autónomo pues cuenta un relato sobre las vivencias de alguna de las hijas de Sofí o de Sofí y amigos que culmina en el mismo capítulo donde inicia. La obra está pues dividida en 16 capítulos.

El primer capítulo cuenta por ejemplo, la vida de cada una de las hijas desde donde inicia su drama. La Loca muere y resucita, Caridad es mutilada, Fe pierde a su prometido, etc. El siguiente capítulo narra la restauración de Caridad y su entrada en el mundo místico.

¹⁶⁶ Se trata de una narradora femenina pues tanto la escritora como sus personajes principales pertenecen a este sexo.

¹⁶⁷ Op cit pág. 91

El tercer capítulo está dedicado a doña Felicia, la narración de su vida y a la transcripción de sus remedios caseros contra los malestares corporales, espirituales y amorosos. El cuarto capítulo narra como Caridad se pierde y se vuelve una ermitaña a la que la gente acaba por adorar. El capítulo 10 por su lado narra el regreso fantasma de Esperanza después de haber sido matada en la guerra. Se cuenta la leyenda de "La Llorona" y el nuevo casamiento de Fe.

Como podemos observar no existe una intriga general en la obra, es decir que tenga un inicio un nudo y un desenlace, por ello forma una estructura del encadenamiento. El estilo que observamos en la novela picaresca española y aún más en el Quijote. Cada capítulo en su propia intriga y la mayor de las veces ésta es la descripción de hechos milagrosos y de dramas vinculados con la religión, el amor o con las problemáticas laborales y sociales que afrontan cotidianamente los chicanos en Tome.

Por lo que respecta a los milagros podemos leer lo siguiente:

"For a brief period after her resurrection, people came from all over the state in hopes of receiving her blessing (de la Loca) or of her permorning of some miracle for them." (25)

"After Caridad's "Holy Restoration" as her mother referred to her phenomenal recovery (de las mutilaciones) she moved out with her corazón". (43)

Estos milagros ocurren en la vida cotidiana y conviven con sucesos más triviales, telenovelescos, de carácter amoroso:

"That chile-roasting month was also the month that la Fe chose to be wed-yes, married at last-not to the shriveled-hearted wimp who had been her first novio, but to her very own cousin, Casimiro." (171)

Lo amoroso y los milagros, tal como se verá a fondo más adelante, tienen como lazo de unión la práctica religiosa:

"At daybreak on Wednesday of Lenten Week doña Felicia readied her self for her yearly pilgrimage to Chimayo."(72)

Y tanto el milagro, como las relaciones amorosas y las prácticas religiosas tendrán un desenlace dramático, estrechamente relacionado a la realidad social de los chicanos en los Estados Unidos:

“In the meantime, the FBI had come back a few times to talk to Fe. They said the reason that Acme International would have to get her a lawyer was that the chemical that she had used to clean those infamous big heavy parts in the basement was illegal; and since it was Fe alone who had used it, it was all her fault(...)” (187)

Con estos ejemplos podemos observar que el objetivo narrativo de cada capítulo va a elaborarse en torno a estas cuatro funciones; un milagro, una tragedia, una relación amorosa y una devoción religiosa. Las funciones cardinales de cada uno de los capítulos se estructurarán así en torno a estos *topos*. Por ejemplo, en la cita que dimos sobre la decisión de doña Felicia de ir en peregrinaje a Chimayo, vemos que el discurso narrativizado de la decisión de la anciana indígena nos va a llevar no sólo al acto mismo de peregrinar, sino al momento en que Caridad conoce a una mujer de quien se va a enamorar:

“It was about then, however, that she (Caridad) stopped short at the sight of the most beautiful woman she had ever seen(...) At that moment the woman also turned toward Caridad(...)” (75)

Con esta mujer Caridad desaparecerá posteriormente. El discurso narrativizado de la ida a Chimayo será entonces una función cardinal pues es una acción principal que nos llevará a otras acciones principales como son el encuentro amoroso, la conversión a santa del personaje, lo cual culminará con el dramático desenlace.

Por su parte, la mayoría de las catálisis servirán para mostrar rasgos culturales de los chicanos, restos de la cultura indígena, mexicana y americana y la presencia de la sajona norteamericana e idiosincrasias de la vida cotidiana:

“Francisco el Penitente was not always Francisco el Penitente. As a boy at Our Lady of Sorrows School and to his pals in the playground, he was Frank. To his six older brothers and to his father he was el Franky. To his mexican godmother, la doña Felicia, however, he was panchito(...)” (94)

"While doña Felicia would have wanted to keep Caridad's traila just as she had left it the day of her disappearance- with the red formica kitchen (...) the flee-market wooden-trunk coffee table that the mexicano merchant who sold it to Caridad swore he bought from some indios in Chihuahua (...) and the three dimensional picture of La Virgen de Guadalupe(...)" (114)

Resulta evidente que la función tanto de las catálisis como de las funciones cardinales en la economía del texto traducen un deseo de parte de la narradora de vincular el cotidiano, las tragedias de las hijas de Sofi y de Sofi con las vivencias comunes de los chicanos en general. Los nombres mismos de los personajes; Caridad, Fe, Esperanza, Francisco el Penitente, Corazón (el caballo), doña Felicia, Sofi o la Loca significan una alegoría de la realidad chicana según Castillo. Varios de los nombres son las virtudes teológicas según San Pablo; dones del espíritu santo:

"Ahora permanecen estas tres cosas (en el hombre): la fe, la esperanza, la caridad; pero la más excelente de ellas es la caridad." (Corintios 13,13)¹⁶⁸

Los nombres de Caridad, Fe y Esperanza van a representar metafóricamente así cada una de las virtudes otorgadas por Dios a los seres humanos para vivir en armonía, paz, felicidad (doña Felicia) y amor (Corazón). El nombre de Sofi se refiere al conocimiento de las virtudes teológicas y el de la Loca al epíteto de locura con el que los infieles, según San Pablo, se refieren al cristianismo y sus dones. Por ende cada personaje va a reflejar una metáfora y alegoría de la suerte y realidad de cada uno de estos dones y "conocimientos" en la tierra mestiza de Tome. Siendo Tome un espacio imaginario en los Estados Unidos, las virtudes y el conocimiento del espíritu santo están a la merced precisamente de los Estados Unidos: "Tan lejos de Dios y tan cerca de los Estados Unidos".

Por otra parte cada uno de estos dones va a reflejar algunas de las características políticas, culturales e históricas principales de los chicanos:

Esperanza, la hija mayor, representa el grupo de chicanos estudiosos, letrados creyentes del movimiento chicano, de la Raza y de Aztlán.

¹⁶⁸ Nos basaremos en La Biblia traducida por Eino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto. Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1976.

Su trabajo como periodista a nivel nacional le da una posición social que le permite como chicana acceder a otros espacios y esferas sociales y culturales a las que normalmente los chicanos, por su condición de minorías, no entran (atraviesa una frontera social y cultural). Como esperanza de los chicanos Esperanza se vuelve corresponsal de una cadena nacional. Sin embargo Esperanza muere en tierra extranjera sin que el gobierno americano se interese por su caso. El personaje de Esperanza representa muy bien a todos aquellos mexicano-americanos mandados a la guerra durante Viet Nam, Corea y actualmente Irak, que, so la promesa de adquirir la nacionalidad deben combatir por las barras y las estrellas. La mayoría mueren sin una indemnización descendente y sin ayuda a sus familias. Recordemos que la Esperanza, dentro de las virtudes teológicas, representa el futuro, pues la Fe, La Caridad y cada uno de los actos dentro del amor de Dios que realizamos en el presente y en el pasado están encaminados a la esperanza del paraíso. La muerte de Esperanza es la muerte del futuro o del mejoramiento terrestre de la vida chicana.

Fe tiene mucha fe en casarse y tener una vida como "en las telenovelas", con muchos hijos, el marido perfecto y una casa grande, es decir vivir los valores culturales tradicionales tanto de los sajones como de los mexicanos. Su primer prometido no se presenta el día de la boda. La Fe se vuelve loca y casi afónica. Conoce a otro pretendiente con quien logra casarse. Es el marido perfecto. Sin embargo, Fe comienza a trabajar en una fábrica de armas químicas del ejército. Muere de cáncer y su cuerpo es roído por sustancias radioactivas. Fe encarna todos aquellos mexicano-americanos y ciudadanos en general víctimas de las grandes empresas norteamericanas que abusan de sus empleados exponiéndolos a todo tipo de contaminaciones.

Miles de chicanos son infectados diariamente por trabajar en fábricas cuyos controles de sanidad no existen. Casi ningún anglosajón realiza estas labores, por lo que en el sur de los Estados Unidos son los chicanos y otras minorías, sobre todo no blancas, las encargadas de efectuar lo más peligroso y miserable de los trabajos. Una vez más son las armas, el ejército y las empresas privadas americanas los que acaban con la Fe; la Fe en seguir los mandamientos del "*american way of life*" o de los consejos de familia, es decir, trabajar duro y constantemente para asegurarse "una vida estable y casi perfecta con una casa, perro y marido". Otro de los intentos por sobrevivir de los chicanos y de los dones del espíritu muere.

Caridad es la más liberal de las hijas. Vive una vida de bares, amantes y noviazgos, es decir una vida cotidiana común y corriente (Entre fronteras culturales entre los sajones, indios pueblo y los mexicano-americanos). Aún así es víctima de una agresión; es mutilada y violada. Milagrosamente restaurada va a vivir con su Corazón, o sea su caballo, con una anciana indígena (doña Felicia). A Caridad se le despierta una homosexualidad (paso a otra frontera, una sexual) y un misticismo que acaban por hacerla desaparecer de Tome y de la tierra. Su Corazón es atropellado por una camioneta. Caridad no logra encontrar un lugar donde pueda sentirse bien en Tome y los Estados Unidos. El personaje de Caridad es por esto muy importante, uno de los principales de la novela, es la que marca la transición entre el mundo de Dios y Tome. De hecho la Caridad en los Evangelios, y más explícitamente en las Actas de los Apóstoles, es el pilar de las virtudes teológicas:

" Y si teniendo el don de profecía y conociendo todos los misterios y toda la ciencia, y tanta fe que traslade los montes, si no tengo caridad no soy nada." (Corintios 13,2)

Como pilar de la comunión con Dios esta virtud según San Pablo: "La caridad jamás decae; las profecías desaparecen, las lenguas cesaran, la ciencia se desvanecerá." (Corintios 13,8)

Con la dramática suerte del personaje esta aseveración de San Pablo se reinvierte en Tome; tan lejos de Dios. La caridad, que significa vivir en el amor de Dios, vivir por el amor del prójimo, de sí mismo y hacia Dios no puede tener lugar en los Estados Unidos por el exceso de violencia a la que son objeto los migrantes y mestizos, por el grado de exclusión de la que son víctimas no sólo los chicanos, las mujeres, sino además en este caso los y las homosexuales, puesto que la caridad:

"(...) es longámene, es benigna; no es envidiosa, no es jactanciosa, no se hincha (...) no se alegra de la injusticia, se complace con la verdad(...)" (Corintios 13, 4,6)

El corazón (su caballo) de Caridad (La caridad vive "a caballo" con el amor, es amor, según San Pablo) muere por una violencia externa. Caridad sólo logra sobrevivir como ermitaña sin conciencia de sí misma, adorada por la comunidad como una santa.

Como alegoría posee y otorga "longevidad, justicia, benevolencia, tolerancia y verdad". En otros términos todo aquello de lo que carece la comunidad chicana.. Desafortunadamente Caridad no responde a las expectativas de los feligreses: regresa a Tome y desaparece. No puede ocupar un sitio donde los chicanos viven en la imposibilidad de dar y recibir caridad, o sea, la posibilidad de vivir en el amor de Dios, del prójimo y de sí mismos.

Sofi, nombre derivado evidentemente de Sofía, madre del conocimiento, va a representar el conocimiento cristiano; de ella surgen la caridad, la fe, la esperanza. Puesto que como lo asegura San Pablo los dones del espíritu fueron otorgados al conocimiento humano y son "el verdadero" conocimiento:

“Doy continuamente gracias a Dios por vosotros debido a la gracia que os ha sido otorgada en Cristo Jesús, porque en El habéis sido enriquecidos en todo: en toda palabra y en todo conocimiento (...)” (Corintios 1, 4)

Este conocimiento existe en la "medida" que todo cristiano ha recibido el testimonio de Cristo. Toda manifestación, todo aquello que surja del individuo en la palabra como en el acto debe supeditarse a este testimonio, a este conocimiento de la palabra divina. Por ello Sofi es la madre de las hijas de la novela.

Sofi se queda sola al final de la novela al morir todas sus hijas. Esto indica que para la narradora de la novela todos aquellos dones que fueron otorgados por Jesús Cristo a los chicanos, a la gracia del conocimiento se desvanecen y dejan lugar a una madre del conocimiento sin los elementos que constituyen su conocimiento y su salvación. Sofi se queda sola y muy lejos de Dios.

La Loca por su parte vive siempre con la madre porque la locura forma parte del conocimiento de Cristo y es un *sine qua non* de las virtudes teológicas:

“Que no me envió Cristo a bautizar, sino a evangelizar, y no con sabia dialéctica, para que no se desvirtúe la cruz de Cristo; porque la doctrina de la cruz de Cristo es necesidad para los que se pierden, pero es poder de Dios para los que se salvan. Según que está escrito: "Perderé la sabiduría de los sabios y anularé la inteligencia de los prudentes.” (Corintios 1, 17)

La loca concentra en ella como personaje todo lo inexplicable, lo fantástico pues siguiendo los preceptos de San Pablo, la locura ocupa el lugar de la sabiduría humana, del letrado, del conocimiento científico:

“¿No ha hecho Dios necia la sabiduría del mundo? Pues por cuanto no conoció en la sabiduría de Dios el mundo a Dios por la humana sabiduría, plugo a Dios salvar a los creyentes por la locura de la predicación. (...) Porque la locura de Dios es más sabia que los hombres(...)” (Corintios 1, 20, 21, 25)

No es una coincidencia entonces que el primer hecho fantástico de la novela sea la muerte y resurrección de la Loca. Este suceso marcará la pauta de lo fantástico a todo lo largo de la novela, de lo que se puede considerar como una locura en oposición al conocimiento y sabiduría científica o pragmática. Y la locura es una gracia otorgada a los gentiles, en este caso a los chicanos. La locura cristiana nace del conocimiento de Cristo, en el caso de So Far From God de Sofi. El que crea en la locura de la evangelización recibirá “justicia, santificación y redención.” (Corintios 1, 30)

De este modo como narración oral, hecha en nombre de y por una colectividad, la anécdota de la historia milagrosa de la Loca tiene como objetivo el que los oyentes y hasta las narradoras de la obra obtengan precisamente redención y justicia, pues al aceptar los hechos tal y como han sido predicados aceptan y viven con fe en la palabra divina. Sin embargo, en la realidad de Tome nadie se salva y el vínculo entre el conocimiento y los dones del espíritu, o sea la locura, muere.

d. Tome, cronotopo de una isla idílica reinvertida

Para crear un sitio imaginado la narradora de So Far From God echó mano de códigos literarios preexistentes que le permitieron darle forma a lo que nació. De este modo el estilo oral y comunitario de la voz narrativa va a acceder al estilo narrativo de la literatura idílica para contar e imaginar la isla de Tome.

Tome es un espacio y tiempo y son sus personajes, como acabamos de ver, los que lo estructuran y dan la perspectiva al sitio.

La narradora imagina un tiempo y un espacio con su propia noción de tiempo. Tome es así un cronotopo. En este caso, un cronotopo del idilio invertido. Para Bajtín el cronotopo del idilio se divide en tres tipos principales; el idilio amoroso, el pastoral (el de la vida y trabajos campiranos) y el idilio familiar. Presentada como una "telenovela chicana", la novela se integra a los tres tipos de idilios pero de manera reinvertida. En efecto, los objetivos de los personajes de la novela tal como aquellos de las novelas idílicas son precisamente casarse o tener una relación amorosa, trabajar mucho en miras a un futuro mejor, la religión, ocuparse de los animales y todo gira en torno a la familia en el campo.

El hecho de que la novela de Castillo se integre a los tres tipos de cronotopos idílicos no es un azar. De hecho, según Bajtín, los tres tipos de cronotopos idílicos mantienen lazos comunicantes. Por ejemplo, poseen una base común que comparten y este es el vínculo al origen, a la casa familiar, a un lugar particular a partir del cual todos los eventos y peripecias van a desarrollarse. En *So Far From God* nos damos cuenta de que desde el inicio de la obra la vida de la familia de Sofi va a tener una adhesión particular precisamente a la casa, al origen y a cada uno de los eventos de Tome. El primer evento de la novela inicia precisamente en la casa de Sofi:

"La Loca was only three years old when she died. Her mother Sofi woke at twelve midnight to the howling and neighing of the five dogs, six cats, and four horses, whose customs it was to go freely in and out of her house." (19)

Con la imagen de la casa como introducción a la novela se nos lleva de la mano, posteriormente, para conocer a los otros personajes habitantes del hogar, los cuales van a conformar la estructura y diégesis de la obra. Desde el hogar entonces inicia y se estructura la diégesis: "She checked the bedroom with the three older girls: Esperanza (...) Fe and Caridad." (19)

De esta presentación la narradora introduce al exterior de la casa original, es decir a la alteridad como una amenaza, un elemento que rompa el idilio del hogar, del origen:

" (...) Sofi put the baseball bat that she had taken with her checking the house back under the bed- "just in case" she encountered some tonto who had gotten ideas about the woman who lived alone with her four little girls(...)" (20)

Una vez que la narradora ha introducido esa alteridad desafiante, lleva a la familia a otro espacio fuera de la casa; el espacio colectivo. A él acceden a causa de la muerte de la Loca. La muerte se convierte en un hecho que vincula a la familia y a la comunidad, como lo fue el nacimiento de las niñas y su bautizo y cómo después, en el mismo capítulo la violación y mutilación de Caridad y su milagrosa recuperación. Los elementos naturales y en este caso los hechos sobrenaturales, como en todo cronotopo del idilio, van a crear lazos de comunicación y de encuentro de la comunidad:

It was the saddest velorio in Tome in years because it was so sad to bury a child. Fortunately none had died since- well, if memory served right, doña Dolores's last son." (20)

"For those with charity in their hearts, the mutilation of the lovely young woman was a kind to martyrdom. Masses were said for her recovery. A novena was devoted to her at the local parish. And although Sofi didn't know who they all were, a dozen old women in black came each night to Caridad's hospital room to say rosary, to wail, to pray." (33)

Con la muerte y resurrección de Loca así como con la mutilación y recuperación de Caridad, es decir, cuando inicia el contacto entre la casa familiar y la comunidad, Tome como espacio imaginario empieza a inscribirse como el espacio imaginario de los chicanos.

Por ello, desde "la resurrección" y "recuperación de la mártir" la novela va a contar cómo cada una de las hijas va saliendo de la casa y va ocupando otros espacios, algunos en el extranjero, otras en otros lugares y en Tome mismo. Respecto a esto Bajtín afirma que en el cronotopo idílico familiar uno de los pilares del drama consiste en la desagregación de la familia para un futuro encuentro. En este caso el futuro encuentro nunca se realiza porque todas las hijas mueren y el marido de Sofi, Domingo aún si regresa a casa, acaba por empeñar el hogar en una apuesta lo que origina el divorcio de los esposos; idilio reinvertido.

En el espacio y tiempo del cronotopo del idilio familiar, argumenta el escritor ruso, la vida cotidiana es inseparable de lo vivido por los padres y los ancestros. Ahí vivirán los niños y los nietos.

En So Far From God la narradora incluye por medio de sus personajes numerosas referencias a ancestros históricos vinculándolos a los eventos y actos fantásticos que ocurren en el presente. Por ejemplo a Tome acuden fantasmas, ancestros de los habitantes y sorprendentemente personajes del pasado azteca que jamás tuvieron lugar ni historia en el sur de los Estados Unidos:

"Juan Soldado is guarding the gold mine", abuelo Cresencio would whisper to the girls. "Who's Juan Soldado, 'buelo? Esperanza spoke up, being the oldest and therefore not supposed to be afraid."

"Juan Soldado was a Spanish soldier and that was his gold mine. He was trapped in there, killed. ¡Ay, esos gachupines! (...) Many, many people have seen it over the years, like I did(...)" (154)

"But no one had ever told Loca the Legend of La Llorona, The Weeping woman astral-traveled all throughout old Mexico, into the United States (...) in search of her children whom she drowned so as to run off with her lover." (160)

El mundo ancestral e "histórico" de Tome se inscribe como una antítesis de la novela idílica, pues aunque mantiene los mismos parámetros no concibe a los ancestros, al pasado histórico, al origen de la misma manera que el idilio. Estos ancestros no pertenecen a la misma cultura. El soldado es un español que históricamente se opone al mexicano y en seguida al chicano por ser concebido como parte de esa cultura odiada y negada. En seguida, la Llorona es un personaje y leyenda de México. El mito de la Llorona pertenece a la cultura azteca y colonial novo-hispana por lo que no tiene ningún vínculo espacial, cultural o histórico con los chicanos del sur de los Estados Unidos. De la misma manera el santo guatemalteco Esquipúlas, al que adoran en Chimayo, llegó al cerro por razones inexplicables. Se trata de otro ancestro y "divinidad" ajeno a Tome, al espacio del idilio.

La recuperación de elementos y personajes del pasado ajenos a Tome o a los Estados Unidos, por parte de la narradora, con el objetivo de convertirlos en los ancestros y mitos de Tome resalta una de las características principales en la invención de sitios imaginarios migrantes: en la recuperación del pasado de las novelas memoriales migrantes no existen barreras ni delimitaciones de espacios, culturas, lenguas y tiempos. Tome es un *borderline*.

Los sitios imaginarios son *borderlines* que pueden ocupar distintos espacios al mismo tiempo. Se puede ir de uno a otro sin las ataduras de una recuperación histórica como lo entiende el discurso tradicional nacionalista. Esto es, con ancestros y espacios que estarían vinculados a los habitantes del presente por un hilo conductor ontológico en donde la esencia y cada uno de los eventos objetivos del pasado vive en el presente sin contaminaciones externas y con un proyecto preciso. En Tome, como en cualquier otro sitio imaginario migrante, la contaminación, la mezcla, la impotencia, lo subjetivo y lo obsoleto del evento como dialéctica hacia el futuro (Esperanza) es la constante y la característica común, normal y no el error.

La narradora de So Far From God viaja así entre varias islas memoriales, varias novelas memoriales ajenas unas de las otras en un espacio que parece único. Así es, en el cronotopo idílico, el espacio es un micro-mundo autosuficiente. Las generaciones se localizan siempre en este micro-mundo, de manera indefinida y son determinadas por una unidad de lugar. Todos los eventos de la vida son inseparables de este lugar único. Por ello en la unidad de este lugar se enlazan y confunden el nacimiento y la muerte, la infancia y la vejez. La unidad del lugar detiene todos los límites temporales.

En So Far From God el micro-mundo, la isla, se convierte en varios micro-mundos, en un archipiélago, pues si bien las tragedias y milagros ocurren casi todos en un mismo espacio, un mismo lugar, ellos van a ocurrir al contacto con una alteridad mixta; mestiza y también en espacios alejados de Tome. Caridad, que es una americana de padres mexicanos nacidos a su vez en los Estados Unidos va a vivir y a cambiar de forma de vida al entrar en contacto con doña Felicia, una anciana indígena que luchó en la revolución mexicana, es decir, que tiene una experiencia adquirida en otro sitio que Tome y que comparte con Caridad, cuya experiencia fue adquirida en los Estados Unidos. El tiempo de la revolución mexicana y de la vida de la anciana en otros espacios ajenos a Tome no coincide con el tiempo de vivencia de Caridad en Tome, por lo que en este caso no existe un límite temporal ni espacial en Tome.

Esperanza después de haber muerto en Arabia Saudita regresa como fantasma a Tome para visitar a su familia. La muerte, como en el cronotopo del idilio se va a vincular al espacio de origen; el fantasma de Esperanza regresa a su tierra.

Sólo que la muerte ocurre en otro lugar, nunca se esclarece cómo ni cuándo ocurrió y acaeció a manos de una alteridad desconocida. Si bien entonces la muerte se vincula al cosmos de Tome, no se limita a su sólo espacio y tiempo y habitantes. A su vez el tiempo y factores de la muerte son un misterio. No porque la narradora desee mantener un misterio esotérico sino porque las autoridades norte-americanas se niegan a declarar. Es una instancia externa a Tome la que obliga a concebir a la muerte de Esperanza con una temporalidad misteriosa por lo que la unidad y claridad temporal propia de la novela idílica se rompe también. Al mismo tiempo Arabia Saudita será un espacio que, aún en su lejanía entrará en contacto con Tome por ser el espacio y tiempo, cronotopo del viaje, trabajo y asesinato de la hija de Sofi. Se reinvierte así también el precepto de unidad de lugar y espacio propio del idilio El cronotopo idílico toma así otros rasgos en la obra de Castillo y reinvierte sus delimitaciones espacio-temporales.

El cronotopo idílico sufrirá otro revés en Tome respecto al cronotopo del idilio amoroso. La pareja idealizada que unirá la familia o la perpetuará en el espacio idílico se convertirá en Tome en el divorcio de los padres, la pérdida de la casa por una apuesta que Domingo, el padre de familia, hace y aún más en la muerte de cada una de las hijas.

Como pudimos ver, la literatura migrante retoma parámetros literarios preexistentes y nociones de espacio y tiempo pertenecientes a estéticas desde hace mucho tiempo presentes en el ámbito literario actual para re-imaginarlos, reinventarlos con el objetivo de crear sus propios parámetros espacio-temporales y para imaginar memorias que evoquen recuerdos, hechos y sitios que nunca han existido y que sean propicios y adaptados a la experiencia migrante.

f. Imaginar para volver a contar: lo cuenta quien sobrevive

Todo espacio idílico funge el rol de cronotopo mítico del inicio del tiempo. Es un mundo atemporal al que se refieren los cuentos, para recontar y compartir con la alteridad aquél o aquellos mitos que deben sobrevivir y volver a ser contados para dar cuenta de la historia del grupo; los motivos de su cohesión y las razones de su presente.

Decimos que "se vuelve" a contar puesto que los hechos expresados por la narradora, por ejemplo en la novela que analizamos ya fueron enunciados a su vez por la comadre de Sofi, Sofi, la "gente" de Tome y cada uno de los personajes que constantemente expresa su opinión o su versión de los hechos. La narradora recoge todas las versiones y da la suya.

Como hemos ya subrayado en el inciso anterior la muerte y resurrección de Loca, la violación, recuperación e ida al cielo de Caridad y la muerte y regreso fantasmal de Esperanza no son exactamente el tipo de elementos que el cuentista idílico hubiera escogido. La narración del idilio reinvertido en el presente se efectuará entonces por medio de una recolección de voces que cuentan testimonios, denuncias y crónicas de la vida cotidiana. Se trata de una crónica y testimonio de algunas realidades de la vida cotidiana chicana y de hechos fantásticos de una isla que no existe.

Según Gérard Blanc, en su texto: "Reflexiones de una isla en el archipiélago imaginario"¹⁶⁹ la literatura de viajes a islas imaginarias tiene como común denominador concebir cada territorio como una isla imaginaria, donde a partir de una "*table rase*" del naufragio se propone la génesis de una sociedad y luego los términos y fundamentos culturales de una civilización. Por ejemplo Robinson Crusoe.

La memoria de la narradora intradiegetica de nuestra novela desea recuperar precisamente la memoria colectiva, emanada de la experiencia y de lo contado en el pueblo entre sus habitantes y no tomado de los medios de comunicación de masa o de la versión oficial para dar una nueva versión de todo lo sucedido en Tome y conformar así el lugar imaginario de Tome. Lo nuevo surge del olvido y en el caso de Tome del reciclaje cultural. La recuperación memórica y la conmemoración de los eventos es un proceso de transformar el pasado en un nuevo presente y futuro para darle una significación ritual a cada uno de los pormenores de la vida cotidiana, de las expresiones mexicanas integradas al inglés, de la comida diaria de origen indígena y español al día con día norteamericano, del *talk show* a la oralidad del pueblo, del bautizo y la muerte. Se trata de significar lo que sucede y puede suceder. Este hecho hace de la recuperación del pasado un rito. El rito de aceptar el trauma y felicidad del pasado y de enunciarlo en el discurso preconciendo que lo que sucedió es verdad y realmente ocurrió.

¹⁶⁹ En: Op cit pp 47-61

La veracidad de lo fantástico en Tome va a registrarse como verídico precisamente gracias a la intervención de la narradora-voz colectiva que evoca hechos contados y recontados por varias personas. Eso le da legitimidad a su discurso. Así mismo, el hecho de empezar la narración con un hecho fantástico abrirá la puerta narrativa para la futura aceptación de todos los eventos fantásticos subsiguientes: la narradora ha dado el código y la lógica interna. La lógica interna de la isla de Tome. Cada uno de los eventos ocurridos en Tome será entonces el rito aceptado por la comunidad, ritos que se rememoran y son rememorados al momento de enunciar, escuchar o leer la narración.

La novela hace hablar a la memoria, como nos dice Régine Robin. El discurso, el lenguaje forma una memoria. La narradora hará contar a esta memoria escogiendo los trozos, los fragmentos que desea recordar del pasado inmediato de Tome. Se evocan así sus elementos más básicos como son la comida, remedios caseros, pasear a caballo, ir a misa. Todos estas funciones cotidianas se convertirán en la memoria cultural de Tome. La memoria colectiva, de esta forma, insiste Robin, " Yuxtapone el énfasis en el detalle cotidiano y el hueco en la memoria sobre el detalle preciso."¹⁷⁰ En *So Far From God*, leemos continuamente una cantidad innumerable de detalles sobre el cotidiano pero asistimos a una falta de definición precisa del evento que se cuenta:

"The first time , Sofia was feeding Caridad her usual breakfast of blue corn atole and one huevo tibio and suddenly, her mouth still open, Caridad seemed to go paralyzed." (45)

En esta cita sabemos los detalles de lo que come Caridad pero ignoramos con precisión a qué edad, qué año exactamente Caridad casi se paraliza. Este tipo de estilo se repite constantemente. Con ello, se da más importancia a estos detalles del cotidiano que al momento preciso en que suceden. Es como si el tiempo real no tuviera importancia, como si el cronotopo de Tome incluyera el hecho de situarse en un tiempo idílico. Tal y como "érase una vez", este tiempo es indefinido porque no se desea definir. Lo importante es la vida diaria y la relación de ella con los miembros de la comunidad y no la medida del tiempo que precise una cronología y por ende a una temporalidad histórica.

¹⁷⁰ Op cit pág. 53

La novela memorial colectiva se opone por ello a la novela memorial histórica, una es nacional otra comunitaria. La memoria comunitaria chicana, en esta obra, se opone a la memoria nacional norteamericana.

Para Maffesoli en su libro La Contemplation du Monde, figures du style communautaire¹⁷¹ la imaginación, después del descrédito de la modernidad, se presenta como un ideal comunitario, elaborado del dolor y de la incertidumbre. En el caso de los chicanos bien podríamos referirnos al dolor de la exclusión social, a la incertidumbre del futuro y del cotidiano. Esta imaginación, afirma Maffesoli le da valor a elementos arcaicos que creíamos desaparecidos de la racionalización del mundo. En la novela de Castillo estos elementos son claros. Por ejemplo, leemos constantemente sobre milagros como una mujer que resucita, otra que se cura o vuela al cielo. Estos son hechos irracionales que se inscriben como una presencia religiosa, como una forma de atarse a un territorio, en nombre de una imaginación que necesita alternativas y como una auto-designación comunitaria en la que los parámetros que designan al grupo le ayuden a salir del estado negativo en el que se encuentra.

La isla dice Blanc, proyecta, refleja al lector la imagen justificada de sus propias fantasías. "La isla, es el lugar mismo de nuestra reflexión."¹⁷² La isla como Tome, es un cuadro, dice el crítico francés, un pretexto donde se proyectan la imagen del propio discurso del autor. La memoria colectiva de Tome imagina un pasado donde las acciones y personajes salen de los límites espacio-temporales de los Estados Unidos, de Tome y del mundo terrenal (paso a otras fronteras).

Resucitar es un lujo y una ruptura con el tiempo terrenal. El personaje tiene la facilidad de acceder a los dos mundos, a los dos tiempos. Caridad se cura rápida y milagrosamente rompiendo toda ley temporal que la obligue a curarse en meses o años. Se desafía al tiempo y a las leyes de la física precisamente para que los personajes inscriban su propio tiempo, su propia manera de acceder y salir del tiempo. Se imagina de este modo una isla así como los componentes que la habitan, a partir del punto de vista de Castillo.

¹⁷¹ Usamos la edición de: Grasset, Paris, 1993.

¹⁷² Op cit pág. 55

La filosofía de Sören A. Kierkegaard nos puede ayudar con esto a entender esta relación chicana entre la inmanencia (la experiencia cotidiana) y la trascendencia (la experiencia fantástico-religiosa¹⁷³) en la estética de la novela de Castillo. Afirmamos esto puesto que la operación estética de la escritora se vincula estrechamente con lo religioso y fantástico, existe un paso continuo de lo trascendente a lo inmanente como si no hubiera fronteras entre los dos; lo cual vehicula Kierkegaard constantemente en su filosofía.

En efecto, adentrándonos en el pensamiento del filósofo danés vemos claramente que sus teorías sobre la estética y el cristianismo, las cuales opone a la filosofía pragmática y objetiva de Hegel, crean puentes entre lo trascendente y lo inmanente y abogan por la representación de esta relación en la literatura. De ahí que su visión se vincule con la obra de Castillo. Así es, opuesto a Hegel y a su teoría objetiva de la dialéctica histórica y estética, Kierkegaard propone que ésta era contradictoria e ilusoria puesto que es irresoluble¹⁷⁴. Es la existencia, la experiencia lo que determina al hombre y no la esencia histórica o la abstracción de la razón.

La objetividad se basa en pruebas del pasado, en documentos históricos. La verdad de la objetividad está basada en algo que ya pertenece al pasado y por ende es algo finito ajeno al hombre del presente y al alma y la trascendencia que son infinitas. El cristianismo, nos dice el pensador danés, es "espíritu y el espíritu es interioridad y la interioridad subjetividad". Así toda decisión, toda pasión del ser humano (su subjetividad según Kierkegaard) reside en la subjetividad. La objetividad es el proceso de una mediación que a cada etapa (evento, hecho histórico) acaba y se vuelve así mismo.

Con esto vemos como para Kierkegaard la diferencia entre el pensamiento subjetivo y el aquel objetivo se expresa bajo la forma de la comunicación. Esta comunicación se realiza en la interioridad de la existencia. La cual da una forma particular a la idea. Es un arte expresar esta idea y por lo tanto, tanto más halla interioridad cuanto más hay arte.

¹⁷³ Si bien lo fantástico no es sinónimo o tiene un vínculo directo con lo trascendente en la novela de Castillo lo fantástico está estrechamente vinculado con esta categoría pues los sucesos fantásticos son atribuidos a una trascendencia (Dios y santos) y ocurren en torno a ella.

¹⁷⁴ en *Post-scriptum aux Miettes philosophiques*. Gallimard, París, 1949.

Ajena a la función pragmática del hombre en su responsabilidad con la historia, al saber histórico cuyos resultados para el danés son ilusorios, el hombre puede hacer de la realidad un medio y esta toma forma de concepción poética.

Se explicita en las páginas de nuestra novela el carácter ilusorio del proyecto de modernidad norteamericano el cual predica seguir ciertos pasos como son trabajar para salir de una condición negativa y ascender a una condición positiva. Esperanza muere en el intento. Se denuncia la pragmática objetiva de la máquina de guerra como defensa de la tierra, del grupo, de lo positivo de nosotros contra lo negativo de los otros, en este caso en Arabia Saudita y sobre todo se da cuenta de aquello que Kierkegaard denomina como la ilusión de los sentidos del saber histórico en donde: "le résultat spéculatif est une fantasmagorie."¹⁷⁵ Puesto que es aproximativo no expresa todos los conocimientos de la existencia del sujeto.

Esperanza regresa a Tome como fantasma después de su muerte. Esperanza, como mencionamos representa la alegoría del futuro, de la tierra prometida, de aquello que la objetividad hegeliana y su modernidad especularon, se llega a alcanzar, por eso Esperanza aparece como una fantasmagoría de la especularidad objetiva. Las voces orales recogidas por la narradora y su propia voz en la rememoración del pasado es un intento a su vez por recabar los conocimientos de los sujetos de la obra, es decir de su interioridad, de su experiencia. La memoria colectiva intenta recuperar el saber de la existencia y no el histórico.

En la novela se trata entonces de hacer de la realidad un objeto estético que escape de un dogma. La insistencia en el cotidiano refleja el deseo de la narradora de plasmar el deseo de hacer de todos los días, de los más ínfimos detalles una poética de la realidad que concebimos subjetivamente.

Según el filósofo danés:

"Más allá del mundo en que habitamos existe, en un fondo lejano aún, otro mundo; y entre ellos hay aproximadamente la misma relación que entre la escena de un teatro y la escena de la realidad.

¹⁷⁵ Op cit pág. 81

Vemos a través de una niebla sutilísima otro mundo de nieblas, más tenue, de un carácter más intensamente estético que nuestro mundo y donde las cosas tienen un valor diferente de las de la realidad." ¹⁷⁶

Muchos seres que aparecen en el primer mundo, insiste Kierkegaard, en el de la inmanencia no pertenecen a él, deben mudarse al otro, al de la trascendencia. Por ello el hombre llega a hasta perderse, pero esta pérdida no significa que no se tenga noción de la realidad sino precisamente porque en cuanto más se tiene conciencia de la realidad más el sujeto se aleja. Tanto Fe, como Caridad, la Loca y Esperanza tienen una gran conciencia de la realidad, su existencia, su experiencia, como la entiende Kierkegaard ha vivido y sufrido lo más cruel y despiadado que el ser humano pueda sufrir. Es precisamente por ello que los personajes desean acceder a esa otra realidad, a esa realidad nebulosa. La Loca se vuelve loca y fóbica, Caridad escapa con una indígena mística y decide volverse ermitaña, dedicarse a una vida religiosa hasta que desaparece en esa otra realidad.

La narradora hace entonces de la realidad chicana un objeto estético donde sus personajes busquen la trascendencia tan ausente del mundo inmanente, vivan el objeto estético (la comunicación en la interioridad subjetiva entre Dios y su existencia física). Imaginar la memoria, memorizar lo que nunca se ha vivido para contarlo, forma parte del proceso imaginativo de hacer de una realidad inventada una poética de la vida diaria. De ahí parte la recuperación memórica e imaginativa de Ana Castillo.

Como una isla barroca donde existe una colección de saberes, de historias, de ciencias diversas en un mismo cronotopo, se encontrarán en Tome otros tópicos. Estos tópicos son la historia legendaria de la Llorona, que pertenece a México, la participación de una indígena en la revolución mexicana, la recuperación de prácticas religiosas y de los indios pueblo de Nuevo México, una guerra americana en el medio oriente; tópicos de historias, experiencias, relatos, prácticas religiosas ajenas, espacial, temporal y culturalmente unas de las otras. Se trata del pasaje de fronteras (sexuales, culturales, raciales, etc.) que nos expresa tanto Castillo como Anzaldúa y que es uno de los medios estéticos principales de la obra y de representación de islas de la memoria en la novela de la migración.

¹⁷⁶ De: Diario de un seductor, pág. 10, Fontamar, México, D.F., 1995.

Pues bien, esta modalidad estética se va a realizar por medio de la alegoría del Amor. En esta relación entre lo trascendente e inmanente las concepciones abstractas y vagas de "Frontera o *Borderline*" se personifican con esta alegoría. El encuentro con una mujer indígena pueblo y su bagaje cultural mestizo, el encuentro con un novio militante del movimiento chicano que servirá como medio para conocer la ideología chicana se hace gracias a la intermediación de Eros. Por amor a su hermana, Caridad conoce y escucha la leyenda de la Llorona, esa frontera espacial de México o por afinidad a doña Felicia escuchamos su participación en la guerra civil mexicana y la presencia de un fantasma de la colonia española.

Gérard Blanc nos indica que en la escritura de la isla maravillosa el imaginario define a cada isla como un nuevo concepto con sus propios límites. El imaginario, nos dice:

“Se fait logique comme image d'un certain concept, et partant du langage dont il procède. Or, la figure de rhétorique dont tous les éléments contribuent à l'expression d'un même et unique signifié n'est autre qu'une allégorie.” ¹⁷⁷

La alegoría del Amor va a ser el nexo entre los participantes de la obra; cada uno posee una experiencia diversa, una subjetividad con memorias culturales, históricas y personales divergentes que entran en contacto por medio de la relación afectiva. Por ello se hace hincapié en la novela en una cantidad considerable de pormenores de relaciones amorosas. La alegoría del Amor es presentado no sólo por medio de una estructura literaria que inter-relaciona los personajes sino que adquiere una dimensión más compleja cuando observamos, como nos lo indica Blanc a propósito de la isla maravillosa, a los personajes principales mismos como concepto y alegoría de toda la novela y del mensaje que suscribe. Todas las relaciones amorosas y sus consecuentes vínculos con diversas novelas memoriales van a focalizarse y a ser resultado de las acciones y palabras de Caridad, La Loca, Esperanza, Fe y Sofí quienes son a su vez una alegoría. Para Kierkegaard la poética de la realidad se puede encarnar y vivir. "El sujeto puede gozar estéticamente su propio ser."¹⁷⁸

¹⁷⁷ Op cit pág. 58

¹⁷⁸ Op cit pág. 9

La novela, los nombres de los personajes y lo ocurrido a ellos es retórica y estética; una poética puesto que son alegorías: una figura retórica y una opción estética.

Alegorías pues encarnan y significan nombres religiosos alegóricos: Fe, Caridad, Esperanza, Corazón, Felicia o Sofi. Son también por ello, como sujetos, una realidad poética.

Walter Benjamin, en su famoso libro El origen del drama barroco alemán, nos indica precisamente que en la alegoría, fruto de la melancolía, del sufrimiento, cada personaje, cada objeto, cada combinación puede significar otro.¹⁷⁹ Fe no sólo significa el pilar cristiano sino el sujeto que busca una vida convencional y la relación con la alteridad sajona. La alegoría de Caridad nos remite a aquella cristiana y al contacto con otras culturas, ya mencionadas, etc. Según Benjamin la alegoría "que reconoce todos los accesorios de la significación", se vincula a otros objetos¹⁸⁰, adquiere un poder que los hace acceder a planos superiores, que pueden llegar hasta la sacralización. El mundo profano en la alegoría es elevado y rebajado. Una característica de la alegoría estrechamente vinculada con este paso continuo de lo inmanente a lo trascendente y vice-versa, de los personajes como La Loca o Caridad.

Para Benjamin, en la alegoría la imagen es fragmento y ruina. Compuesto de contrarios, de símbolos que hacen de la alegoría algo amorfo; un Nepantla. *Borderline*, donde conviven más de dos culturas, donde las personas tienen múltiples identidades (americana, homosexual, heterosexual, mexicana, chicana, etc.). Vida de personajes entre fronteras que traspasan, algo indefinido amorfo, que sólo la alegoría puede reunir y plasmar en la novela.

La alegoría en So Far From God corrige así la representación de los mexicano-americanos, la manera simplista y reductiva de concebir al migrante y sobre todo de entenderlo. La mirada alegórica hace del cronotopo idílico un cronotopo idílico reinvertido que contrasta con la imagen perfecta de la idea y de la forma del idilio norteamericano y de la vida migrante en los países de las "oportunidades".

¹⁷⁹ Usamos la edición traducida del alemán al francés por Sibylle Muller, prefacio de André Hirt, Flammarion, París, 1985, pág. 187.

¹⁸⁰ Op cit pág. 187

Estéticamente la alegoría logra crear de cada uno de los personajes, de sus diálogos, acciones y de las narraciones trágico-cómicas de la narradora, un sitio imaginario, un archipiélago memorial en donde los migrantes se auto-designan, denuncian, testimonian tal vez con el objetivo de desear pensar y proponer un espacio donde estos elementos negativos dejen de existir.

Capítulo VII. La isla de los espejos memoriales: una estética de lo incompleto

En la búsqueda del tiempo la novela migrante ha naufragado en arrecifes dislocados. Cayos, islotes y hasta islas han preservado vestigios de ciudades antes habitadas. Al abordar la playa del tiempo la memoria teje ruinas. Lo incompleto de la memoria contribuye al modelo estético de las novelas. Hemos ya visto cómo la ruina desperdigada, que bien podría entenderse como fragmentariedad memórica, ha dado como uno de sus resultados el carácter pluri-autobiográfico de las obras así como la invención de lugares imaginarios que reúnen la disparidad cultural y geográfica y los fragmentos mismos de las memorias colectivas, históricas y culturales. Toca ahora observar con cuidado el proceso mismo de búsqueda del pasado y su repercusión en la mimesis. No es de sorprendernos que la mimesis de la obra migrante, es una recuperación memórica incompleta, que hace de la estética migrante una estética de la ruina, como se verá en este capítulo.

a. Los surcos de Panarea en los espejos de Sergio Kokis

En el archipiélago de las islas Eolias en Sicilia, uno puede viajar a la diminuta isla de Panarea. La barca nos lleva del puerto a los islotes y cayos que la circundan. Uno de sus islotes, uno de los más importantes, se esconde entre cayos y rocas inmensas que la protegen. En la cima del islote, subiendo por unas escaleras de piedra improvisadas, el viajero accede a un sitio arqueológico. No existe ninguna indicación de lo que se pueda tratar y más de un viajero está poco interesado en saberlo. En las ruinas del islote de Panarea sólo se contemplan algunos ladrillos y círculos de piedra.

Las incompletas casas, altares, pilas entablan un diálogo con la naturaleza que las rodea. Tal vez es este el diálogo y el significado más interesante que ofrece pues su sentido original, el porqué de su existencia y lo que pudo haber sido se ha diluido con el tiempo. Lo que pudo haber sido un templo es ahora un ladrillo, lo que pudo haber sido una casa es ahora dos muros semidestruídos. Piezas apenas reconocibles como un signo arquitectónico aportan ahora un lenguaje antagónico al deseado por el arquitecto y soñador que originalmente mandó edificarla. Para observar el sitio lo fácil sería leer un libro de historia para "entender" lo que vemos, una guía turística o proponer una teoría de la caída de los antiguos, de la historia o de la finitud de los sueños imperiales, modernos.

No seríamos ni los primeros, ni los más originales, ni los últimos. Proponemos en vez observar a estas ruinas como una estética de lo incompleto.

Evitamos así entablar un discurso que declara obsoletas a las ruinas y al discurso que vehiculaban, como seguido ocurre con las sentencias de la postmodernidad. Al mismo tiempo nos deslindamos, en lo que respecta a las letras migrantes, de realizar una lectura sobre el aspecto nostálgico de las obras donde el pasado es visto como algo hacia lo cual habría un constante retorno mental para recuperarlo, como si todavía estuviera íntegro y presente en el lugar de origen. Más bien hablemos de la belleza de lo finito, de lo incompleto, de la ruina misma como una estructura, un discurso así como una semiosis que conforma una estética de la ruina.

Las ruinas en la novela migrante son los recuerdos de las vivencias en el país de origen retomadas por el narrador migrante y consisten en imágenes fragmentadas, objetos, amigos, familiares casi olvidados que pertenecen a ese pretérito, a ese espacio y tiempo del país de origen ajeno al de acogida. La estética de lo incompleto desea hacer de este modo de los pedazos, fragmentos y objetos del pasado un arte del presente. Así, los vestigios memóricos del migrante se vuelven un fenómeno sincrónico donde cada uno de los componentes restantes del pasado; imágenes breves, cartas, fotografías, recuerdos deshilvanados, etc. son objetos incompletos y en cuanto se inter-relacionan con los objetos, espacio y tiempo, sujetos y cultura del presente forman una obra; una novela memorial.

Para ver de cerca esta estética analizaremos la novela Le Pavillon des Miroirs de Sergio Kokis.

a1. El Pabellón de los espejos

En 1995 sale a las librerías uno de los libros más leídos de las letras migrantes del Quebec. Le Pavillon de Miroirs se convirtió en un *bestseller* de las jóvenes generaciones de lectores de esta provincia del Canadá. Con singular astucia el canadiense de origen brasileño supo introducir su autobiografía.

El relato es contado por medio de una estructura que separa pasado y presente de manera intercalada, donde un capítulo cuenta las reflexiones del personaje principal en el presente y otro sus vivencias de infancia y adolescencia. A la mitad de la novela, sin previo aviso o motivo aparente ambos sistemas narratológicos se intercalan al punto que las reflexiones del presente conviven con las anécdotas juveniles. Las reflexiones se interesan sobre todo en las ideas del personaje sobre su presente como inmigrante y como pintor.

La serie de capítulos reflexivos no contienen una anécdota clásica, esto es el inicio, nudo o desenlace de alguna intriga: "Plot". Más de tres teorías de la narración contradirían mi declaración. De hecho, como se verá más adelante sí existe una intriga y es precisamente una intriga de lo incompleto, concertemos en declarar por el momento que el interés principal de estos capítulos es discurrir en torno a la experiencia intelectual, identitaria, estética y artística del personaje principal. El cual es un pintor que diseña y colorea sus memorias del pasado; cada uno de sus recuerdos que plasma en sus pinturas.

En los capítulos dedicados a su infancia el narrador nos cuenta que de niño formaba parte de una familia pobre de Brasil. Su madre era prostituta y poseía un prostíbulo. Su padre trabajaba en la albañilería y por asiduidad al bordel de su propia esposa sufre de sífilis de la que nunca acaba de recuperarse. El niño es internado en una escuela privada con el dinero que hace la madre. Como el costo es muy elevado y puesto que viene de una familia proletaria, el niño, estando en una escuela para estudiantes ricos, pronto se da cuenta de su desventaja. Como niño tiene una viva imaginación y pasión por la lectura. Se mantiene aislado del resto de sus compañeros mentalmente y socialmente. Lo único que realmente le interesa de la escuela son las jovencitas. Comienza a sentir un gran placer por el teatro por mostrar lo falso y aparente de la realidad. Le fascina el carnaval por transfigurar la vida en muerte. "La muerte es la única manera de desenmascarar a lo falso de las sociedades", piensa. Esa es su obsesión. Adolescente sale del colegio y animado por su sueño de viajar se desplaza a Europa y finalmente a Montreal desde donde nos narra la novela.

Lo que en apariencia se nos muestra como una sencilla recuperación de experiencias del pasado para restituir toda una vivencia de la infancia y de la adolescencia, resulta en realidad una reflexión del proceso mismo de recuperación del pasado y un cuestionamiento del pasado.

Aún más importante, asistimos a una reflexión estética sobre el proceso de recuperación memórica en la obra de arte y sus resultados. En el capítulo 2 del libro que es el primer capítulo de las reflexiones se comparte con el lector una introducción a todos los topos que se desarrollarán a todo lo largo de la obra incluidos los elementos aquí mencionados:

“La chaleur moite d'autrefois n'existe plus que dans ma mémoire(...) (18)La dernière lettre de là-bas, il y a au moins quinze ans que je l'ai reçue (...) J'ai beau scruter ces clichés couleur sépia, mon passé demeure fermé. Tous les efforts de la mémoire ne produisent qu'un pâle reflet de ce qui fut. Même l'image de celui qui est moi me reste étrangère, artificielle(...) Ces photos sont la seule preuve que cette enfance a bel et bien existé, quelque part, dans le temps(...) Dans cette existence d'exilé qui est la mienne, seules certaines images mentales insolites gardent les couleurs (19) et le mouvement qu'elles avaient au moment où elles se sont imprimées dans mon esprit. (...) 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 (...) Tout ça et des milliers d'autres images se mettent en branle dès que je ferme les yeux (...) C'est ainsi que j'ai réussi à les dompter, ces images, qui sont si réberbetives devant les artifices de la raison. Je les peins.” (20)

Observemos a continuación los componentes semiótico-discursivos que la cita expone.

b. Los tres laberintos del islote de Panarea

Las ruinas del cayó de Panarea a la vista del visitante dejan de ser una urbe finita y abandonada para convertirse en devenir, en objetos en constante reconstrucción a los ojos del viajero. Cada uno aporta su comentario y su imaginación. Esta imaginación es parte de la experiencia, de lo leído, de lo pensado por el visitante. Un turista dará un valor inestimable al objeto más inverosímil, otro verá simples piedras sin orden y sin sentido. Los más audaces verán un laberinto de bellezas ocultas, buscarán objetos de arte y lo más doctos nos hablarán de la historia. Para el audaz lo hermoso, lo verdaderamente hermoso de las ruinas de Panarea es su incapacidad de levantarse, su incapacidad de completarse, de decir Yo urbe. Al perder su sentido original y su función adquieren y dan aquellas que el lector o visitante les da y sobre todo Panarea deviene un sitio cuyos vestigios incompletos se convierten en una intriga. La intriga de lo incógnito, la intriga de lo incompleto.

En la cita de la novela de Kokis antes evocada y con ayuda de la metáfora de Panarea podemos observar fácilmente tres puntos principales de la obra de Kokis que conviene desglosar y ver de cerca. Estos tres puntos surgen del discurso y de la semiosis más que de la estructura. Serán entonces el nivel del discurso y lo semiótico los puntos a analizar a lo largo de este capítulo, por medio de los tres temas siguientes: 1. El personaje principal concibe a sus recuerdos como imágenes fragmentarias e incompletas del pasado. 2. Es su "espíritu" el que conserva algunas "marcas o huellas" de este pasado. 3. Estas huellas del pasado serán traspuestas en la pintura que las plasmará creando un relato pictórico del pasado.

b1. Lo incompleto

En el ya citado capítulo 2 la frase: "Tous les efforts de la mémoire ne produisent qu'une pâle reflet de ce qui fut" y la otra: "Ces photos sont la seule preuve que cette enfance a bel et bien existé, quelque part, dans le temps"(19), remiten al conflicto que opera en la memoria sobre la dificultad de conservar todo aquello que la persona ha vivido. Sólo se conservan restos, "ruinas", de todo aquello que fue. Una que otra foto, como vestigios del pasado, son efímeras pruebas de toda una infancia, de toda una experiencia extinta.

De este modo, la memoria del personaje principal está incompleta, sólo puede evocar y pensar imágenes aisladas y pequeñas y trata desesperadamente de atraparlas. Sólo que el narrador en primera persona advierte que las ruinas memóricas del pasado se han vaciado, tal y como las ruinas de Panarea, de su sentido original, del objetivo con el que se vivió lo que antes de ser memoria o recuerdo, era experiencia:

" (En el recuerdo) Les substances palpables disparaissent dans les ellipses, les personnes se retrouvent simple pronoms, les adverbes et les adjectifs se vident de leur matière. Nous ne retrouvons qu'une grille et nous perdons le moelleux des tissus. Le regard en arrière de l'homme mûr est trop usé; il doit se contenter de la corde de ce qui fut étoffe, et le plus souvent fripée."(205)

"Il ne reste que leurs images déformées dans les miroirs de ma mémoire, leurs surfaces glissantes et un écho de ce qui fut." (370)

En las citas aquí transcritas leemos claramente que lo que fue una persona importante en su tiempo, una persona con la que convivió en la infancia o adolescencia se ha vuelto una palabra o sintagma con la que se le designa o escribe en el presente y la persona misma no tiene ya ninguna importancia o trascendencia. Sobre todo esa imagen, esa persona ha sobrevivido como una imagen deformada y cuya incidencia o significado para el narrador se ha vuelto un eco, el hilo de lo que fue un tejido; un ladrillo de lo que fue un palacio de Panarea. El significado que pudo haber tenido el padre o la madre del narrador en el pasado se ha venido desmoronando y cambiando de significación, al punto que gracias o a causa del olvido y el tiempo casi todo sentido original ha desaparecido o ha sido modificado.

Los elementos incompletos en el Pavillon des Miroirs son entonces las escasas y dislocadas imágenes que han sobrevivido en la memoria y los objetos pertenecientes a ese pasado, efímeros, como fotos o cartas. Son las ruinas de Panarea. La metáfora arqueológica de Freud no es ajena a nuestro propósito. En efecto, para el psicoanálisis, recordemos, la memoria es como una serie de capas geológicas de recuerdos. En estas capas existen huesos, piezas dispersas no lineales ni estratificadas que la memoria va recogiendo de manera fragmentaria. Nosotros argumentamos que como piezas arqueológicas yacen la mayor de las veces en ruinas e incompletas.

Los recuerdos como piezas incompletas, enterradas en diversas capas, a los que nosotros llamamos islas memóricas van a ser representados y entendidos en la novela de Kokis con las nociones de muerte y de lo finito. Sin estas dos nociones lo incompleto no puede entenderse. Refiriéndose a las imágenes del pasado el narrador explica:

“Ces spectres, cette légion de personnages vibrants de lumière m'assaillent à tout instant pour exiger réparation.”(20)

“De nombreux cadavres: des corps inertes, des morts anonymes dans un décor sans pompe.” (20)

“La poussière fine du temps qui brouille les détails de la mémoire n'était pas suffisant pour le rejeter dans le passé.”(21)

El polvo fino del tiempo, los cuerpos inertes y los espectros representan entonces la idea de lo finito y de la muerte.

Personas, situaciones, espacios y tiempos como cadáveres han cesado su continuidad, su relación con el personaje principal, por pertenecer a otro espacio y tiempo, al del país de origen, ajeno al de la migración y al que resulta imposible regresar. Los cuerpos del pasado representan así una discontinuidad en la memoria. Paul Ricoeur en su libro La mémoire, l'histoire, l'oubli¹⁸¹ nos indica precisamente que existe la diferencia entre la memoria costumbre y la memoria recuerdo. Para evocar la memoria recuerdo, que sería la discontinuidad, hay que salir del presente y por ende irse a lo "inútil", dice Ricoeur. Lo inútil sería lo inservible lo que ha dejado de tener una repetición o continuidad hasta la actualidad; un impacto. Contrario entonces a la memoria costumbre que sigue repitiéndose y teniendo un impacto.

La legión de seres del pasado, los numerosos cadáveres y cuerpos inertes que visitan al narrador como imágenes que tratan de regresar del pasado, de su vida en Brasil, forman parte de esta memoria recuerdo discontinua, que por no tener un impacto actual y por pertenecer a un pasado y espacio ajeno que se creían extintos son vistos como fantasmas, seres indeseados que buscan ser recordados, evocados con el objetivo de obtener una solución o una "curación" a un conflicto no solucionado del pasado. La muerte y lo finito de este modo son los que van a empujar al narrador a investigar en los restos de sus islas memoriales. Pero es precisamente lo muerto y lo finito lo que le va a impedir realizar la empresa con satisfacción o éxito.

La búsqueda del recuerdo, de esos fantasmas y cadáveres del pasado se encuentra así con el olvido y de ahí que se halla ante las puertas del "tiempo perdido", ante la usura del tiempo y de las huellas que ha dejado en nosotros bajo forma de afectos y de hechos vividos.

Es evidente que la idea de finito y de la muerte no sólo se vincula con la idea de discontinuidad memórica sino también con la idea de discontinuidad existencial del sujeto mismo. En efecto, el personaje principal de la novela ha sufrido una discontinuidad; en primera de espacio, pues se ha trasladado de Brasil a Montreal, en segunda; una discontinuidad cultural y lingüística pues se ha mudado de un mundo afro-lusitano en Brasil a otro francófono en Canadá.

¹⁸¹ Págs. 30-31, usamos la edición de: éds. Du Seuil, Paris, 2000.

Además, ha envejecido, ha madurado, por ello, a causa de la discontinuidad en la vida del sujeto, existe una discontinuidad memórica y por ende un deseo de recoger los fantasmas y muertos del pasado.

Paul Zumthor reflexionando sobre el concepto de lo inacabado vio precisamente en este fenómeno de la discontinuidad, en nuestro caso la infancia, la adolescencia y la vivencia en Brasil del personaje, una realidad que se acerca a las nociones de declive, de metáforas biológicas de vida y muerte, de crecimiento, mortandad, edad madura, vejes y a lo inutilizable en la historia.¹⁸²

Según Zumthor el proyecto trazado en la infancia o en la juventud se confronta a la perennidad, a las vicisitudes de la vida que impiden la realización del plan. El investigador cuestiona:

"Ainsi doublement perçu, l'échec révèle quelque inadaptation de l'homme au monde ou du monde à une obscure aspiration humaine. Cela même qui nous paraît comme une réussite, ne serait-ce pas la preuve secrète d'une aliénation primordiale de l'homme dans l'œuvre, et celle-ci, est la simple preuve de notre finitude?"¹⁸³

La pregunta nace desde el momento en que el hombre comienza a ver su pasado y admira las "audacias de su juventud" lo que renueva su afirmación del pasado, las esperanzas que albergaba y hace del presente lo incompleto de esas esperanzas. La juventud y la infancia del personaje del Pabellón de los espejos evocan su vida en la escuela, con sus padres, describiendo cada acto como un intento de "crear en la existencia" y de realizar actos encaminados a construir una torre de marfil donde se concentrarán sus deseos, sueños donde se solucionarán sus inquietudes, se frenará la discontinuidad identitaria y de la vida:

"Nous sommes allés quelques-fois au cirque, la seule manifestation artistique dans notre entourage. (...) Des spectacles modestes mais pleins de couleurs et d'éclat pour les yeux des enfants.

¹⁸² En Babel ou L'inachèvement, éditions du Seuil, Paris, 1997, pág. 211.

¹⁸³ Op cit p'ag. 211

(...) La représentation des fauves, des clowns et des acrobates sur les kiosques me semblait être d'une perfection colossale. (...) Mais tout cela était bien loin dans ma vie, dans un monde de rêves auquel je n'accéderai jamais." (105)

"(...) Et encore accepter que se soit ainsi, avec une révolte à la recherche des cibles, histoire de se situer clairement quelque part, plein de contradictions tout en rêvant de cohérence. Surtout en cachant une sensibilité enfantine qui nous harcèle subitement, venant de nulle part." (229)

Los sueños de infancia a los que ya no podrá acceder son esa ruptura, no sólo a un modo de pensar (cognición) sino a la continuidad histórica del individuo. Esa sensibilidad infantil, el sentido de perfección, lo modesto visto como lo perfecto, la coherencia existencial y la estabilidad identitaria son los pedazos y ladrillos que componían la torre de marfil. Se derrumbó poco a poco. Y por si fuera poco cada uno de esos componentes de la existencias, de esos momentos vividos relacionados a algún deseo de perpetuidad, de seguimiento o de duración fueron desapareciendo de la experiencia y del pensamiento y por auxilio del tiempo, de la memoria misma a causa de la migración que alejó al personaje de toda participación continua, real, con el espacio brasileño.

Como nos dice Paul Zumthor a propósito de lo inacabado de Babel; el comienzo trajo el cese, al deseo siguió el abandono, a la unión la ruptura, a la comunidad en Brasil la dispersión en el exilio, a esa concentración creadora el estallido hasta la disparidad y la necesidad de búsqueda entre objetos dispersos.

Los objetos dispersos del Pabellón son fotografías, imágenes, cartas. Kokis comparte el punto de vista de Salman Rushdie de ver en los objetos que conservamos del pasado meros espejismos, donde imaginamos más que vemos lo que fue. La fotografía apenas si puede dar cuenta de lo vivido por el personaje, apenas si son pruebas de la infancia. Tal como el viajero es incapaz de recuperar en las ruinas de Panarea su historia y cómo era. El personaje del Pabellón conserva algunas imágenes en la memoria que el narrador asegura se han impregnado en su espíritu, mas los relatos que las acompañaban han desaparecido.

Esto nos acerca a la filosofía de Sören Kierkegaard otra vez, para quien el pasado y sobre todo los documentos del pasado como la Biblia, digamos el mito de Babel, son migajas de la historia.

Todo conocimiento de ese documento histórico (la Biblia), de las migajas de la historia, es puramente aproximativo puesto que lo que refleja "de la verdad" es muy poco⁽³⁵⁾. Además fue elaborado a partir de una subjetividad del pasado, de su propio tiempo. Por ello no podemos sacar ninguna conclusión que incida en el presente por estar incompleto, por interferir con la subjetividad del presente. Tal es el caso de la aproximación del personaje de Kokis y del viajero a Panarea.

Para Kierkegaard no existe ningún resultado decisivo del objeto del pasado. El mundo se construye con la individualidad subjetiva y el documento o arte objetivo es una fábula. Como ya habíamos mencionado en el capítulo anterior para el escritor danés toda certidumbre es especulativa y engañosa, es una ilusión de los sentidos. Hegel basa la verdad del espíritu y de la estética en la dialéctica del devenir en las nociones de positivo sobre negativo, sucesión entre el ser y no ser. En realidad explica Kierkegaard, lo negativo que sería la muerte y lo incierto de la historia están siempre presentes en la vida del sujeto. El pensador subjetivo, que tiene lo infinito en su alma, no cesa de ser negativo puesto que vive y repite lo finito.

El ser no deja de estar en el devenir y mete todo su pensamiento en ese devenir:

“Il en va ainsi comme pour avoir du style; n'a à proprement parler du style que celui qui ne finit jamais quelque chose, mais aussi souvent qu'il commence les eaux de la langue se mettent en mouvement, en sorte que l'expression la plus quotidienne apparaît sous sa plume avec une fraîcheur nouveau-née.”¹⁸⁴

"Lo que" recuerda el personaje de Kokis entonces, no es una verdad sino imágenes que han sido relacionadas, entendidas y acomodadas por su consciente. Imágenes¹⁸⁵ que en diversas etapas de su vida fueron evocadas con diversas subjetividades y maneras de ser relacionadas.

¹⁸⁴ Op cit pág. 85

¹⁸⁵ Basándonos en las teorías de Jean Paul Sartre entendemos aquí por imagen: un cierto tipo de conciencia y más bien una relación de la conciencia al objeto. Esta idea se opone a una concepción que considere a la imagen como un elemento situado en la conciencia, como un objeto en una pieza. Sartre propone concebir a la imagen como un acto sintético, como una estructura interna en la conciencia, un modo propio de organización, que resulta ser una mirada particular al objeto. (Jean Paul Sartre. "L'image n'est rien d'autre qu'un rapport", págs. 64-69, en *L'image*, textos escogidos por Laurent Lavaud. GF Flammarion, París, 1999.

Cada imagen es por ello una isla en el archipiélago de la memoria, inter-relacionada por medio de la novela memorial. En el presente el narrador construye así una novela memorial a partir de esta colección de imágenes dispares que asocia y dan una significación particular en relación con el estado de su conciencia e inconsciencia. El niño personaje vio en el diseño del circo la perfección de los colores y trató de armonizar su mundo en torno a él. Concibió ese arte con una subjetividad fruto del cronotopo en donde se desenvolvía; la infancia en Brasil. El personaje del presente ve la pintura y ese mismo diseño gráfico con otra subjetividad en el cronotopo del exilio. La subjetividad de la niñez fue finita así como aquella del exilio lo será y el arte y la palabra que nace de ellas es incompleta puesto que no tendrá una continuidad. Y será parcial pues tan sólo se conservan o conservarán migajas de lo que fueron o son.

Por otra parte en el texto al que tenemos acceso conocemos la subjetividad y lo vivido en la infancia por intermedio del narrador del presente. Leemos lo rememorado y no lo vivido, leemos lo creado por la subjetividad de la novela presente. Podemos asegurar entonces que cada imagen rememorada se renueva, se re-articula como si fuera nueva en cada momento de evocación pues se ve cada vez con óptica y lectura diversa. Las imágenes de la memoria están en continuo devenir, pues devienen muriendo y transformándose continuamente dependiendo de los afectos o elementos externos que interactúan con el sujeto al momento de evocarlas.

Entramos al debate en torno a si la memoria pertenece al mundo de la imaginación o de la realidad. Para Spinoza recordar es evocar una idea para traer otra que se vincule. La memoria es un fenómeno de asociaciones. Para Ricoeur la memoria vista como evocación es entonces imaginar. El recuerdo se abre con esto a las aprensiones, a los afectos, a las representaciones. El sujeto que imagina entra al juego de lo ficticio, de lo pintado (*Abgebildete*¹⁸⁶). Se opone entonces la percepción que tenemos del objeto a la manera como se presenta el objeto de manera directa:

“Le dépeint prenant le pas sur le feint par son caractère indirect, une image (Bild) physique offrant support.” ¹⁸⁷

¹⁸⁶ Op cit pág. 58

¹⁸⁷ Op cit pág. 58

El recuerdo es una imagen que comporta una posición dimensional, es decir se vuelve un cronotopo, que la aproxima del punto de vista de la percepción. El personaje-narrador del Pabellón se apoya de una foto para evocar el pasado. En este sentido el recuerdo, nos dice Ricoeur discutiendo en torno a Husserl, se apoya sobre el *Bild* (dépeint-pintado).¹⁸⁸

El *Bild* del narrador de la novela se personifica en lo gráfico. Según Zumthor Babel es un texto inacabado que se necesita entender en tres campos lexicales: el espacio, el hecho de construir y el lenguaje. Es entorno a estos tres campos que se ejercen las interpretaciones, las superposiciones narrativas que interpretan el mito y fábula babilónica. Lo gráfico en nuestra novela, es "un espacio" donde se plasman los recuerdos, los gustos y los deseos; es el espacio de la ruina-Panarea. Al mismo tiempo el proceso imaginativo del narrador al recordar hace concebir la idea de perfección y de sueños imperturbables de la infancia en el diseño; esa era su torre de Babel, su cronotopo cognitivo. La pintura practicada en el presente es el deseo de recapturar, de construir esa torre, ese cronotopo, en estado de ruina. La torre de marfil convertida en destruida Babel es la pintura, ese es su lenguaje. Pintura en el sentido literal, *Bild* en devenir como producto de la imaginación memórica.

Las imágenes "impregnadas" en la memoria van a asaltar al pintor hasta que éste las pinte y las vuelva relato. Las ruinas del pasado se convertirán en relato del presente ajeno a del pasado, puesto que como argumenta el autor, lo vivido y los relatos que acompañaban esos fragmentos de la memoria han desaparecido.

Por lo tanto, toda reconstrucción narrativa implica la invención del pasado a partir de la pintura del presente.

Cuando observamos las ruinas de Panarea sin ayuda de la glosa histórica que acompaña todo sitio arqueológico o turístico y sin memoria alguna de lo que pudo haber sido, ayudados tan sólo de breves conocimientos de la antigüedad y de arquitectura pintamos y completamos a las ruinas del islote con nuestra imaginación, creando un relato de lo que estamos experimentando y contemplando. La mimesis no se efectuará sobre su historia, sino sobre la ruina como ruina, sobre lo incompleto de la memoria.

¹⁸⁸ Op cit pág. 57

La belleza de las ruinas de Panarea radica en su incapacidad de ser reconstruidas. Los techos de las casas, las puertas y las estatuas de los templos han desaparecido. No son entonces los mármoles que pudieron tapizar sus pisos romanos o los mosaicos de sus muros lo que nos atrae y se nos presenta en el islote sino un verde de las plantas, flores y una cantidad innumerable de colores de rocas volcánicas que reciben, decoran y se entrelazan con las ruinas romanas. Es la intriga de la ruina, escrito en lo incompleto de cada edificio lo que nos atrae. Poco importa lo que fueron, interesa lo que puede ser con nuestra mirada y con el contacto con la naturaleza y con todo aquello que le rodea, ajeno al tiempo de su edificación, esa es su propuesta estética.

b.2. Las huellas de la experiencia en el recuerdo

Inválida ciudad, perdida en los cayos de una isla diminuta, la urbe sin nombre de Panarea compite en cuidados con el mar cotidianamente visitado. Todo bañista preferirá las olas. No más ventas, conversaciones, altares, guerras o comercios. Panarea es ahora esa fascinante cara de lápidas, dioses incompletos, abiertos edificios y devastados templos. La caída de muros y de señales abre la luz a espectaculares laberintos, vacías estancias y bellos rastros esculturales que surcan el laberinto.

El narrador del Pabellón de los espejos atraviesa el suyo. Cada una de las imágenes del pasado es un pedazo de la ciudad derrumbada y estos se conservan como una obsesión que se necesita surcar:

“Dans cette existence d'exilé qui est la mienne, seules certaines images mentales insolites gardent les couleurs et le mouvement qu'elles avaient au moment où elle se sont imprimées dans mon esprit.

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.”(20)

“Dès que les couleurs arrivent à mes yeux dans le coin sombre de l'atelier, le passé se met à danser dans mon esprit.” (44)

El deseo de búsqueda interpela a causa de la presencia intermitente de los cadáveres memóricos. "Exigen" al artista recuperarlos, hallarlos en el laberinto de su pasado.

Con estas citas podemos observar de qué manera el personaje-narrador explica qué es el laberinto; cómo se presenta, dónde y qué es lo que se presenta. Los sintagmas discursivos pertinentes, a este respecto, que podemos recuperar de estas citas son entonces:

- algunas imágenes
- colores y su movimiento
- dónde se imprimieron en mi espíritu
- como trauma

El pasado es imagen; la huella es colores y movimiento. En estos movimientos ve rostros, expresiones, escenas. Accedemos a evocaciones parciales de lo que supuestamente fue un cuerpo, un hecho, una reacción física o verbal. Como ruinas aportan al presente un breve sentido del pasado. La imagen, concebida con la noción pictórica y cinemática será el medio y la manera cómo se recordará el pasado y aún más como se conmemora y retiene el significado del pasado. Las imágenes son como la ciudad devastada de Panarea, monumentos. Por lo tanto para volver a dar significado al monumento se necesita imaginar cómo fue el monumento antes de volverse ruina. Lo cual es una utopía.

Lo incompleto de Panarea, de lo recordado por el personaje, da lugar a la creación de una idea nueva del monumento ajena a la que previamente había existido, se le había dado o concebido. Se da un fenómeno de anacronismo en donde el monumento reconstruido significa lo que se desea entender del presente más que del pasado. En este sentido la imagen, las imágenes evocadas se convierten en sintagmas indispensables que ayudarán a elaborar la estética del pasado imaginado y que serán completadas, como pastiche, por otras imágenes temporal y espacialmente ajenas a ellas.

Por ejemplo imágenes de personas u de objetos de Quebec que le ayudan a traer imágenes de Brasil y que acaban por relacionarse las unas con las otras en una misma evocación, en una misma pintura (Las pinturas que crea el personaje principal). Las personas o los rasgos culturales de Quebec adquieren significación en cuanto el personaje trae al presente su idea del pasado, imágenes de rostros, cuerpos, cadáveres, momentos que mezcla con aquellos de la ciudad donde vive. A su vez los rostros, mujeres, risas o calles de Montreal tienen una influencia en la manera como imaginará las imágenes del pasado. Se trata de un

archipiélago memorial donde existen varios espacios cognitivos y cronotopos interrelacionados que dan forma tanto al discurso como al relato de la novela.

Lo que dará como resultado una estética que crea un relato imaginario de las ruinas sin necesidad o deseo de ir al pasado; sin ser estética de la recuperación del pasado, más bien que ve las ruinas como medio para significar una nueva estética, una estética en torno a la ruina presente. Así es, los componentes estilísticos del discurso y de la forma de la novela van a inscribirse haciendo hincapié en el carácter incompleto, anacrónico y fragmentario de los personajes, escenas, tiempos y hechos narrativizados, así como de la mezcla temporal y espacial de las imágenes narradas.

Esta estética del pastiche memórico necesita un medio. La imagen (noción a la que regresaremos más tarde) es la huella y el medio y más tarde, como veremos la pintura y el texto escrito. En el Pabellón de los espejos, el narrador que nos cuenta su vida se siente asediado por imágenes en constante movimiento, como en el cine:

“Les pensées suivent toutes seules le mouvement des images (...) Tout ce travail de rêverie suscite à son tour l'apparition d'autres images. Maintenant cela ne m'hante plus; ces chaînes interagissent de façon feutrée, comme dans un film au ralenti.” (67)

“ Les scènes oubliées, apparemment effacées à jamais, renaissent avec la netteté d'un film.” (82)

El medio cognitivo para recrear e inventar el pasado es entendido como un cine. Se recordarán las ruinas del pasado como escenas de una película.

En la búsqueda arqueológica en las islas del pasado el personaje debe embarcarse y visitar varios cayos como el de Panarea para observar los ladrillos, los altares cortados que tendrá que filmar con sus ojos para de ahí hacer un documental de su vida, agregando con sus palabras y su imaginación aquello que no es posible ver. La imagen posee entonces, a los ojos del narrador, características de constante movimiento.

Según Deleuze¹⁸⁹ en la imagen cinematográfica existen dos tipos de estéticas: la imagen movimiento y la imagen tiempo. La imagen movimiento vincula el tiempo con el movimiento y la acción. En la imagen tiempo, el tiempo es presentado directamente. El tiempo toma una forma absurda que sale de lo trascendental, en el sentido kantiano. El tiempo no depende de la acción, de una situación, no realiza ningún encadenamiento. Lo que ve el espectador no es movimiento ni la acción sino el desparrame, el goteo de imágenes. Se ve la imagen por ella misma.

En las "imágenes clichés" o "imagen movimiento", el movimiento del que percibimos sólo algunas porciones y aquello que deseamos ver de acuerdo a nuestros intereses, traen el pasado al presente, tal y como lo que realiza el narrador del *Pabellón*. Como nos indica Deleuze, el tiempo se representa con imágenes, planos que traen varios presentes que se van vinculando. Cuando visitamos las ruinas de Panarea asistimos a la contemplación de objetos del pasado que se presentan como objetos del presente. Es nuestra mirada la que va a vestir estos objetos, como la labor que realiza el exiliado de la novela: "M'abandonnant aux souvenirs, je reconstruis alors mes choses comme dans une exposition imaginaire."(67)

"Contentes de ces déguisements (las imágenes) ou appellations nouvelles, elles s'abandonnent alors à mes désirs de collectionneur." (68)

Vemos que para el narrador del *Pabellón de los espejos* las imágenes del pasado corresponden a los dos tipos de imágenes como las entiende Deleuze, son imágenes que no se encadenan con una lógica trascendental, sino lo contrario, aparecen con desorden y no vehiculan ninguna acción y a la vez son imágenes traídas por porciones para crear secuencias para ver lo que el narrador desea ver. Como imagen tiempo los movimientos vistos por el sujeto son movimientos que pertenecen a personas sin que estos movimientos traigan una acción, son movimientos sin trascendencia, son rostros, casas, mujeres parciales que se mueven en su conciencia:

"La fluidité du temps se perde cependant dans la matière, et ce qui reste est figé, davantage dévitalisé à chaque nouvel essai de ressemblance." (253)

¹⁸⁹ en: "L'image cinématographique nous libère du cliché". en Op cit. págs. 192-197, pág. 192.

“C'est l'au-delà du mouvement qui compte; et dès que j'avais ramassé mes images, j'étais prêt à partir, à céder la place, à laisser à d'autres l'inertie de la possession.”(364)

Estas dos citas muestran por un lado cómo el movimiento del tiempo, de las imágenes se pierde cuando toman forma en la pintura, en un objeto que el narrador observa y por ello los movimientos pierden toda vitalidad, esto es toda implicación en alguna acción o hecho trascendente en la vida del personaje en el presente. Por otra parte, en la segunda cita el narrador admite que el movimiento de las imágenes está estrechamente vinculado con el acto de recoger imágenes y de ceder el lugar a otras. Lo que equivale a decir que más allá de su movimiento (mental) existe el hecho de que dichas imágenes son escogidas, olvidadas, desechadas y retomadas para elaborar los componentes de ese movimiento.

b.2.1. La impresión

¿De dónde salen estas imágenes del tiempo y del movimiento, donde está el islote de Panarea y cada uno de los ladrillos, lápidas o altares que encontramos en él? El narrador-personaje emplea la noción de "imprimir" y la ontológica de "espíritu", para discurrir en torno al sitio donde se mueven las imágenes; los "fantasmas" del pasado. La noción de espíritu y de imprimir se acerca al concepto platónico-aristotélico.

En su ya citado libro La mémoire, l'histoire, l'oublié, Paul Ricoeur dedica un capítulo a este sujeto. En "Aristote: la mémoire est du passé", Ricoeur indica que para Aristóteles en el "De memoria et reminiscencia" la memoria se caracteriza como una aficción (*pathos*) lo que la distingue del recuerdo. La memoria es una cosa pasada. Es en el alma que hemos escuchado, sentido o pensado algo. Los seres humanos poseen una sensación (*aisthesis*) del tiempo. Esta sensación se distingue por poseer una marca de anterioridad que distingue el antes del después. Con esto, el tiempo y la memoria se vinculan. Su vínculo está asegurado por pertenecer a la misma parte del alma, "el alma sensible", según la propuesta de Platón, de la que discutiremos más adelante. El afecto se produce gracias a la sensación en el alma y en la parte que la conduce "como mantenida por una especie de pintura" (como en el caso de Kokis). La pintura es la huella, la inscripción que se liga al afecto y al movimiento. La huella necesita del movimiento y este movimiento vehicula una cosa exterior (alguien o algo a tocado la huella). Entra aquí el afecto que modifica la huella. La huella tiene un significante que es tocado por una casualidad.

La memoria es una cosa inherente "grabada" en el alma. Entendemos ahora mejor cómo el personaje del Pabellón de los espejos, concibe sus memorias como fantasmas en su mente, en su espíritu. Es en el "espíritu" que la imagen en movimiento permanece como huella fruto del trauma, es decir de uno de sus afectos. Conciente o inconscientemente Kokis retoma la filosofía aristotélica de la huella para discurrir en torno al fenómeno de la memoria. Aún más, la filosofía aristotélica se vincula con otra filosofía omnipresente; la platónica.

En "Platon: la représentation présente d'une chose absente", Ricoeur examina el sofista y el Teetetes para explorar la noción de huella, memoria e imaginación. En el diálogo entre Teetetes y Sócrates se propone que en el alma existe un gran pedazo de cera. Este puede ser grande para unos, pequeño para otros y duro o sucio para otros tantos. Esta cera es el don de la musa de la memoria. La memoria es un don pre-natural que el sujeto reconoce. Esta huella se extiende a las artes gráficas y a la literatura, artes cuya función es reconocer este sello. Tal pareciera que el narrador de nuestra novela concibiera precisamente así su búsqueda en sus islas del pasado. Cuando explica su práctica como pintor esboza:

“Mnémosyne, la déesse de la peinture est après tout mémoire. Et le champ de la conscience n'est pas un champ, un lieu; sa topologie est plutôt fluide, comme la lumière, obéissant à une dynamique propre d'éclairages et d'obscurcissements concomitants.”(68)

La noción platónico-aristotélica de la memoria es la base epistémica de la obra. A tal punto que el narrador-personaje va a estructurar el relato en torno a la pintura y al arte de pintar. Metáforas platónicas de la memoria misma.

b.3. La ruina, lo incompleto traído a la pintura del presente

En su ya citado capítulo 2 Kokis nos explica que su narrador pinta las memorias "impresas en su espíritu". Pintarlas permitirá sujetarlas, estructurarlas, eliminarlas y recuperar otras. La pintura se volverá un *leit motiv*, no sólo como tema sino como estructura, metáfora y discurso de la novela:

“Dès que les couleurs arrivent à mes yeux dans le coin sombre de l'atelier, le passé se met à danser dans mon esprit.” (44)

“Un tableau c'est un objet, il s'imprime dans le quotidien et s'impose à notre regard.”(47)

“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.” (82)

“Ou ce tableau, où j'ai voulu symboliser l'exil.” (83)

En cada capítulo par de la novela se escribe una reflexión sobre la pintura, las pinturas del narrador que serán a su vez un reflejo de los capítulos anteriores en donde se narra un pasaje del vida infantil o adolescente del personaje-narrador en primera persona. La pintura como tema principal de cada capítulo par, estructura así los capítulos nones; los capítulos donde se nos narra el pasado. Como tema simboliza el exilio y se convierte en una metáfora del proceso de pérdida de memorias, de adaptación, de reflexión del pasado y del presente. Pintar trae el pasado, es gracias a la pintura que se recuerda y se rememora.

La pintura como novela memorial donde se reúnen los diferentes segmentos del pasado va a relacionarse con la noción de sello. El supuesto sello, o sea el inconsciente del personaje almacena imágenes memoriales que por un afecto; sea por melancolía, nostalgia o por haber producido un trauma, obsesionan al narrador al punto que desea representarlas. Estas imágenes memoriales fragmentadas al ser pintadas van a traer otras imágenes y por ello se entra a la problemática platónica de la rememoración como reconocimiento de la huella. La huella puede ser falsa, puede tratarse de una ilusión mimética. El apego del narrador a Mnemonesis, la diosa de la *pintura* y de la memoria y a la filosofía platónica nos indica que trata de realizar la distinción del sofista entre *eikon* y *phantasma*. El uno toma su modelo y lo copia fielmente, el otro es un simulacro; un arte de lo fantástico.

Se concibe que la imagen es una copia de la memoria y es fiel al original, tal como lo presupone el narrador de Kokis.

Sólo que como se discute en el Teetetes la memoria como copia de lo verdadero implica que no se trata de lo verdadero y por lo tanto la copia es una representación irreal; un no ser. La huella rescatada por un afecto es un arte mimético.

La diferencia entre la mimesis *phantasma* y el *eikon* estribaría solamente entonces en el hecho de que la segunda accede a la huella, a la ruina, para formar una relación dialéctica, nos dice Ricoeur, de acomodo.¹⁹⁰ La memoria se encuentra con las sensaciones y la reflexión provoca un encuentro de acuerdo a Aristóteles. La pintura, representación de lo ausente, graba las sensaciones del alma, las imágenes de las cosas pensadas o formuladas y esa es, según Aristóteles y Platón, la metáfora de la inscripción de lo vivido en el alma que se volverá memoria.

Cuando vamos al cayo de Panarea observamos pedazos incompletos de lo que fue. Los restos están ahí pero no sabemos qué son. Debemos leer un libro o guía para saberlo. Además esos edificios sufrieron variaciones mientras estuvieron en pie, por lo que todo deseo de acceder a la ruina como lo que fue, inclusive después de leer su historia o posible forma anterior, es puramente aproximativo; una ficción. La reconstrucción de Panarea es anacrónica; le damos cuerpo a un mausoleo con un arte y pensamiento del presente. Mas eso es precisamente la novela memorial y en este caso la pintura memorial de Kokis. Recordemos que Freud nos dice que todo viaje al pasado es imaginario; imaginamos la memoria, la rememoramos diferente a la experiencia de ese pasado. La imaginación creará el mito.

Vemos así que la noción platónica de memoria vehiculada por Kokis concibe al tiempo y al ser en relación con la temporalidad como eternos, partícipes de una estabilidad del flujo del tiempo. Lo que entra en contradicción con muchos de los postulados de la novela aquí ya citados y analizados. La huella de Platón y su noción de pintura es una noción ontológica. Por ello la noción de "impregnado en el espíritu" del Pabellón y de imágenes obsesivas que asaltan al personaje principal dialogan con otras nociones con las que acaban por contradecirse a lo largo del texto. Por ejemplo, cuando el narrador discurre en torno a la imposibilidad de acceder al pasado, sobre el carácter perentorio de la memoria y del pasado y de todas aquellas memorias que imagina la mente.

Todo lo cual no sólo prueba lo contrario de esta idea platónica de la memoria que reivindica sino que hace de la ruina, de los pedazos y retazos de su memoria, de lo incompleto, la antítesis de las ideas platónico-aristotélicas.

¹⁹⁰ Op cit pág. 15

Lo incompleto entonces realiza una ruptura con la linealidad del alma "histórica" y divina pues muestra la imposibilidad de preservar. Hemos ya probado que el narrador del Pabellón escribe, narra y pinta a partir de pedazos del pasado.

La narración concibe al tiempo y lo articula. En efecto, Geneviève Lloyd en su libro Being in Time ¹⁹¹ nos explica que la articulación de la narración implica el hacer un tratamiento de la dispersión, de unificar historias del pasado. La narrativa misma sería un acto de hacer coherente la discordancia del tiempo, de la experiencia y de la fragmentación. Este acto concibe cómo narrar de acuerdo a la manera cómo se nos ha enseñado. Antes de rememorar o recordar se nos enseña cómo rememorar, nos advierte Gabriel Motzkin. Cómo rememorar es a su vez una manera de entender y de articular lo que se debe rememorar. El vestigio puede ser modificado y por ende la experiencia misma. Las pinturas que hace el personaje de Kokis le permiten acceder a nuevas maneras de ver el pasado, de recuperarlo y hasta de deshacerse de él. La pintura donde ha diseñado ruinas de su pasado le hace modificar las ruinas de las que partió así como aquellas imágenes del presente que evoca para pintar el pasado;

“Mon sous-sol devient ainsi pyramide, enfermant le cortège funèbre de mes images métamorphosées en simples momies colorées.” (22)

"L'artiste découpe dans les choses, il ne copie jamais. Puis il les recrée, il les arrange avec artifice."(362)

La estética de Panarea es un agente que como dice Heidegger ¹⁹² permite que podamos hacer venir una realidad que nos contamos en el caminar, en la contemplación de los efímeros, breves pedazos, que olvidamos por otros en cuanto cambiamos de sitio, objetivo o ruina visitada. Del mausoleo vamos al mosaico de Scilla o de Poseidón y el uno aparecerá en detrimento del otro. El pedazo antes visto convertido en relato por nuestra imaginación será fragmento de nuestro propio relato cuando encontramos otra pieza arqueológica a la que atribuiremos otro relato que nos hará olvidar el anterior.

¹⁹¹ Being in Time. Selves and narrations in philosophy and literature. Routledge. Londres y Nueva York. 1993.

¹⁹² "La Question de la technique", en Essais et conférences, pp 9-28, trad. Del alemán al francés por André Préau. Gallimard. Paris. 1985.

Así como en las citas aquí transcritas vemos como el narrador ha transformado las imágenes de personas con las que tuvo contacto en pinturas de momias coloreadas; sus ojos y mente han ido de una persona a un dibujo y ese dibujo no es una copia sino una recreación, una reelaboración que implica pasar de la visión de un objeto viéndolo de una cierta manera a pasar a otro, influenciado por la visión del objeto anterior, recreando a partir del objeto presente e imaginado al mismo tiempo al objeto a través de un proceso imaginativo ajeno al objeto o imagen del pasado.

Sólo pintando, vamos remediando "la impresión", el narrador-personaje puede "exorcizarla", extraerla del trauma. Más al momento de mediarla ésta atrae otras por asociación y se pierde la continuidad y el sentido "original" que dimos a la imagen anterior. Adquiere otro al contacto con otras imágenes. Ciclo repetible e inacabable: incompleto.

“M'abandonnant aux souvenirs, je reconstruis alors mes choses comme dans une exposition imaginaire. (...) Tout le travail de rêverie suscite à son tour l'apparition d'autres images.”(67)

c. El arte de la asociación y disociación en los escombros del Pabellón de los espejos

Como hemos ya mencionado, existe un fenómeno de asociación y disociación al momento de recuperar los restos del pasado. La huella juega un rol preponderante en esta perspectiva pues como ruina es el elemento gracias al cual funciona la narrativa. Su punto de partida. Como imágenes serán estructuradas e inscritas con diversos significados en torno a un campo semiótico ficcional, lo que creará una mimesis. Por ejemplo de un episodio vivido, de una persona o una anécdota y conforme se vaya recordando o evocando, la imagen cambiará dependiendo de la emotividad, de la relación o del contexto de enunciación.

Como nos lo indica Paul Antze y Michael Lambert en el ya citado texto Tense Past la memoria está enterrada en el presente, en sitios arqueológicos, según la metáfora de Freud, a diferentes niveles como en una pantalla. El pasado así no corresponde a lo real puesto que lo que se recuerda son memorias. Puesto que las imágenes del pasado han sido afectadas por fantasías o distorsiones de una serie sucesiva de rememoraciones.

Con esto entendemos tal y como Antze y Lambert que la memoria es una práctica y no una huella, en el sentido platónico, que actúa en el presente. Las ruinas de las que hemos venido discurrendo son estas imágenes memoriales que yacen en un espacio arqueológico, de hecho, en varios. Nosotros hemos discurrendo en torno a Panarea. De Panarea se va a Lipari, de Lipari a la isla de Sicilia misma donde nos espera Siracusa. En estos espacios de la ruina existe, como ya lo habíamos mencionado una distancia entre el espectador y la ruina, entre el sujeto y sus memorias. La memoria, nos dice Gantze es una búsqueda y la búsqueda de objetos genera otros objetos. Las memorias emergen de la experiencia pero son remodeladas:

"En présence des misérables de mon enfance, je sentais déjà une distance, à la façon du spectateur du film; et leur discours m'arrivait comme une langue étrangère que je m'amusais à traduire." (281)

"Le temps, rien d'autre. Des images se fixent dans sa tête, par les yeux, par les oreilles, par la peau, puis elles pâlisent à mesure que le temps passe." (359)

La grandiosidad de Panarea estriba en el permitirnos imaginarnos, de imaginarnos a través de la narración de lo encontrado hacia la intimidad. Los laberintos de Panarea, los ladrillos de las termes, son el medio fantástico, el objeto tangible de donde fabricamos la memoria y por lo mismo son un vértigo de la imaginación, de lo muerto que se muda con la lluvia, el sol, la oscuridad, el hambre y la sed de quien o quienes estén ahí para observar. Porque todos estos factores van a actuar, interrelacionarse en las reconstrucciones que hagamos del pasado, de nuestra memoria y del presente.

La estética del Pabellón de los espejos consiste de este modo, en el acto de recordar que se canaliza por medio del relato. La narración en primera persona, cuyo objetivo (en el sentido gremasiano) es reconstruir vivencias, personas, sensaciones y hechos ocurridos en el pasado, va a emplear como instrumento de "dévoilement" la pintura. El discurso en torno al proceso y práctica pictórica, como hemos visto se vincula a la filosofía platónica-aristotélica y por ello la pintura adquiere la noción de objeto que recoge las imágenes grabadas en el inconsciente y que trae otras, aparentemente olvidadas.

La estética migrante, en este caso la del Pabellón, reside en el deseo, por parte de los autores, de representar el proceso de "dévoilement".

No sólo se intenta recuperar o buscar el tiempo perdido, como Proust, sino que el proceso mismo de búsqueda es la intriga y los elementos narratológicos principales de las obras. No es tanto lo encontrado lo que interesa a los narradores o personajes sino la manera cómo se busca y el proceso de buscar.

Las imágenes del pasado que busca el narrador de Kokis son efímeras y desaparecen para dejar espacio a otras. Sin embargo nos ha contado cuándo pinta, dónde, qué y porqué. Esa es su principal preocupación dar cuenta del momento en que pinta, es decir en que trata de plasmar lo rememorado, de cómo pinta o rememora; aislado, deprimido, reflexivo, etc. Nos cuenta que rememora en un sitio ajeno al de nacimiento, al sitio de donde provienen las imágenes y donde se metamorfosean sus imágenes en otras; se han inmiscuido las imágenes del presente y pinta por necesidad catártica.

La catarsis como función de la intriga, en su acepción más tradicional, es, como hemos mostrado, el proceso mismo de pintar y no lo pintado, lo cual como representación del pasado ha perdido gran parte de su significado. El proceso de pintar necesita de lo incompleto de las imágenes del pasado para "ser" una estética de lo incompleto. Proust a cada analepsis intenta completar elipsis y huecos en su memoria, intenta completar todo el relato de su búsqueda, por su parte muchos de los escritores migrantes van en búsqueda del pasado a sabiendas de no encontrar mas que lápidas o mausoleos a mitad deshechos. No logran encontrar vivencias o imágenes completas de las que puedan crear un relato y una intriga en torno a ese pasado. Y muchos tampoco desean hacerlo.

Como dice Francis Ponge en sus reflexiones sobre la pintura "el objeto es la poética"¹⁹³. La poética del Pabellón son los cuadros que pinta el personaje de Kokis: " Un tableau c'est un objet, il s'imprime dans le quotidien et s'impose à notre regard." ¹⁹⁴

Para Ponge el objeto de la poética no da ninguna respuesta; ¹⁹⁵se dan elementos intensos que se entrelazan en un proceso de "agencement". La narrativa de Kokis precisamente discurre sobre la inutilidad de completar y de dar un sentido a imágenes y recuerdos aislados e incompletos que sólo se han conservado difusos y vagos.

¹⁹³ En "Matière et mémoire", Oeuvres Complètes, Gallimard, Paris, 2002.

¹⁹⁴ Op cit pág. 572

¹⁹⁵ Op cit pp 572-573.

La pintura, como objeto poético, es un medio donde el personaje trata de entrelazar las imágenes incompletas en su intensidad, sin poder acudir al todo. Dificultad convertida en práctica positiva pues como argumenta Ponge, el interés en el objeto de arte es "l'agencement". Eso es lo que apasiona, intriga y estimula al artista; a muchos de los narradores migrantes. El término de "agencement" que no tiene equivalente en castellano, deseamos explicarlo según lo propuesto por Deleuze:

" Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions. (...) La notion d'unité n'apparaît jamais que lorsque se produit dans une multiplicité une prise de pouvoir par le signifiant, ou un procès correspondant de subjectivisation(...)"¹⁹⁶

Esta compleja noción Deleuze la desglosa en párrafos anteriores... cuando nos explica sus principios en relación con el rizoma. En el "agencement" existirían principios de conexión y de heterogeneidad en donde cualquier rizoma puede conectarse con otro, lo que se diferencia del árbol y de la raíz que fijan un orden y un punto. El rizoma no cesa de conectarse a cadenas semióticas, organizaciones de poder, artes ciencias, a diversos actos lingüísticos, mímicos, gesticulativos. Lo que produce un principio de multiplicidad que se opone a la noción de Uno.

Las pinturas del Pabellón de los espejos de ningún modo pueden completar el origen, la raíz y a cada intento enlazan imágenes ajenas, vinculadas por ejemplo a la sociedad quebequense, a algunos de sus personajes, a la política y hasta al lenguaje. Cada trazo del pincel atrae rostros de mujeres, de amigos de Brasil pero también la nieve de Quebec y hasta personajes literarios y mitológicos, lo que hace del objeto artístico una poética del "agencement" de heterogeneidades, de una multiplicidad semiótica, que no puede ser completada ni unificada:

"Chaque autoportrait est ainsi unique, en deçà du mouvement, imparfait et inachevée. 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. Derrière le front qui est peint à chaque tableau, il n'y a qu'un semblant d'unité." (254)

¹⁹⁶ Op cit pág. 15

La pintura es el objeto poético que otorga varios significados, pues agencia varias realidades en una misma imagen del pasado y es el lector de la imagen no sólo el pintor el que acabará por darle su propio significado sin que sea el último o el primero.

Lo incompleto, la oblicuidad de significar dos o más cosas al mismo tiempo, es el arte mismo de Panarea. Ser una ciudad romana destruida y al mismo tiempo una bella ciudadela sin mas celebridad que la conjunción de ladrillos, piedras y mosaicos o seres para siempre desaparecidos a los cuales les inventamos una historia presente, una intriga en el devenir a cada paso que observamos una ruina, una intriga visual del objeto incompleto, una intriga sin desenlace, una intriga cuyo principio se entabla con la ruina y no con su pasado y cuyo nudo son cada una de las memorias y recuerdos inacabados; ellos son la tensión, el motivo y función del relato:

“Puis, qu'est-ce que l'art, sinon la recherche du temps perdu, du non-vécu, de ce qui ne fut jamais présent? (...) Tout cet itinéraire pour m'habituer à la mort, tous ces images pour l'appivoiser. Les autres? Ont-ils existé ou est-ce que ce en fut que du langage, des impressions lumineuses dans mon cerveau fatigué?”(370)

Lo inconcluso y la necesidad de continuar

a. Lo inconcluso

En la arena que es piedra mineral y animal han sobrevivido ciertas frases. Pocas serán recordadas y las más formarán parte de este mundo de crustáceos en ruinas. Mas, era preciso escribir, escribir como una necesidad de defraudar al silencio y a la ignominia de la repetición y el prejuicio. Se hizo notable énfasis en esculcar, extraer, contradecir, mostrar en las playas del conocimiento migrante la historia crítica que discurre en torno a sus obras, tal vez porque aquel que ha escrito esta tesis pertenece al barco de los migrantes y su hincapié en el estudio de los presupuestos teóricos ha sido a sus ojos sumamente necesario. Porque, como aquel migrante que viene de África o de Asia a las costas mediterráneas escondido en un baúl inmenso de carga con la esperanza de ser acogido con benevolencia, de ser aceptado y de tener una vida mejor, así el escritor migrante ha confiado sus reflexiones, escritos y arte a una barca literaria en miras a expresar una realidad, una estética y una existencia que pueda ser colegida en miras a un entendimiento, a una escucha, a una correlación sin jerarquías o imposiciones.

Desafortunadamente, como vimos en los primeros dos capítulos, la obra migrante permanece muchas veces en el puerto y no es puesta en cuarentena en tanto que no rompa las reglas de sanidad cultural del país de arribo. Cada uno de los temas evocados en los libros migrantes debe poder promover su carácter tribal o inferior a la literatura o cultura del país de arribo. O para lo más doctos y "alternativos" la obra del viajero es un signo de intercambio cultural, un tanto piramidal, o de diálogo aparente en donde la voz de la mayoría es la que decide el tono y el significado de la voz de enunciación del Otro.

Este vicio se repite en sus maneras más sutiles al punto que hemos dejado de observar su presencia en los apuntes críticos que desean, supuestamente, oponerse a esta problemática.

Sin tratar de enunciar sentencias moralistas, hemos creído absolutamente necesario hacer notar estos presupuestos teórico-filosófico-antropológicos no sólo para erradicar los estigmas y prejuicios sino sobre todo para realizar una re-valorización de las letras migrantes por medio de otras herramientas de trabajo y otra óptica.

Hemos visto así que los poetas antillanos pertenecen a este grupo de escritores surgidos de una violencia, nacidos de un barco que trajo a sus abuelos con cadenas, nacidos en un puerto que dejó sus voces opacadas y sus carnes laceradas. De ese silencio, de esa obligación de callar ha surgido una gran propuesta literaria y es aquella de la insularidad. La insularidad da mejor cuenta de la realidad migrante y de su literatura, pues resulta obsoleto hoy en día pensar las obras en términos de una cultura, una lengua, una historia, únicos. Los negros del Caribe no hispano se comunican en criollo, en francés o inglés, conviven con los hindúes, con descendientes de franceses e ingleses u otros y su historia, mestiza, ha sido transmitida oralmente, fuera de todo marco institucional o nacionalista. Además la proveniencia de los negros del Caribe es ya muy pluricultural, existe toda una gama de pasados culturales y étnicos. Y esta es una realidad que comparten la mayoría de los desplazados en occidente.

La insularidad entendida como una estética del archipiélago es así una metáfora que aseguramos es completamente necesaria pues desarticula los presupuestos teóricos evocados en esta tesis.

De este modo hemos retomado la propuesta literaria antillana y nos hemos reapropiado de sus significados alejándonos al mismo tiempo de su interés por el estudio y discurso de la identidad. Nosotros hemos propuesto una lectura heurística de la estética por medio de la metáfora al archipiélago de la memoria. Su importancia y validez radica en el hecho de que nos permite leer las novelas por medio de una metáfora cuyas bases, presupuestos y objetivos acceden a la pluralidad cultural, discursiva, estética, memórica presentes en las novelas migrantes sin el vicio de pensarlas o verlas en términos nacionalistas, de ghetto, de nostalgia, de reivindicación étnica y aún más de no observar a las obras bajo una óptica paternalista. Muchas de las obras migrantes, sobre todo aquellas más recientes ya no pueden ser leídas bajo los cánones habituales, clásicos con los que se han venido leyendo y sobre todo con los que se leen las novelas llamadas nacionales.

Su carácter estético se diferencia y si bien muestran ciertas características que toda novela posee, narrativizan rasgos propios que deben ser leídos bajo una óptica original y ese ha sido el esfuerzo de esta tesis.

Para lograr este objetivo propusimos el concepto metafórico del "Archipiélago memorial". Cada isla y cayo es un cronotopo con sus propias memorias y novelas memoriales. El conjunto de estas islas memoriales conforma la novela migrante. Por medio de esta metáfora hemos demostrado que en las novelas migrantes el Yo se ha pluralizado al punto que un narrador inicial se ha fragmentado y ha decidido visitar varios de sus Yo localizados en varios espacios, tiempos evocados y asociados por su memoria. De este modo estos cronotopos se inscriben como una serie de espacios y tiempos que difieren el uno del otro pues son concebidos de manera diversa, reflejan cada uno por su lado realidades y cronotopos que se contradicen y se miran como extraños. Esto se debe al hecho de que el narrador o personaje migrante ha visitado y vivido en espacios culturales, lingüísticos y territoriales distintos, pertenecientes a un país que se dejó en el pasado.

Cada uno de los Yo vive entonces en una y varias islas diversas memoriales donde todas las memorias encontradas, dislocadas por la migración y el tiempo han traído la imposibilidad de conciliar una sola persona en la novela. Se dan, se escriben, se presentan todos los Yo que el personaje o narrador principal ha tenido y tiene a lo largo de su vida de migrante y se explicita este hecho al punto que se convierte en uno de los motivos, signos y objetivos de la novela.

Este hecho literario sólo puede ser visto por medio de un concepto que en sí esté fragmentado, dislocado, pues sólo así se puede leer lo que está dislocado sin el vicio de una noción lineal, como aquella de la estética entendida, por ejemplo por el estudio clásico de las literaturas nacionales.

Los varios Yo pertenecen a mundos distintos y esos mundos distintos tienen su propia lógica al interior de la novela; cada isla memorial es una lógica es en su conjunto son el archipiélago memorial. Eso es lo que demostramos cuando discurrimos en torno a Goytisolo.

Muchas veces esos Yo dislocados, divididos, dispersos deben encontrar un lugar imaginario, un lugar donde todos los Yos de un personaje puedan vivir en paz o de acuerdo con lo que son: una disyunción. Los múltiples Yo necesitan de un sitio donde cada uno de los Yo viva inter-relacionado con sus otros Yo, con otros Yo múltiples. Pero estos sitios todavía no existen en nuestros mundos contemporáneos.

Por ello hemos mostrado con Ana Castillo como los escritores migrantes han inventado sitios imaginarios, que a su vez no son un sitio que se pueda definir de una manera clásica, esto es un espacio, un territorio, lengua, cultura y religión; son espacios subdivididos, son varios espacios en uno, y funcionan como un fenómeno de inter-relación donde el mestizaje, lo criollo, el va y ven de sexualidades, identidades puedan convivir sin ser entendidos como un capricho, un desorden, una amenaza a la cultura, a la lengua o cultura e identidad nacional.

En estos sitios imaginarios viven los varios Yo y muchas veces toman nombres y se vuelven alegorías, alegorías pues sólo la alegoría, dice Benjamín, es capaz de reunir el fragmento, la ruina para darle un significado, un significado donde se eclipse la totalidad, donde la idea de imagen perfecta del Romanticismo desaparece y cede su lugar a lo ambiguo, a la acumulación sin objetivo definido y donde a cada fragmento se le da una intensidad sin precedentes.

De esta manera el fragmento conforma la estética misma del relato, pues es a partir de fragmentos de memorias, de recuerdos, objetos del pasado y de seres apenas recordados que las obras se van a construir. En las novelas que analizamos vimos que este acto narrativo no se realiza para reconstruir el pasado como se supone fue sino para reconstruir un presente, para armar un rompecabezas, donde las piezas no corresponden las unas a las otras. Donde el rompecabezas inconexo es la estética.

Por ello la ruina sin finalidad, la ruina memorial sin objetivo preciso se vuelve una pieza clave en la estética migrante. ¿Cómo acabar lo que no tiene fin? ; la ruina no es fin sino medio para la continuación de una nueva estética y de cada espacio imaginario pueden surgir otros; espacios mentales en islas que podemos seguir inventando; de los múltiples Álvaro Mendiola siguen varios Sergio Kokis o varios Salman Rushdie y cada uno está perdido en su laberinto, en un laberinto de fragmentos y vestigios de la memoria.

Jamás van a poder encontrarse de nuevo ni a unificarse todos los Álvamos. Por su parte, el sitio imaginario verá como espejo otros sitios imaginarios y en ellos otras modalidades estéticas no descritas o analizadas aquí. Las posibilidades de creación crecen con la facilidad de poder inventar la memoria, las memorias y los objetos del pasado. Se va seguir imaginando y escribiendo y a cada nuevo significado a un muro decaído o a un pilar desecho seguirá otro relato.

Lo importante es no reinventar la historia nacional en la novela a partir de la ruina o la historia de la colectividad en nombre de una emancipación en detrimento de otros o del grupo mismo, dejemos la etnografía de lado, la recuperación de la ruina es puramente estética y da cuenta de la ruina como ruina y del sitio imaginario como sitio imaginario y no trata de darle un valor de realidad o de completarlo como lo hace el discurso de la modernidad, de la Ilustración que han heredado las ideologías nacionalistas actuales. El hincapié en la motivación y obra fruto de la imaginación es sumamente importante para no caer de nuevo en la invención de naciones y de guerras étnicas o religiosas o en la discriminación de la que nace la exclusión del migrante. Por eso el migrante habla de la ruina como ruina, habla del espacio y tiempo como espacio y tiempo relativo e imaginado y donde se dividen varios personajes para no ser delimitado o personificado en una etnia, categoría o sicología, pues es varios Yo y por lo tanto es más difícil atraparlo o categorizarlo.

Sólo así se podrá perdonar al migrante que no hable bien inglés o francés, sólo así se podrá perdonar al migrante no haber nacido en el país de acogida, sólo así se podrá perdonar al migrante no practicar todas las costumbres del país, sólo así se entiende la imposibilidad de decir Yo de un migrante cuando todos a su alrededor se supone están seguros de quiénes son y porqué son, sólo así se deja al migrante llegar al puerto sin cadenas, sin barrotes, en un barco en cubierta y bien comido y no encerrado en una caja de latón donde compartirá unos metros con decenas de muertos.

b. Una necesidad de continuar

El barco mercante que transporta a cientos de migrantes clandestinos a las costas itálicas o hispanas, el camión de gas donde se esconden los braceros mexicanos, los aviones cargados de pasajeros con visas falsas de turistas transportan un gran fardo insostenible. El peso de la migración es enorme, el peso del tráfico de seres humanos, el peso de los cadáveres en el río Bravo, el peso del mar donde se hunden los naufragos, es difícil de calcular. ¿Cuántas crónicas pueden dar cuenta de realidades tan diversas de tantas historias, de tantos modos de ver la realidad migrante, de analizar su literatura? Un peso enorme, un peso que apenas hemos podido medir en esta tesis. Hemos tan sólo sostenido una gota de sal de un barco entero agobiado sobre el tema.

Sobre la pesadez de la migración se ha creado toda una literatura teórica que hemos someramente analizado, estos estudios han hecho resaltar temas diversos, como son la identidad, la lengua, la cultura y en nuestro caso la estética, pero no hemos descargado ni siquiera un poco todas las cajas de metal, los cuerpos, los rastros de los barcos. La cantidad de migrantes y de sus historias y discursos es impresionante e incalculable.

Existe entonces una necesidad de complementar, de seguir discuriendo en torno al tema porque todavía son muchos los caminos que deben ser surcados. En esta tesis hemos ya anunciado que realizaremos una lectura de los temas aquí expuestos y de otros por medio de una novela. Esta no sólo es continuación de los análisis, observaciones y teorías aquí expuestas, si no que se conforma como un elemento clave en la lectura de ellos. Puesto que como se ha repetido, ha ido de la mano con estas aproximaciones al punto de influenciarlas, darles vida y a su vez nutrirse de ellas.

Como diría Octavio Paz¹⁹⁷, la poesía es conocimiento, la poesía revela este mundo, invita al viaje, al diálogo. La poesía es una expresión histórica, es una experiencia, sentimiento, emoción, intuición. Como experiencia y emoción, como intuición y conocimiento se rige según las leyes del escritor y de su tiempo. En nuestro caso, en cuanto a la novela que leeremos, el escritor es migrante, es un escritor que observa en la experiencia de la migración.

¹⁹⁷ En "El arco y la lira", págs. 41-273. La casa de la presencia. poesía e historia: obras completas. edición del autor, Fondo de cultura económica, México, D.F.. 1993.

Ha vivido la experiencia de escribir en la literalidad de su novela un archipiélago de la memoria por no poder escribir, representar la memoria y el pasado, de otra manera. Ha plasmado los tópicos aquí expuestos como fruto de la migración y en base a eso ha discurredo sobre las otras novelas.

Como testigo literario realiza un análisis creativo. Un punto de vista que desea escapar de un sólo punto de vista, de la “esclavitud” del concepto definido como el propio y el único. Esta obra literaria es una semejanza, un espejo de esa realidad migrante, del archipiélago de la memoria. Vayamos al interior del espejo, a su reflejo y colijamos lo que sobre lo que esta tesis, sobre la literatura de la migración y de su estética, sobre la experiencia de la migración pueda decirnos.

Los motivos del viento sigue aquí a continuación.

Los motivos del viento
Ángel Mota

A veces me parece que tu voz
me llega del lejos, mientras soy
prisionero de un presente
vistoso e invisible en el que
todas las formas de la
convivencia humana han
llegado a un extremo de su ciclo
y es imposible imaginar las
nuevas formas que adoptarán.
Y escucho por tu voz las
razones invisibles por las que
vivían las ciudades y por las
cuales tal vez, después de
muertas, revivirán.

Ítalo Calvino

I

Ante esa roca avasallante, ante el ojo volcánico esculpido hacia la repetición, bogo en ese barco, pequeño, incrustado entre la transparencia y los cristales azulados de un mar abrupto. Me protege el equilibrio de los remos. Aún así, el colapso de las ondas destempla mi estómago. Mi cabeza se adolece y el triángulo de la diminuta popa que se yergue y se hunde amenaza mi seguro cuerpo.

Unos brazos en estalactitas, entre un risco solitario y las fronteras de la isla me acechan. La espuma se azota y revolotea en lo enredado de su cuerpo. La luz del claro mar guía esta barca con el estrépito del movimiento. Remo, remo y paso las garras de la isla. Sus faldas comienzan a abrir bahías de unos metros y playas de esmerados guijarros. Me detengo en un reposo del mar. Hay huellas y rastros de continuas visitas. En la playa, por un camino esculpido por rocas, se sube a un cráter. Salto del bote. El agua me acoge con calma. Sigo por sus vértebras hasta pisar los guijarros de la playa. Con los pies desnudos y el sol azorando me paro un momento para contemplar la abrupta subida. Sigo el camino lento, midiendo cada pisada, cada roca, para no resbalarme. En la cima puedo contemplar la continuidad de la isla, el bajar y subir de sus colinas, la innumerable cantidad de islotes y cayos que la ordenan. Aquí, en el útero del volcán relucen las ruinas de una fortificación antigua. Las imagino vivas e imponentes mientras atestiguo restos de casas, restos de una muralla en semicírculos y mármoles desperdigados. Ciudad devastada y abandonada se pierde en la magnificencia de un desierto rojizo. Como una planta que hierve flotando en una caldera. Musgos que son arbustos de la corteza volcánica palpitan milímetro a milímetro y yo me siento azorado por el silencio, por la cantidad de incertidumbre con que me alimentan; son una amenaza, un vacío a mi deseo de movimiento. Lo estático me crea una histeria. La histeria de lo desconocido. Me da miedo el sol sin una casa donde guarecerme, donde encontrar a alguien, donde sentirme acompañado u observado, donde hablar.

Decido regresar al mar, como un deseo de evadirme, perderme para sentir la angustia de las rocas, la preocupación de la espuma. Empujo mi cuerpo hacia el agua. Siento la transparencia del azúcar del mar en mi respiración, en mi vientre; deseo beber y ser bebido. Mas vuelvo a la barca. Sujeto los remos. Remo mientras el sol golpea las rocas, las quebranta. Una ola pinta la sonrisa de un risco y me mece.

Estancado en el remanso del oleaje, contemplo las erguidas convulsiones de piedra; antiguas sirenas homéricas y virgilianas. Ningún ser cruzaba estas fauces sin pagar un tributo con su vida o con su sangre. Grandes guerreros armados con lanzas y espadas eran hundidos por la corriente. Un día el sol apuntó hacia el norte. El sol apesumbrado dejó de templar la odisea. Ahora, detenido en la decrepitud de su agonía, el sol recupera el rojizo de su sangre en el polvo del cráter.

Junto a mí, peces van y vienen, dan vueltas, chocan y se entrecruzan sin cesar. Me acurruco en la lancha. Debo embriagarme con una nostalgia absurda, un incómodo sentirme no bien, contando este espacio de nuevo, renombrándolo como una repetición a la que nos empuja su belleza y misterio.

II

Me están observando. Siguen cada uno de mis movimientos con una agilidad ocular casi imperceptible. Lo sé. Cualquiera testigo dudaría de mis aseveraciones pero yo sé que no me equivoco. Los conozco demasiado bien como para que me engañen con su fingida distracción. En este preciso momento Fernando ha alzado los ojos con aire de indiferencia, como buscando una mosca perdida en el estudio. Yo sé que se fija en mi continua búsqueda entre papeles. Isabel tuerce su boca con impaciencia. Ha notado que miro y remiro obsesivamente los tachones y notas en mis hojas blancas. Eso no justifica que me espíe como a una extranjera que amenaza la seguridad del programa. Sé que estoy nerviosa, pero su pasiva presión hace las cosas peores. Ahora Isabel hace como que lee las noticias del día y Fernando finge tomar nota de la música de esta noche. La verdad es que no me quieren en la radio. Como que no les parece que una italiana forme parte del equipo latinoamericano del programa. Allá ellos. Por lo pronto me tiemblan los brazos.

¿Por dónde comienzo? Es tan difícil comenzar algo tantas veces comenzado y terminado. Si sólo me hubieran dado otra semana y lo peor, Fernando y Chabela son unos desorganizados, todo lo hacen al último minuto y eso que estamos en Canadá. Tengo que salir al aire así como así, sin más preparación. Y pobre de mí si me equivoco. Me llueven las críticas y luego no están contentos, pero me obligan a improvisar, a buscar entre mis pensamientos, conforme vaya pasando la crónica y con lo poco que he leído. "Así es la radio de nosotros los inmigrantes y exiliados", me dicen siempre. "Así funciona; se cuenta sobre la marcha, mientras transcurre el tiempo, entre música, pausas y chistes, tu escoges como le haces".

Y esa es nuestra labor me convenzo; contar, contar como mejor se pueda, gracias a la imposibilidad de permanecer callados, gracias a ese silencio que sólo la soledad de la migración nos otorga. Contar una y otra vez, inventando una y otra vez una nueva historia de la misma historia. Evocarla a tientas como una obsesión inexplicable, una obsesión de ver lo que nunca hemos visto o creímos haber visto. Como para vivirlo como una sorpresa aun siendo una experiencia u obra tantas veces vista y sufrida. Tal vez para sacar del silencio un fantasma, una catacumba de cadáveres sin voz ni cuerpo que puedan contar su propia historia. Inexplicable fascinación para disfrutar de lo invisible. Lo invisible de nosotros mismos y de lo contado.

Eso no quita que esté muy nerviosa; ¿Cómo voy a hablar de Cristóbal Colón así como así, como si lo hubiera parido yo? Qué manera de hacer las cosas, el público merece un poco de respeto, por favor y lo peor, ¿Cómo contar una y otra vez su viaje a América?. Con todo, no me queda de otra. Estamos en octubre y en unos segundos salgo al aire. Fernando y Chabela me ven con ojos de: "¿Estás lista?, ¿Todo en orden?" "Una italiana que habla sobre nosotros" han de decir. La música introductoria se acabó. ¡Híjole! Tengo que ir al baño.

III

Esa gota de vida derrochada en cada estalactita de suspiros, esa gota sofocada en la reminiscencia de las anclas, suena, suena y asegura la inercia de todo lo que me rodea. Una isla nueva. Isla que tal vez visitó Homero.

Difícil de saber cuando el sonido del muelle es todo lo que cuenta, cuando las voces son sostén del remanso y sobre todo cuando, todo, todo, es apenas trazos diversos y minúsculos de su tiempo.

Por eso, seguir, bajar de esta lancha, mojarme otra vez para pintar mis pies en la arena es forzar o creer que en realidad existe una historia y una ruta que indagar.

Por algo me gusta nombrar la dicha sólo cuando la calco en mi memoria. Sugiero probar la nada cuando cansados cerramos los ojos. Afuera no hay casi nada; segmentos, fragmentos de una historia. Probablemente Ulises fue pintado en esta arena. Debo investigar aunque dude. Debo filmar para comparar, investigar y dejar testimonio de lo visto para mi documental.

IV

No sé por qué tanto sermón si sólo fui al baño. Ni tiempo para discutir, la música introductoria se acabó. Ahí voy con hojas escritas y rescritas y mi micrófono:

Buenas noches radioescuchas, son las 7 de la noche en la ciudad de Montreal y están sintonizado "A la escucha de América". Soy Elena Onorati y hoy como todos los viernes escucharán mi crónica "Contando nuevas historias". A tan sólo unos días del 11 de octubre dedicaremos esta crónica al viaje de Colón. Con ello doy inicio a una serie de relatos de viajes que les contaré los viernes venideros. Pero comencemos con esta noche:

En su extraño viaje a América, una vez que Cristóbal Colón piso la primera playa del Caribe soñó con recorrer todas las islas que pudiera escribir y nombrar. Le era imposible detenerse un segundo para contemplar la tierra que observaba, el descubrimiento de América o su propio rostro en el agua. La expedición debía seguir, aún si perseguía ciudades imaginarias. La fe en los diálogos de Platón y sobre todo en su propia imaginación lo invitaban a seguir navegando. No tuvo miedo ni de las mil formas del viento, de sus centenares de caras. Maneras que sentenciaban los giros de las carabelas; maneras de regresarlas al puerto, a los muelles improvisados, al miedo mismo del descubrimiento. Y eso que las maneras del viento encontraban a Colón en lo turquesa del mar, en lo maravilloso de una multiplicidad apenas imaginada. Transparencia, bóveda de sí mismo. El 16 de octubre el Almirante nos narra:

"Ella (una de tantas islas) es isla muy verde y llana y fertilísima (...) y vi muchos árboles muy disformes de los nuestros, y de ellos muchos que tenían los ramos de muchas maneras y todo en un pie, y un ramito es de una manera y de otra, y tan disforme que es la mayor maravilla del mundo cuánta es la diversidad de una manera a la otra."

Para el 23 de octubre menciona:

"(...) y el rodear estas islas ha menester muchas maneras de viento, y no vienta así como a los hombres querrían. Y pues es de andar adonde hay trato grande, digo que no es razón de detener, salvo ir a camino y calar mucha tierra hasta topar en tierra muy provechosa (...). Mas que yo no la conozco que llevo la mayor pena del mundo, que veo mil maneras de árboles que tienen cada uno su manera de fruta y verde ahora como en España de mayo y junio y mil maneras de hierbas, eso mismo con flores(...)"

Navegando en las mil maneras de la naturaleza testimonió las maneras de los árboles, hierbas y frutos, como quien sueña con recoger las hojas de una selva, las hormigas y orugas de cada árbol, como el viajero que desea sujetar con la mirada cada movimiento sin definirlo.

Sujetar un espacio significaría hacerlo tiempo y ese tiempo solo existía en el constante movimiento de sus carabelas y no en una isla definitiva. Cristóbal Colón se dio cuenta de que sólo viajando constantemente podía encontrarse.

Sólo en la ambivalencia, en la imposibilidad de definir a su yo en un espacio definitivo permitiría a Cristóbal encontrar a Cristóbal. Navegar entre las mil maneras de la naturaleza en cientos de islas, era armonizar la belleza del caos de los cuatro elementos, es decir de la creación divina, con el caos del ser humano, de sí mismo. Su cuerpo dejó de ser en su viaje una imitación del tiempo y espacio fijo donde vivía, es decir: dejó de ser una antítesis de Dios y por ende de sí.

Anduvo así el navegante entre costas, favorecido por el viento. Atravesó las islas de arena, sintiendo la cabalgadura de la lluvia en el trópico. Las noches se colmaron de giros entre puertos de palmas. Un día se adentraron las calaveras en un río muy hermoso. El Almirante dijo no haber visto cosa más bella; campo de árboles diversos y nunca vistos, flores y frutos inimaginables, muchos tipos de aves y de pajarillos de impresionante plumaje, como hechos de diamantes. Tomó una lancha y se aventuró por la isla. Encontró hombres y mujeres desnudos. Andaban sin vergüenza de los cristianos o de sí mismos. Sonreían y dormían bajo grandes hojas, inmensas manos de los árboles con las que se cubrían las chozas. Era la isla más hermosa que el genovés había visitado y esos indígenas como él ahora, eran parte de un mundo hermoso que no era un valle de lágrimas, ni una tierra de condena, sin el sitio de una desnudez, de una belleza de la naturaleza que podía contemplarse en los espejos de las aguas sin miedo de sí mismo.

V

Esta tarde, cuando la sal de los albatros se mece en los surcos de la playa, cuando la sed, el cansancio del sol se impone, desembarco en esta isla. El olor del puerto desprende los amarres de la barca, sumergidos, sin más recuerdo que un agua que se bifurca y ondula hasta volverse al silencio. Una iglesia blanca, despide ese olor a embargo de energía. Perros y niños juegan entre los comercios. Tengo la certeza de que en este sitio vivieron los feacios.

Un devastador olor a sueño, a sepultura de higos entenece la colina donde arribo. Descarapeladas paredes hospedan una carretera desértica. Sólo se oyen timbres del viento. Camino un poco por la ruta y veo trozos de casas que cometen un asalto de presencia. En cascada, de lo más alto a lo más bajo del volcán se reposan arruinadas.

Bajo la colina en busca de algún signo de vida. Encuentro una calle pequeña, la única del pueblo. Se distinguen algunas tiendas cerradas y un bar abierto. No encuentro ni una sola persona en la calle. Me siento asolado en las escaleras de una iglesia, único lugar a la vista con sombra. Ahí, entre los ladridos de un perro y el ir y venir de una abeja me detengo a observar el poblado. Miro muros decaídos, estrechas callejuelas donde crece la hierba, oxidadas rejas y casas con las ventanas rotas o sin ellas. Pasa el tiempo, pasa el sol sobre mi sed. Una carroza se asoma; un viejo lleva grandes racimos de uva y leños.

Aquí, en el país de los feacios, las casas son decoración de esta maleza desértica que resiste a la erosión. Sólo el repudio de la tierra ha expulsado raíces y cactus de su abominable permanencia. En el país de los feacios el sol es una amalgama de pereza de vida.

Me anima la intriga del vacío, de un silencio con memorias escondidas. Desciendo por una colina de sonido pedregoso. A mi lado contemplo un abismo y al fondo; barcas azules y pescadores se mueven. Una serie de casas con vida aparecen en el camino. Son como hoteles. Sigo bajando. Los círculos del camino se transforman en una escalera natural de caracol. Da vueltas bajo tejados de piedra volcánica. Debo encorvarme en algunos trechos, pues las formaciones volcánicas han creado bóvedas con largas estalactitas.

He dejado el puerto con las barcas atrás. Llego a una desembocadura del camino, una como boca de desordenadas y enormes piedras. Parece que el camino se corta aquí. Miro hacia abajo. Se debe descender verticalmente entre piedras sueltas y arena. Más antes de hacerlo miro en derredor.

Hay una valla de vestigios humanos; hogares como mausoleos en los márgenes de un risco. En él, varas de madera sirven de sostén a un casorio a mitad deshecho. De unas casas sólo quedan los muros o lo que fue un piso y un horno para pan. Es un puerto pequeño y perdido, que acaso ya no allanará más a la espuma ni a los erizos. Erosionado ante la ceguera de la espuma. Única testigo de su caída.

Hoy, bajo a esta playa. Entro a una estancia sublevada por rocas de diversos tamaños y formas. Son la alfombra de la arena. Veo hombres y mujeres avejentados, desnudos, sentados o acostados. Una de ellos, sin pena de mostrar las arrugas de sus senos o nalgas, se alza, me mira y se sumerge en el agua. El mar, transparente, no se mueve ni palpita. Es como una fuente cálida. Al hundirme mis huesos y mi cuerpo se sienten abrazados. El agua de la isla volcánica es curativa, dicen. Yo, siento la ebriedad del erotismo, la lujuria endémica de lo viejo, como un éxtasis de la pérdida; del sentirse cansado, absorbido por todo. Como si me hubiera convertido en viejo, en desnudez, para flotar incrustado en las aguas, para morir sin espera, en las sonrisas de las olas.

VI

Cómo me gustaría ver a Fernando leer en italiano la crónica de viajes de Cristobalito. Y aún más placentero sería observar a Isabel contar sus noticias en toscano. Estos sudamericanos no tienen conciencia de mis esfuerzos. Si tan sólo se pusieran mis calzones por un día dejarían de machacar su mandíbula cada vez que abro la puerta del estudio o cada vez que dejo caer los discos y papeles al piso. Nunca han salido del estudio para ir a preguntarle a alguien si ha escuchado y gozado la crónica, nunca. Y jamás lo harán porque viven enfrascados en su torre de micrófonos. Cualquiera persona ajena a esta estación de radio pensaría que estoy loca. Que soy una psicópata paranoica, pero basta observar y escuchar cautelosamente el tono de sus voces, la flexión de sus rostros y lo irónico de sus comentarios para seguir las pistas de su desprecio, de su constante acecho y repulsión a mis errores técnicos y a mi “desorden”, como le llaman ellos...

Bien podría no regresar nunca, alejarme y mentarles la madre para nunca más volver. No puedo, me encanta narrar, prefiero vivir la cruz del desprecio que el exilio del cuento. Con el relato hago entrar lo cotidiano en mi voz para que cobre vida lo que todavía no existe y lo que ya existió. Contar, bella palabra que en mí se vuelve un tono, una música que sigue ligera y sensual el esfuerzo del micrófono. !!Chin!, ya volví a tirar los discos! !En la torre, la luz roja!

Queridos radioescuchas:

La belleza insular del Caribe trajo al Almirante Colón la sensación de que contemplaba un proyecto secreto, un proyecto que le mostraba los árboles del paraíso, las aves que lo confirmaban, las personas desnudas que eran testimonios de lo infalible del hecho. Llegó hasta pensar que todo aquello era una mascarada del tiempo, una jugarreta de Dios; el Todopoderoso habría escondido el principio de la humanidad en esas islas recónditas. El principio del tiempo estaría ahí y por ende el final del mismo, pues a pesar de que el tiempo había transcurrido en España, en su Italia natal desde la expulsión del Edén, en estas islas, el paraíso, el tiempo nunca había comenzado a empezar y por lo mismo era el fin de su tiempo, de los tiempos bíblicos y el espacio y tiempo de unas islas que nunca dejaron de ser principio.

Encontró al principio o el principio se encontró con él y con ello culminó la milenaria búsqueda de esa tierra redentora, de ese no-tiempo que 1, 500 años los santos, los papas, navegantes, cruzados, curas se habían empeñado en reconstruir, en remodelar y en reimaginar.

Desde Constantino, conciente de la pérdida del principio la Iglesia encontró en el Cristo la manera de resolver el problema de la aporía del inicio, el Cristo fue la reliquia; el hilo conductor a la isla del principio. En su afán por reconstruir con fragmentos del pasado la experiencia de Jesucristo para revivir, aunque fuera por piezas, el Edén, algunos cruzados llevaron a Milán un clavo de la Cruz, hubo quienes se trajeron la cuna del niño sagrado y hasta las escaleras de su martirio, otros conservaron las cabezas de los apóstoles en Roma y hay abadías que se pelean la autenticidad de la posesión del cuerpo del Bautista. En Roma los palacios y las iglesias fueron ese intento vano de reconstruir con los mismos materiales de la antigüedad las formas, iconos del mundo de Cristo y hasta de los jardines del Edén. La memoria de los objetos sacros y de la antigüedad: el mármol, los frescos, los mosaicos, recuperados de las ruinas de los antiguos templos, reconstruiría la Roma imperial, el inicio del Nuevo Testamento y sobre todo la esencia del conocimiento, el conocimiento de él, del Cristo y por ende de Dios y del paraíso; de las mil maneras de la lengua original, de las mil maneras de las razas, de las ciudades, de los puertos, de las religiones, de las ciencias y personalidades y pasados de las personas.

Por eso la belleza (sinónimo de virtud, de pureza a los ojos de Colón y su tiempo) de las palmeras, aves, islas, aguas, de las mil maneras del viento, de las hojas, de los animales eran el hallazgo de las mil maneras, de los motivos de la creación, del inicio de los tiempos; no del libro sagrado que diera cuenta de ese pasado, de esa verdad o tiempo antes existente y eterno, sino del no-tiempo.

Las mil maneras del viento, de los árboles, de los frutos, de los animales, eran ese caos babilónico, esa diversidad del arca de Noé, del paraíso mismo que el creador engendró antes de que se esparcieran en diversos territorios, antes de que se volviera ese caos difícil de reconstruir con el tiempo, con la iglesia, con la fe, con las guerras santas, con reliquias y fragmentos del pasado.

Cristóbal Colón, enviado por el imperio de la fe, de la santa iglesia católica, había llegado al inicio de la gesta, al inicio del universo y de su mundo sin tener que reconstruirlo con reliquias y sobre todo sin tener que quebrantar su propia fe, la verdadera, la hebraica. El inicio y el final de los tiempos sólo podían llegar con el paraíso sin la presencia o prueba del Cristo de Constantino, sin tener que recurrir a él, él Cristóbal era el Cristo, el Mesías esperado por los judíos que llevaría al mundo a la tierra prometida. Esa idea fue el inicio del tiempo en la tierra donde el tiempo no había existido porque para que pudiera haber un Mesías, otro o el original y una tierra prometida que proclamar y que habitar el nuevo Cristo, el Cristo, tenía que narrar, contar la tierra prometida, el Edén y ese simple hecho acompañado de la experiencia de vivir el Edén, era el inicio del tiempo.

VII

Saco la cara a la superficie sintiendo engaños de vapor, sigilos de alegría en la solapa de mi cuerpo. Mas, como acosado por un miedo persistente, sumerjo otra vez la cara. Me trago la respiración, le pido tiempo y emerjo entre los escombros de las olas. Sofocado, ahogado, sin el decrépito augurio de creer en la consistencia de todo, sin martirizar mis acciones con la pretensión de la razón, sucumbo a la normalidad de la ignorancia y a la lujuria de la risa.

Me dirijo al cabo de la espuma. Soy ese pedazo de palabra que se ha alejado de las merluzas y corales para recibir con el viento un reposo momentáneo. Detengo mi mirada en el cuerpo recostado y desnudo de una anciana. Escapo de la playa.

Subo la colina deprisa. Noto una casa, luego otras. Son sencillas en el exterior pero de tamaño suntuoso. Y a pesar de ello develan un aire sombrío que da una sensación de ruina y de miseria. Están rodeadas de bardas de cemento y las custodian perros. Una que otra sombrilla se asoma. Una mujer en traje de baño y un hombre rubio salen de una bella reja y meten cerveza a un carro. Me saludan con un italiano forzado. Sigo subiendo. En la desolada calle de la iglesia, la principal, percibo que se ha abierto una puerta, la única. Me acerco. Entro a lo que parece un bar. Es oscuro. Algunas mesas vacías todavía muestran migajas y vasos de cerveza. El polvo cubre casi por completo las ventanas. Moscas revolotean por doquier en torno a dulces ya secos. El barman, de unos cincuenta años me pregunta de dónde vengo. Le respondo que soy canadiense-mexicano. Se desconcierta y se pregunta a sí mismo en voz baja ¿canadiense o mexicano? Aprovecho sus murmullos para saciar mi curiosidad:

- Parece muy solo todo ¿Todavía hay gente que vive aquí?-

-La mayoría de estas casas han sido abandonadas hace mucho tiempo. Todos se han ido a otro lado. Quedamos muy pocos. -

-¿Pero, he visto casas de lujo?-

-Gente del norte o adinerada del sur viene a comprar terrenos o adueñarse de casas abandonadas. Los campesinos prefieren recibir dinero que morir de hambre, además la mayoría nunca regresa. La gente con dinero las convierte en sus villas o renta cuartos para turistas alemanes. Para ellos es un paraíso.-

Salgo del bar y me atrapa el sol con un calor que ahoga. En el silencio de estas casas a mitad derruidas comienzo a sentirme prisionero, atrapado en un espacio sin definición ni propósito. El autobús es el único escape, mi única esperanza en esta destrucción, en este silencio y sombrío escalofriantes. El sol es cómplice de la monotonía de lo estático y de la invisibilidad de los habitantes. Me siento ahora mareado, tímido ante la incógnita de lo que vive en este pueblo. Huyo del país de los feacios, donde el polvo se cuele por la risa y el habla almuerza con la arena. La palabra se ha metido en la lentitud de los pies y en los guijarros que por error mueve el viento.

VIII

Juan no me respondes ni me hablas y yo me siento muy sola. No he dormido bien y cuando lo hago sueño cosas muy extrañas, imágenes tan vivas. Es como si mis historias de la radio cobraran vida, como si cada una de mis palabras se materializara sin que yo pudiera controlarlo. Parecería que el sólo hecho de pensar en Cristóbal Colón, de imaginar en mis sueños lo que cuento fuera suficiente para extraer del barro de mi mente cuerpos vivos que luego surcarán la tierra y encontrarán otros seres humanos. Como si mis sueños fueran el principio de alguna creación. He soñado que Cristóbal Colón se ha perdido en una playa y en ella, tratando de regresar a su nave, se halla junto a desnudos cuerpos de ancianos. Lo desconciertan y no sabe cómo regresar al barco.

Tengo que dejarte, me espían.

Con Amor

Tu Elena

“No sé que tanto me ven esos desgraciados si sólo estoy escribiendo una carta. ¿Qué esperan, qué me ponga a escuchar sus dramáticas noticias con atención de monaguillo o que los contemple como deidades de la comunicación? No sé exactamente lo que quieren o si realmente quieren algo o se trata de un simple deseo de joder o de demostrar algún tipo de superioridad. A veces me pregunto qué carajos estoy haciendo aquí. Otra vez me duele el estómago. Y esa mirada sarcástica en los ojos de Isabel... Foco rojo.”

“Tomo de nuevo el micrófono, respiro hondo y veo a mi auditorio en algún sillón imaginario, en un coche, en un trabajo nocturno y hasta en las afueras de la radio. Sé que sólo me escucharán, sin tener idea de mi misma. Por ello, trato de ser, como siempre, un sonido, una historia entre tantas otras.”

- Esta noche, con las primeras ráfagas de aire, ahí, afuera, detrás de las ventanas, imaginémonos un lugar sin esta nieve que cae. Imaginémosnos un lugar donde el sol calcina calles polvorientas, puercos en ahogadas callejuelas, cuerpos desnudos de negros y de afanados compradores. Caminan familias criollas en un bazar deteniéndose espontáneos frente a telas de las filipinas o de la india. Sopesan las mujeres aretes de plata. Se acercan los más ricos a una plazuela donde subastan a los mejores africanos.

Están alineados, encadenados en los pies y en las manos. Son vistos de soslayo y con sonrisa por jóvenes y señoras criollas. La subasta sólo complace a los que han llegado temprano, a los que han conseguido los esclavos más sanos, todavía enteros. Seguimos andando y llegamos al último puesto del bazar. Ahí, a unos cuantos pasos vemos un puerto, el de la Habana, por donde entra el escorbuto y la sífilis. Hombres con las camisas abiertas, sudorosos, cargan y descargan mercancía de los dos únicos barcos. Mendigos recogen trozos de pescado, un ladrón corre con monedas hacia el pueblo.

Ahora, cierran los ojos, vean cómo soldados con yelmos, de pie o a caballo, protegen algunas de las mercancías que entran a un barco militar. Introducen puercos y caballos, cajas con comida, agua y armamento. El barco ya ha sido bendecido esa mañana por la misa. Se acercan más militares, vienen en grupos dispersos. Algunos acaban de salir de la taberna, otros de sus casas. Comienzan a ordenarse. Poco a poco, ante la mirada de pescadores y mercantes de mariscos, entran a la carabela. Se despiden unos de prostitutas, otros de sus mujeres.

Se aleja el barco del muelle y no sabe exactamente a dónde va. Parte mandado por el gobernador de isla, don Diego Velásquez. Sale rumbo al nacimiento del sol. Navega y los marineros ignoran los vientos que se encierran en este mar. Surcan una mar ignota. En el viaje, un temporal de vientos terribles los sacude, los acosa, como un Poseidón iracundo, enfurecido por el ojo perdido de su hijo.

IX

Siento el asedio de la prisa, el deseo de escapar temeroso de una posible permanencia prolongada por motivos ajenos o incontrolables. Las ruedas y el motor del autobús tienen un sonido de alivio.

Exasperado en el lento autobús, impaciente, con el pensamiento en la distancia, testimonio el arribo al puerto que anhelo. Ahí, la espuma azota un escollo de rocas y de cayos. Barcas azules, titubean perplejas en un chocar las unas contra las otras. Una llamarada salada empuja popas y motores a una disputa por espacio. Se habla una barca a otra con la boca rasguñada por las palabras del mar.

Me acerco a un trasbordador. Lo oxidado de su caparazón no me inspira confianza, su olor a gasolina escurrida me da náuseas. Las mangostas del agua jalan la embarcación. El viento tuerce las elípticas olas y ellas sacuden la barca. Como corcel, resiste a la atadura y su hocico babea y muerde a cualquiera que intente acercarse. Por fin un marinero logra amarrar su puente al muelle.

-¿Va a Strómboli? -

El hombre asiente con la cabeza y recibe mi dinero. Subimos algunos en silencio, como indiferentes mirándonos de reojo. El trasbordador continua agitado y temblante, elevándose frenético y violento. Busco la popa para recibir aire y evitar este olor a suciedad y gasolina. Un hombre de unos cincuenta años mira, ahí sentado, el mar con desinterés. Sostiene un cigarro con la boca. Una mujer vestida de negro habla a gritos a sus dos hijas.

Una larga y monótona conversación entre los navegantes nos mantiene en una espera mareante, en una pasiva expectativa. Cuando el puente regresa a la barca las corrientes no nos dejan ningún reposo. La popa se alza constante y violenta. Me sujeto fuerte al asiento. Tengo la sensación de ser arrojado en cualquier momento. La barca es potro que patea y se arquea indeleble. La familia junto a mí se sostiene nerviosa de tubos y una de las niñas, pequeña, llora.

Como acosado por el pesimismo del viento me esmero en restringir mi descanso en la contemplación de las ondas.

Una a una manipulan la brisa, convirtiendo en llagas los pies que mueven la barca. Curioso inquiero al viejo sobre la próxima isla. Sin quitarse el cigarro de la boca, vestido con descuido, me mira apenas, con desconfianza:

-Strómboli, Strómboli; eso ya no es Strómboli. Yo conocí lo que era. Figúrese tengo sesenta años. Lo he visto todo. Strómboli está destruido, la han arruinado, a nadie le importa lo que le sucede, a nadie y lo mismo pasa en todas estas islas eolias, "del viento" como les dicen. -

-¿Usted es de Strómboli o de otra isla?-

Sin responder directamente a mi pregunta siguió interpeándome:

-Véame. Mi salud está arruinada. Trabajé en Lípári por más de veinte años en las minas de piedra pómez.-

-¿Piedra pómez?-

- Sí "la espuma de la lava". Yo hacía todo lo que podía para satisfacer al patrón y a sus clientes. Trabajaba sin descanso. Debía no sólo extraer la piedra sino cargarlas en sacos grandes y esa piedra es muy tóxica. Todo el polvo que salía de los sacos lo aspirábamos. Esa emanación es la que nos ha arruinado. La mayoría han muerto a los cuarenta años. Yo soy una excepción y véame, estoy acabado. Quedamos 120 habitantes en la isla, todos se han muerto o se han ido.-

-¿Y por qué no hizo otro trabajo, por qué no lo dejó? ¿No hay trabajo en Strómboli?

Me mira serio pero con desgano;

- Es el único trabajo que se puede hacer en Lípári y en estas islas.-

-¿Pero... y el gobierno, los partidos de izquierda, los sindicatos, no crean reglas, algún tipo de sanidad u otro tipo de producción?

- ¿Quién? ¿El burro ese de Berlusconi? ¿Los asnos del Olivo? ¿Quién es la izquierda en este país, quién es el gobierno? Yo se lo digo; hijos de papá, burócratas. Al gobierno qué le importan nuestras cuitas y a la gente, si sólo piensan en comprarse el nuevo celular. Si ahora las guerras se hacen con teléfonos celulares o en los partidos de fútbol. Si nomás escúchelos:

"Ya te dije que no te juntes con esa mujer, esa muchacha no te conviene."

"No Antonio, no puede verte, mi marido me espera en Bolonia."

-Ridículos, haciéndose la guerra con sus celulares y todos enferifunados, todos doctores, jueces o abogados. A nadie aquí le importa la pesca, el campo, como quiere que piensen en nosotros pobres mineros de una isla olvidada. -

-¿Y en Strómboli qué sucede?-

-Strómboli, Strómboli, esa es una tierra olvidada de Dios. Una tierra casi desértica; un pueblo fantasma. Yo seguiré viviendo ahí, pero todos han abandonado. Uno tras otro; amigos, cuñados. Los muertos crecen siempre. -

Aspira de su cigarro y después prosigue: -Ha habido epidemias de peste que han matado a cada uno de los porteños, se han desperdigado epidemias de virus, de enfermedades causadas por la uva. Si por eso estas islas fueron cárceles. Centenas de alborotadores políticos, de criminales fueron enviados a estas costas para perderse entre las piedras y la boca de los volcanes. -

El viejo apenas me miraba, sólo cuando buscaba mi complicidad. Sostenía su cigarro con los labios mientras hablaba. Una sonrisa sarcástica se desprendía de vez en cuando de sus labios, sobre todo cuando imitó las llamadas entre celulares. Parecía inquirir mi comprensión pero no mi compasión.

-¿Y usted de dónde es? -

-Vivo en Canadá pero soy de origen mexicano-

-Ah, ¿Y qué hace? Me pregunta con desenfado ¿Es abogado o doctor?-

- No, soy periodista.-

- Periodista, periodista, ¿De esos que dicen cosas en las noticias?-

- No, de los que hacen historias, documentales.-

-Historias, esas todos las hacen, hay unos más ficticios que otros, pero todos las hacen.-

- No, yo trato de reflejar una historia real y no doy noticias... -

-¿Una historia real? ¿Y qué historia real viene a filmar aquí?-

-Vengo a hacer un documental para la televisión sobre los lugares que visitó Ulises en la Odisea, según Homero.-

-¿Qué visitó quién?-

-Ulises-

-No lo conozco; ¿Algún cantante o actor famoso?-

-No, no exactamente.-

-Pues entonces no sé.-

-Un personaje literario.-

El hombre me mira con una risa escondida y fija sus ojos en los míos para cerciorarse de que no me burlo de él.

-Según investigaciones Ulises visitó Strómboli cuando se perdió en las costas itálicas. Ahí encontró al Cíclope.- aclaro

- ¿Vino usted a Italia en busca de un personaje literario? He escuchado muchas pero esa sí no me la sabía.- Aspira lo restante de su cigarro y me mira inquiriendo una respuesta con cierta arrogancia.

-¿Ulises?- repite con cierta indiferencia, no dándome tiempo a explicarle,

-¿ Es un personaje extranjero? ¿No es italiano, cierto?-

-Sí, Ulises era... -

-¿Uno de esos personajes extranjeros como los turistas que vienen con el batiscafo; comen, beben, nadan y se van?-

- No, no... -

-Ah, ¿Uno de esos personajes extranjeros como los que llegan en las barcas pequeñas, los que salen en la televisión, que no se quieren ir después?-

-No... -

-No importa, replica con desgano, extranjero o no extranjero, personaje o no-personaje, aquí nadie se queda, nadie quiere vivir en esta isla.

X

Esta pausa musical me está poniendo nerviosa. Siempre me pongo así cuando me callo. Por eso odio las pausas musicales. Además, siempre me asaltan mil pensamientos, como si vinieran a invadirme marcianos para desconcentrarme, como si unos monitos verdes vinieran en decenas de platillos voladores para traerme en cada plato una idea diversa. La verdad es que ya se acabó la pausa y como ves pensé en todo menos en lo que iba a decir...

Estimados Radio-escuchas, sigamos con nuestra crónica de viajes:

El barco salido de Cuba vivió la tormenta como quien vive un eclipse en el momento de pasar a lo desconocido. Se quedó como en un círculo, como en un agujero en medio de la espuma y el cristalino mar. El círculo en el mar produjo el deseo, entre los tripulantes, de sobrepasar los límites del tiempo. Los límites de su tiempo, del tiempo que les enseñaron a entender y concebir. Los límites de ese tiempo les decían que la edad de oro había quedado sepultada miles de años atrás en alguna Atlántida desconocida, en una Roma destruida, en un Egipto hermético desaparecido y en los libros de caballería de un Amadís que ya no existía. El tiempo los había atrapado en dependencia con el pasado; tirano de todo pensamiento. El tiempo tenía un límite que era el Apocalipsis y una continuidad que era el sufrimiento en la tierra antes de la llegada de éste. Y no podían escapar de esa continuidad, de ese tiempo platónico de círculos dependientes uno del otro, de ese tiempo ontológico de San Agustín del que eran prisioneros.

El hoyo, ese torbellino en la tormenta que los asediaba era la boca en círculo de espuma que atravesaba los límites del tiempo, la frontera de los círculos y de su repetición y por ende de su dependencia del pasado. Cuando la tormenta acabó comenzaron a divisar una tierra nueva, "tierra incógnita" se dijeron, era el inicio de otro tiempo, de su tiempo; de un tiempo que alguien en el pasado vivió y ellos sólo lo leyeron, escucharon o soñaron. Ahí estaban, habían pasado las fronteras del tiempo; del pasado, del presente y del futuro. Por ello lo primero que vieron fueron una sirenas, mujeres fantásticas de aquellos tiempos, del inicio del tiempo, de ese tiempo del génesis del que habían dependido, del tiempo de los antiguos, de la edad de oro. Tiempos de los que ellos eran herederos tardíos y obsoletos. Ahora, eran testigos y actuantes de ese tiempo, de este tiempo nuevo.

Mas la desilusión no tardó en llegar entre los más animados, la obvia presencia de indígenas en chalupas los convenció de la inverosimilitud de la llegada de sirenas. Aún así no fue difícil que se declarara de común acuerdo que aquellos indígenas eran más ricos que los de Cuba, más ataviados, diferentes y por lo tanto, muy probablemente eran el pasaje, la prueba de algún Catay, de algún mundo maravilloso; prueba tajante de un mundo dorado, de un mundo bellissimo y excelso que sólo los antiguos o los habitantes del génesis pudieron vivir.

Con esa idea se adentraron en la selva con los anfitriones, seguros de encontrar un mundo mágico que no era del presente, ni del futuro sino de un mundo que para muchos había pertenecido al pasado, a la edad de oro y para ellos ahora era un espacio y tiempo en un principio cuyo tiempo lo estaban comenzando ellos. Era un tiempo de los libros, los libros de Platón, de caballerías, de Marco Polo. Los libros se convirtieron en realidad, más bien los libros en vez de narraciones de un pasado, de un personaje en tierras y mundos distantes y de hace miles años, eran libros vacíos transformados en naturaleza, hombres desnudos, mujeres bellas y desnudas, playas azules, aves bellisimas, breve, la tierra, el mar, la hierba y el fuego de los poblados eran el dorso, la espina dorsal y las hojas de libros que todavía no existían. Los viajeros accedieron a la fuente de los libros, a los libros vivos y palpables antes de ser escritos, antes de ser objeto. Los navegantes se volvieron entonces la voces de los libros, pues actuaron en ellos antes de ser letra. Con sus testimonios se convirtieron en los escribas, Evangelistas, del inicio de un nuevo tiempo que rompía los círculos de Platón y la línea de San Agustín.

Poco a poco anduvieron así por un camino ya trazado por los indígenas. La luz era muy tenue pues las copas de los árboles y la maleza cubrían los cielos. Los ojos de los conquistadores se desperdigaban con miedo y asombro. Los dedos señalaban aves y plantas nunca vistas. Se estremecían al sonido de viboras y monos. Caminaban pasmados, cubriéndose la retaguardia mutuamente. Lentamente fueron penetrando con la memoria en un túnel oscuro, donde los ojos no podían descifrar lo que contemplaban. Vacío es lo que aparecía ante sus ojos. Vacío disfrazado de selva, de pantano. Donde ramas, hojas o aves no podían ser concebidas porque se desconocían sus signos, sus orígenes y nombres. Entonces, como sucedió en esa primera expedición, las flechas y los arcabuces se confrontaron como una necesidad de escribir con el cuerpo la ausencia, lo que no existe. Los indígenas yucatecos emboscaron a los soldados y a su vez fueron masacrados en su propio pueblo, en su vida diaria, en su propia y única experiencia. Los marinos hicieron del silencio de su memoria, al pasar el umbral de la muerte, un mito y una historia.

"Este es nuestro mito, nuestra historia, nuestra odisea. La inexistencia de pasado de estos indígenas hará el nuestro. De la muerte, del silencio de estos inocentes y salvajes convocaremos nuestras propias memorias, cada una de las nuestras, para escribir lo que todavía no existe, lo que nuestra memoria no conoce ni la de ellos. He aquí la verdadera historia de Nueva España. Para que nadie diga mentira sobre el inicio de la historia".
Meditó en su vejez Bernal Díaz.

XI

Cuando el sol ha violado la espera de lo desconocido, cuando las olas son un simple recordatorio de la memoria, el cuerpo desciende, bosteza al arribo de un nuevo puerto. Quinqués, cuerdas, son el ciclo de este tiempo, de esta nueva isla. Bajo del barco.

Contemplo los metales, los miembros desanudados de un automóvil. Miro la disparidad de tubos; pedazos de construcción entre arbustos. Golpeado por el sol y sus reflejos enciendo la cámara. Empiezo a tomar el muelle, la playa, los cayos y las aves. Filmó lo que hubiera escrito Homero. Entonces camino puerto adentro viendo sólo con el ojo de la cámara. No siento mi cuerpo, ni su movimiento. Mi mirada y mi interés están en la lente.

Observo las casas que me rodean, los porteños de la calle y las redes que reparan los pescadores. Sigo caminando y mi lente encuentra una callejuela pavimentada. A lo lejos, entre los muros y las flores de casas se asoma la torre de una iglesia. Paso la pequeña iglesia y de lo blanco y carcomido de los hogares accedo al desierto volcánico. Mi cámara graba ecos de piedras. Ahora debo salir de la filmación para calcular la caminata. En mi libro de viaje se indica que por esta terracería se va a la cima de la isla. Homero parece describir este paraje, este descanso antes del ascenso de manera muy similar a lo que veo.

Al acercarme a la resbaladiza subida tres porteños me interpelan con cierta distancia y desconfianza:

-¿Adónde va?-

-Al volcán- respondo amable.

-No le aconsejo que suba.-

¿Por qué, está prohibido?

-No, pero es peligroso; hay mucho humo.-

-Gracias pero debo subir, sólo voy a filmar un poco- afirmo con cortesía mientras me encamino entre la tierra.

-No joven, no se lo aconsejo, es demasiado peligroso.- se apresura a indicarme uno de los tres, siguiéndome.

-Sólo voy a filmar, regreso pronto.-

-Qué terco es usted.-

De la casa más cercana, aislada del resto del poblado se asoma de una ventana una mujer de unos cincuenta años.

-¿Qué pasa?- les pregunta con un lamento de plañidera.

-Este extranjero quiere ir al cráter.-

¿ Y entonces, cuál es el problema? - responde a gritos

¿Cuál es el problema?, Dios mío. - dice a los otros el hombre canoso, obteniendo otras maldiciones como eco.

-Gracias por su preocupación pero no voy a tardar- insisto. La mujer desaparece de la ventana. Me doy media vuelta.

-Acompáñenlo, no puede ir solo.- escucho como grito a mis espaldas

-¿ Qué dices mujer? -

- Que lo acompañen, sino voy yo.-

- *Madonna*, cállate mujer, no sabes lo que dices.-

- ¿Ah sí?, pues lo acompaño yo, figúrate. Este joven no puede ir solo y no nos cuesta nada acompañarlo, total, como si nunca hubiéramos subido. Espérenos joven.-

La sigo con una sonrisa que no puedo esconder y los tres viejos, delgados y contrariados se unen a nuestros pasos. Dos niños con una pelota corren hasta nosotros mirándome con gran curiosidad. Preguntan varias cosas a la mujer en un dialecto siciliano que me es incomprensible.

Comienzo a filmar de nuevo. Escucho y veo de soslayo a mis guías que no dejan de hacerme preguntas sobre mi origen y lo que hago con la cámara. Mientras, las deformes piedras negras y rojizas se mueven tras de mí. Yo las fijo y desaparezco a cada segundo por delante. Accedo a la belleza de lo imponente transparentándome en cada objeto, en cada parte de esta naturaleza, con mi ojo. Aún sí frecuentemente debo regresar a mí pues el camino se vuelve cada vez más escarpado, más horizontal.

Caminamos uno tras otro a los flancos. Desperdicio sudor, mojándome con la fuerza de las piernas. Los niños se quedan atrás. Estamos enrojecidos en el rostro por el esfuerzo. Dos de mis acompañantes desisten y enfrían sus piernas al sólo mirar el ojo volcánico. La mujer, un hombre de cincuenta años y yo seguimos andando en esta espina dorsal de la isla. Nos acercamos al cíclope, a ese ánimo de cíclicos y efímeros humos que emergen del fuego.

La boca de Vulcano, de áspero disfraz, invita a nuestros cuerpos a compartir las brasas del principio de la isla. Movidiza es la espina que delinea el azufre. Salta polvo de mis pies y aparecen rayos multicolores en la pupila del ciclope. De repente, el cono impulsa su dilatado respiro, blanco. Se desmorona un poco de su torre y escogemos rápido un sitio apartado del hocico del volcán.

Caminamos entonces por el amarillo del azufre. Filmó y pienso. Ignoro a mis acompañantes. Me siento abajo del tiempo, como en un mundo subterráneo de Julio Verne donde no me pueden atrapar ni el movimiento, ni el espacio. Tengo la sensación de que aquí es en donde existe todo antes de iniciar el tiempo. Sensación extraña que me sujeta como un juego. Así, advierto las sienas de la luz, aquella que estalla del volcán. Mis acompañantes, como hermanos de viaje y curiosidad se van de mi lado; como ingeridos por este hocico. Yo, busco otro objeto, otra roca o cosa que filmar para dar cuenta del sitio homérico. Un objeto o cosa que rompa con los ciclos. Los ciclos del tiempo humano. Necesito un objeto donde la vida de Ulises se materialice en mi cámara. Mas sólo el ojo volcánico es un círculo imperecedero. Cráter con brasas siempre creando en fuego.

Camino por un estruendo de venas volcánicas, arcilla de lava, arrugas rojizas con escamas. Polvo que se mueve al menor aire. Opto por descansar un momento. Observo la mar. Como cerúleo espejo, condiciona este cono de fuego, mide la vejez misma de Vulcano sosteniéndolo desde sus profundidades. Impulsiva, feroz pero constante, el agua amamanta la isla con lo suave de su piel. Como espejo marino consuela la rigidez del dios del fuego con el estallido de sus olas en sus adoloridos miembros. El espejo me espera pero debo encontrar primero aquel objeto. Debo filmar todo lo que pueda, entonces podré irme.

Camino y camino. El sol pesa sobre mí. Paso por silenciosas piedras, traspaso su quietud momentánea haciéndolas crujir en lo que descendo a uno como embudo. Filmó la belleza de los diferentes colores amatistas, ámbares y esmeraldas del polvo. Camino para captar las diferentes formaciones geológicas. En torno al embudo observo una gran cantidad de esculturas de piedra. Tienen formas espectaculares. Algunas parecen mujeres, monstruos míticos, otras, las más pequeñas, diminutas ciudades. Veo un estanque de arena en medio de las esculturas de piedra. Es como un pantano con un líquido amarillo. Debe ser uno de esos lagos de arena volcánica que los romanos llamaban "fangos calientes". Dicen que son curativos.

Los antiguos se metían para curarse de reumatismo, de artritis o de enfermedades de la piel. Sin pensarlo mucho me desnudo y sumerjo. Siento mi cuerpo cubierto de agua y tierra. Es como un estanque con tierra. Mis huesos se aligeran al entrar a este ojo. Me siento en él como en el centro de la tierra. Un águila sobrevuela cercana. Un conejo, aunque quieto la huele con pavor. Su sombra descansa, pero perecedera debe caer al asalto de la aguerrida ave. Esta se lanza y sus alas como rayos deslumbran los ínfimos arbustos y la tranquilidad del roedor. Al sobrevolar varias de sus plumas han cedido al aire y en parsimonia se anidan en la malva donde me sumerjo. Aquí, siento una medicina para mis huesos, se sienten más livianos. Tomo las plumas y decido robármelas, con toda la malva que ha quedado en ellas, para recordar este lugar. Sería como revivir este pantano fuera del curativo vientre de Vulcano. Ahora necesito del espejo, del agua donde me espera la impaciente barca. Debo ya buscar el objeto y salir del volcán.

- ¡Dios mío!- De las fauces del volcán están cayendo rocas, arrasan con las pequeñas piedras, con las arrugas del volcán. Desde el cráter estallan y ahora van a caer hasta el puerto. Van a perseguir a los pescadores. Algunas piedras violentan este lago. Mi cuerpo trata de alzarse con estos nuevos huesos y cuido la fragilidad de las plumas. Las brasas del volcán gritan y éste, enfurecido, desperdiga llamas. Un alud de centauros; cabras acomodadas en la hierba, no lejos, traiciona las rejas de un hortelano y profana las semillas de Gana. Y el mar, víctima de la cima, come los odios de la isla. Con gritos intermitentes al ser herido por las rocas impulsa a la iracunda espuma y reta al cíclope con todos los cuerpos nacidos con las olas. Espumas y hondas son mi medio para acceder a otro muelle, a las fronteras de la intranquilidad, al puerto del mar.

Trato de alzarme pero el lodo me traga. Grito, grito. La mujer que me condujo llega y me pide que no me mueva. "Quédate como las plumas del águila" Me ofrece una rama. Como serpiente me muevo hasta el madero y al sonido del viento lo sujeto. La mujer me saca poco a poco hasta que salgo del ojo. Escapo con mis huesos para sobrevivir. Huyo de ese fuego, rojo. La mujer ha corrido hacia otra dirección.

Amarillo como salgo, lucho con la oscura piel de la isla. Cientos de metros me distancian de la playa. Un trueno arremete y los asnos se esconden entre cornisas. Desnudo, veo una mujer a la puerta de una casa. Empieza a llover. Demeteria y Hera beben recelosas, prometen dar a luz dentro de poco. Una lechuza, en un hueco, me observa curiosa. La mujer me mira y sonrío.

XII

Mi querido Odiseo,

Junto a esta ventana que recibe a los torbellinos de nieve te escribo nerviosa, rescatada por el centelleo de la aurora. No sé qué andas haciendo, en qué gastas tus desvelos y sobre todo con quién. Te mando este *mail* para ver si me respondes. Ya van varios y a ni uno le has hecho caso. Desesperada, te mando este otro, con una nueva dirección a la que he llamado Telémaco. A ver si así te encuentro.

Sabrás que anoche he soñado que un hombre cabalgaba en una pradera en busca de algo o alguien. Cabalgaba rápido y su corcel negro era difícil de controlar. Lo detuvo una llama, salida de la tierra, de una arena negra. El fuego espantó al caballo y el jinete cayó perdiendo conciencia de sí. Quedó enterrado en el barro y su caballo se alejó. Estas imágenes me hostigaron incesantemente hasta que la mañana me otorgó un poco de tranquilidad.

Por lo pronto has de saber que he gastado mis ojos en verte cuando te apareces por la noche, quitándome el sueño con tu sonrisa de niño, con tu mano que me despoja de mi bata. Mis ojos cansados de verte como fantasma se cierran y sólo te imaginan. Como ese fantasma de mi correspondencia, que deambula en los sarcófagos de mi computadora. Errante, invisible y aparente, sale y te busca ¿Jamás te ha llegado la botella?

Si acaso te encuentras en una playa donde naufrague, ábrela y si la sal o el agua no la han manchado, encontrarás la historia que me pediste grabara antes de irte. Ojalá que la puedas integrar a tu reportaje.

Con amor, tu Penélope:

En el ocaso del siglo del naturalismo, un arqueólogo francés, Víctor Bérard, era considerado en su tiempo como el conocedor máximo de los fenicios y de los griegos. Había escrito numerosos libros sobre la cultura, costumbres, rutinas y sobre los espacios ocupados por estas dos civilizaciones. Sin embargo, aunque el gran erudito era respetado y considerado una referencia implacable en su tiempo, él mismo aceptaba que sus conocimientos y sobre todo sus teorías sobre la antigüedad resultaban incompletas.

Para poder acabar y consagrar su obra debía acceder a una aporía. Necesitaba un eslabón concreto que probara cuales eran las rutas marítimas de los fenicios. Las cuales eran a su vez las vías que ordenaban y concebían los fenicios como la extensión de todo el orbe mundial. La prueba sobre las vías marítimas se convertiría en la prueba total de sus teorías sobre la cultura, las costumbres de esta cultura y de la griega pues según el arqueólogo fue a través de la influencia de la tierra, de la naturaleza, de las culturas que encontraron a su paso, de los espacios que visitaron, que formaron su carácter cultural. De esta manera el hallazgo de este eslabón era el hallazgo mismo de la antigüedad por tratarse de espacios que antes y después ocuparon todas las civilizaciones de la antigüedad mediterránea. Empezó así un viaje en 1901 hacia Grecia para constatar y probar científicamente que la Odisea de Homero era más que una máquina de cuentos. Para el erudito, la Odisea representaba una verdadera carta geográfica. Según el investigador las rutas de Ulises eran las mismas rutas de los fenicios, el mismo mundo costero que compartieron o lucharon con los griegos. Por ello la Odisea era el eslabón que faltaba a su teoría.

En compañía de su esposa se dirigió a Itaca, Grecia. Tomó varias fotos, escribió descripciones del lugar y las comparó con los cantos homéricos y con sus apuntes geográfico históricos. Por falta de tiempo y de dinero tuvo que regresar a Francia. Esperó hasta 1913 para emprender otro viaje en búsqueda de los sitios de Calipso, Circe, el Cíclope, etc. Su esposa no pudo acompañarlo esta vez. En un velero pequeño a imitación de lo que pensaba hubiera sido la misma barca utilizada por Ulises, en compañía de tan sólo dos tripulantes, presa del viento y de las corrientes, Bérard logró arribar a las costas italianas desde Grecia. Atravesó el mar Tirreno con el peligro de ser desaparecido por las tempestades y de las irregulares corrientes. En su bitácora de viaje apunta todos los pormenores del viento para probar las desviaciones que sufrió Ulises; porqué y entonces a dónde pudo haberlo dirigido el capricho del viento. Pero Bérard ya tenía calculadas las corrientes antes de llegar y sobre todo preconibió todos los posibles sitios de visita de Ulises. Descripciones elaboradas por historiadores y leyendas antiguas. Así que Bérard se sirvió de las descripciones de la antigüedad y de las leyendas sobre los lugares que visitaba para comparar y constatar los espacios y naturaleza que veía con la Odisea. Bérard llegaba a un sitio empujado por una corriente y lo comparaba siempre con las descripciones de Homero. Los líquenes, los arbustos, una cueva y la cantidad de plantas en un cierto lugar eran como en los versos del ciego. A veces Bérard preguntaba a pescadores sobre posibles cambios geológicos de los lugares, en caso de que la naturaleza no concordara con aquella de la Odisea.

Para dar testimonio a la humanidad de la certitud de sus hallazgos se sirvió de la fotografía. La fotografía debía ser la imagen científica de las rutas marítimas y costeras de la Odisea y por lo tanto de la antigüedad misma.

En su travesía, recuperando los lugares perdidos por el tiempo, Bérard se esmeró por materializar el eslabón de su historia. Así por ejemplo, Víctor Bérard se dirigió hacia el norte de Cumes en búsqueda del Monte Circeo. El Monte Circeo, en una casi isla, es donde reside la aurora, según la tradición greco-latina, de donde nace para iluminar el resto del orbe. Ningún dios puede usurpar su casa, ni siquiera el poderoso Helios.

XIII

Amanezco en una cama que no conozco. Una ventana de frente permite la entrada total de la luz. La ventana parece la única puerta. La cama está en el centro de la casa y es el único objeto blanco. La casa, pequeña como un cuarto, tiene el techo y los muros como de tierra. Un lavabo se encuentra a mi mano izquierda. Su llave gotea como único sonido. Por fin me atrevo a mirar a mi lado derecho. Una mujer me muestra su desnuda espalda. Nos cubre sólo una sábana. Un gallo se para de repente en el marco de la ventana. Me observa y cacarea.

El hombre corría las horas mientras esperaba el autobús. Una mosca revoloteaba encima de un bote de basura. El hombre veía la ciudad, la medía con distracción. Una mujer caminaba por el puerto amedrentando el solazar y el reposo de las casas. Se paseaba entre tiendas, fruterías, recogiendo al amistoso viento en su delgada falda. Las casas de blanco unguento se intrincaban laberínticas en el puerto, mientras los huertos de uva y olivares se acostaban en los volcanes, esos anfiteatros del muelle. La mujer atravesó la plaza y sólo entonces un hombre, el hombre que observaba notó lo idéntico de los dos lados del puerto. Las casas en las colinas volcánicas se miraban de frente. "Como espejos", se dijo el hombre, "como si hubiera un puerto reflejo y uno reflejante".

Un plato blanco de porcelana muestra pedazos de pan. Es el único objeto en una mesa de madera cerca de mí. En una silla reposa un gato. Apenas me doy cuenta de que la luz de la mañana roza mi cuerpo. Noto que estoy desnudo. Me alzo. Doy pasos lento, muy lento ¿Dónde estoy, cómo llegué aquí? Contemplo a la que duerme. Noto sus cabellos cortos, negros. El gallo me vigila.

La mujer era la antítesis del silencio; ojeaba el porvenir de la plaza con una mirada tenaz. Su vestido se corrompía a ese viento que lo amedrentaba y sus zapatos fueron eco sonoro en el alcanzado bar. El capitán de meseros incurrió en ayudarla. Pocos fueron los pies que no fueron percibidos por su mirada. La boca se abrió para pedir un helado. La mujer, con pudor, contempló a todo transeúnte.

El dorso de la mujer se contrae. Sus manos sujetan por completo su almohada. Veo uno de sus senos, sugerido de entre los pliegues de la sábana. Su pezón se asoma frágil.

Una parte de la sábana blanca cae al piso. Lo que parece su vestido yace al pie de la cama. La luz está tiñendo sus cabellos de un negro intenso. La miro absorto ¿Quién es?

Se llena un jarro con agua. Una camarera sujeta una botella. Un cristal choca con un lavabo. Los vasos se sumergen en espuma. La botella se sostiene en una charola. Las piernas de una muchacha pasan al lado de una puerta que se abre. Un cliente como otro, ha traspasado la salida. Afuera, en una plaza, cientos de personas conversan. Niños caminan con globos, las mamás observan objetos, un joven toma fotos, una bicicleta transporta agua fresca, una vespa ciao, dos y otras, cruzan, bifurcan, chocan con caminos peatonales. Alcanzan una carretera angosta, dibujada con una hilera de carros. La misma que forma una línea que separa el malecón de una serie de casas, de la plaza, que se repiten en espejo una frente a otra.

Se oye un chillido. El gallo salta al piso y camina hacia lo que parece una cocina. El chillido se vuelve más estrepitoso, crece en eco. Camino rápido a la ventana. Miro a los flancos. Sólo hay casas y retiradas. Al fondo, hacia abajo veo un puerto, como escondido por numerosos árboles y hierba. Me olvido que estoy desnudo y me inclino más. Noto unos viñedos y naranjos plantados en escalera de lo alto a lo bajo de la montaña. Abajo, inmediato a la ventana, un puerco al borde de un precipicio y sin miedo, se disputa con otros dos, dejos de basura.

-No te preocupes, eso hacen todos los días - escucho

Un helado se reunió con las manos de la mujer. El sol estaba encima de su mesa. Agradeció y miró a su lado. Una muchacha sostenía la mano de una niña. Una pareja discutía y más lejos atisbó, distraída, un hombre abrir las puertas de una tienda. Se levantó.

Me doy media vuelta. La mujer me mira con los párpados enrojecidos. Sus labios sonrienes tenues. Sus pómulos forman frescas huellas de sueño.

-Hola- esbozo estúpido.

- ¿Tienes mucho de estar despierto?- inquiera como si me conociera.

-Sólo un poco- respondo observándola con miedo y curiosidad.

El hombre tanteaba manzanas. Tocó varias, ninguna era de su agrado. Ya cerca de él una mujer morena, de unos 40 años, lo interpeló, segura pero reservada;

-Hola, pensé que te ibas esta mañana del puerto.-

Se giró, sorprendido, fijó el rostro en la interlocutora.

-Hola- respondió dudoso.

-Pareces nervioso- repuso ella.

-Lo siento pero no recuerdo haberte visto antes, no te conozco.-

Lo miró furtiva;

-Qué rápido olvidas.-

-Lo siento, pero no te conozco.-

-No toquen la fruta, la mallugan. Si quieren algo se los doy yo- gritaron desde el mostrador.

-¿Cómo que no me conoces, cabrón, si... ?-

El hombre tomó las manzanas y se alejó al mostrador, ignorando a su interlocutora

- Te espero afuera -propuso la desconocida.

Sacó las monedas.

-Disculpa no quería ser grosera, es que los clientes tocan y tocan y me maltratan la fruta y al final no compran nada.-

El hombre escuchaba apenas, trataba de recordar. No se esmeró mucho y salió con prisa.

El gallo se pasea lento en el cuarto mirando de arriba a abajo y después de lanzar una mirada furtiva en mi se posa otra vez en el marco de la ventana. No deja de observarme, como si me vigilara, como si acechara cada uno de mis movimientos, como para saltarme encima cuando yo menos lo espere.

- No tengas miedo. Me cuida, pero sabe contra quien cuidarme- me dice sonriendo.
- ¿Y esos puercos que chillan? inquiero, evitando preguntarle quién es.-
- Me los trajeron de regalo. Son de mis tres esposos, cada uno me regaló un puercos de cumpleaños.-
- ¿Tienes tres maridos?-
- Sí, mi esposo de Milán, mi esposo de Boston y el de Argentina.-
- ¿Quieres decir que tienes tres ex-maridos?-
- No, quiero decir que tengo tres esposos.-
- ¿Cómo le haces?-
- No están enterados y sólo los veo cuando cada uno tiene sus vacaciones y me las arreglo para que cada uno tenga fechas distintas y también voy a visitarlos y como viven en ciudades distintas, no hay confusiones.-
- Sorprendido, cambio de pregunta: - ¿Y los puercos? -
- Son regalos de cumpleaños, son lo único que saben realmente dar. Cada año me compran un puercos. Ahora sólo me quedan tres, he vendido o comido los otros. Estos los guardo en recuerdo de ellos. Uno se llama Johnny, el otro Antonio y el más pequeño Giuseppe, así, como los tres reyes magos.-
- ¿Y la gente del pueblo, las autoridades, no dicen nada?-
- Ellos... dicen que soy una bruja y una puta. Por eso vivo aislada. Sólo me vienen a pedir favores y los carabineros me tienen miedo. Creen que les puedo echar el mal de ojo o de que los convierta en puercos y a sus esposas en gallinas y a sus hijos en perros. Pero yo te digo muchacho que yo no soy una puta y menos una bruja, sólo me gusta el sexo y curar a la gente con hierbas y limpiezas.-
- ¿Entonces te acuestas con el primero que te pida favores?-
- No, ya te dije que yo no soy una puta. Sólo cojo con los que me gustan y me puedan dar un buen regalo.-
- ¿Qué regalo?-
- Un animal-
- ¿Un animal?-
- Sí, me gustan mucho los animales, me gusta hablar con ellos y tener su compañía, además me gusta recordar y guardar algo de todos los hombres con los que me acuesto. Así que les pido un animal para tener memoria de ellos.-
- ¿Por qué no mejor los conservas?-
- No, me aburro. Prefiero convertir su presencia en recuerdo y en seres que pueda cuidar o me puedan cuidar, sin tener que pelearnos o lastimarnos.-

-Pues lo siento pero no tengo animales que darte.-

-No te preocupes, tu no me pediste nada, ni me buscaste.-

El joven no vio a la mujer al salir. Miró en todas direcciones, dudoso ahora de lo que había sucedido en la tienda. Pensó que se había tratado realmente de una broma o algo por el estilo. Sin embargo, en cuanto se sintió más seguro de la ilusión distinguió a la mujer que le hacía señales con una mano desde el patio de un bar. Caminó con cierto vértigo hacia la desconocida. Se sentó junto a ella y ésta lo tomó de los cabellos.

- ¿Qué te pasa, ya no quieres estar conmigo?- pronunció cerca de su oreja.

Con desconfianza respondió: - ¿Quién eres?-

XIV

Ulises,

No he querido discrepar con lo invisible de tus palabras. Sé, que me costará mucho trabajo acomodarme con una mañana que miro sola. Tal vez mientras la luz de la puerta siga tocando mis sábanas no pereceré solitaria ante esta mirada de la muda ventana. Tal vez mientras te sigas moviendo en cada uno de mis sueños no te perderás, ni desaparecerás de mi cama. Con un beso secuestraste mi intimidad y acudiste al robo de mis sábanas. Besaste mis ojos para sujetar mi cabeza a la almohada; te adueñaste de la soledad del cuarto. Sigiloso como un viajero me acobijas con tu sombra. Mas sólo eres memoria.

Si recibiste la botella, sabrás que visitaré yo misma los cristales del asma, las margaritas inhóspitas, donde sólo el cristal submarino es testigo de la caída diluida del frío. Sí, mi Odiseo, me voy al Gran Norte, al ártico. Mi misión es contar historias de barcos para la radio desde ahí. Fernando e Isabel han saltado a la primera oportunidad. Como una rata de bodega que espera un mendrugo de pan así cada uno de mis movimientos ha sido sigilosamente calculado. -No queremos clases de historia- me dijeron. -Queremos cuentos, ficciones. Si querés seguir con nosotros tenés que encontrar historias de viajes imaginarios, algo más fantástico, sino la gente se aburre.- Me miraban como una cucaracha mal parida, como un roedor sin veneno. Ahora debo encontrar alguna historia, algún hecho fantástico que contar en la radio. Debe ser un hecho fantástico basado en la realidad de un viaje y en un viaje a América del Norte (Obligación de la radio con el país de acogida). Por eso voy al ártico !Ayúdame mi Juan, mi Ulises! Ya te contaré mi propia odisea, por lo pronto espero tu respuesta.

Tu Penélope

Ulises,

Esta otra carta no te va a llegar, porque de hecho no la estoy escribiendo, la estoy imaginando. En este momento me gustaría tener realmente una pluma y una hoja, porque la verdad estoy elucubrando mucho, tengo muchos soliloquios que me timbran en la cabeza.

Como que es más fácil encontrarse con nuestras palabras sueltas cuando estamos sentados, pero sobre todo, cuando un autobús nos está meciendo. Como ahora. Este estrecho e incómodo *La Québécoise* me está aventando frases e imágenes por la ventana. Y por si fuera poco no tienen para cuando acabar porque la ruta es larga y el paisaje monótono. Cómo estará el asunto que de tanto ver hojas de pinos y lagos he comenzado a verlos como pescados que vuelan por mis ojos. Unos saltan por la ventana, otros se esconden en el asiento y los más atrevidos me hacen hablar sola. Han interrumpido mi lectura y ahora tratan de guiarme, dirigirme por los párrafos del libro.

Con ayuda de los peces que me guían veo un constante movimiento de aletas. Nado con ellas al interior de la obra. Sumergida en las hojas veo atunes escondidos en el sol. Si, hierven y se escurren. Caen poco a poco de Helios, como gotera en una pradera. Se esconden para no ser recogidos por los rayos.

Caminan o se arrastran como pueden hacia la costa. No llegan todos pero sí los más tenaces o necios. Guarecidos e impacientes se pasean en un puerto en espera de un barco que los aleje del tiránico sol. Se emborrachan evocando a los campos o a las sierras secas que han abandonado. Maldicen esos lugares donde el arduo del calor y del fuste han erosionado el rocío en sus estómagos.

Ahora, han subido pese a todo a un viejo barco, a este libro. En la frontera de esta obra levantan el ancla al *incipit*. Se ha subido la cuerda con ganchos. Y rasga en este momento la corteza del Atlántico. Los pececitos sonríen a muebles, camas, casas, relajadas al fuego, al abandono, al pasado. Cuerpos, peces con anteojos o pulgas, andan párrafo por párrafo hacia abajo, dibujando de nuevo el libro, que aunque blanco, lo creía lleno. Unos cuerpos se posan en las cuerdas que sujetan el final de la obra. Otros, los más sigilosos, más grandes, empujan los remos del barco. En él, muchas familias, mujeres con niños muertos en las manos, acatan las órdenes de la brújula. Un marino, solemne, envuelve con apretados telares y plomo algunos cadáveres.

Con una plancha los deja irrumpir en el mar. Las esposas lloran. Ratas persiguen papas, zanahorias y se posan constantes en barriles buscando carroña o comida descuidada. Retan a los sedientos inmigrantes. Ahora, la cubierta es ataúd donde yacen dedos, manos, niños que se posan en una superficie nevada.

Por fin llegan los inmigrantes a un cielo morado con ráfagas de cólera roja, a un puerto congelado. Las escarchas me están sepultando las manos,

Te quiero Odiseo

XV

Numerosasocas graznan estrepitosas, golpeando a la puerta con el pico. –Vienen por su desayuno- me dice la mujer. Busca algo debajo de la cama. Coge ropa y se levanta perezosa. La luz cubre su cuerpo desnudo. Volteo la mirada inhibido. Oigo que se viste. Me aventuro a observarla de nuevo. Yace en cuclillas con uno como vestido muy usado con motivos floridos. Recoge migajas de una caja. Abre la puerta. Agitando y cerrando las alas una docena de ocas se precipita a la entrada. La mujer les da de comer en la boca una por una. –Tu ya comiste, no seas alevoso, déjale a tu hermano, ándale toma, si ya voy- Aprovecho la conmoción para buscar mi ropa. Miro en cada esquina, debajo de la cama. La mujer voltea a veces para mirarme. Estoy por preguntarle mas una oca inmensa vuela sobre las otras y abre el pico. Camino hacia lo que parece una cocina. Sólo encuentro una olla. Me desespero. La última oca recibe comida de sus manos. Mientras la puerta se va cerrando veo alejarse, cual espuma en la playa, a las hermosas ocas.

-Soy Nichía, la persona con quien has pasado tus días en el pueblo, idiota.-

Juan Cristóbal recibió la respuesta de la mujer en silencio. Se sentía entre nervioso y atraído. Escudriñó en todo el bar para cerciorarse de que no se trataba de algún robo o broma. Ella, animada lo invitó a regresar a su casa. Confuso, aceptó después de varias peticiones, con miedo. Se aventuraron por la plaza pasando entre casas y negocios. En medio del tumulto alcanzaron una callejuela angosta. En un muro un arco árabe mostraba la salida a otra plaza o a su lado optar por unas escaleras pequeñas, estrechas. El sitio le recordó a las medinas de Argelia justo antes de la guerra civil, antes de ser destruidas y ser teatro de masacres. Cristóbal dudó en seguir uno o el otro camino, pero la mujer ya tenía su mano y la jaló leve para que la siguiera. Las escalerillas desembocaron en un túnel. Dieron pasos lentos y ella aprovechó para tomarlo de la cintura. Él resistió haciéndose a un lado, empujándola con cuidado.

- Siempre con lo mismo ¿Eh? -

Con los cabellos marcados por el sueño la mujer me arroja una mirada. -¿Mi ropa?- pregunto con cierta ingenuidad. - Ah sí, está allá afuera.- Mi anfitriona abre de nuevo la puerta y desaparece de mi vista. La súbita soledad me provoca vértigo. Con frío aventuro mis pies por el piso de madera. Giro lento la manija de la puerta.

La mañana como una madre mece los vetustos olivares y la niñez del viñedo. Adormecido, como una bestia que digiere en el sueño, la cima del volcán yace cubierto por los lazos de las matutinas sombras.

-Figlie da putane, ma che cazzo avete fatto-

La voz de mi anfitriona se repite estridente. Curioso infrinjo a mis pies la humedad de la tierra y la hierba. El ligero aire frío invade mi cuerpo.

-Incoglionite- escucho como grito. Sigo el rastro del sonido y doy media vuelta a la casa. La mujer agita mi camisa con fuerza al tiempo que la baña en una cubeta con agua y jabón. Se da cuenta de mi presencia. –Disculpa.- me dice con pena, –Tu camisa cayó y estas pinches gallinas la usaron de baño... y tus pantalones pues, el gallo se ha parado en ellos, en la cuerda y... -

Nichía y Juan Cristóbal entraron a un estrecho camino empedrado. Cristóbal notó la ropa tendida bajo las ventanas, las macetas colgadas de los balcones. De pronto, en esa estrecha callejuela, se les presentaron tres arcos estilo árabe. La similitud con Argelia se hizo más patente y sobre todo con la legendaria ciudad de Fez. Sólo que esta medina itálica era como él la había imaginado cuando la había visto en Marruecos y no como era en realidad. En esta antigua ciudad musulmana no había pobres mendigando a las puertas de las casas, ni vendedores molestándolo cada cinco minutos, ni suciedad, ni peste. Este antiguo emirato era la imagen que se hizo en el pasado de una ciudad que ya no era lo que fue en su edad de oro. Por eso Cristóbal no supo si era su imaginación o el verdadero presente lo que observaba, o la concreción de lo que siempre había imaginado, de ese Fez y Argel que siempre recordó como él los quiso recordar.

Una de las escaleras frente a él se escondía en un túnel de muros y bóvedas azules. Color que se reflejaba en las escalinatas. Otra escalera subía en arco de adobe blanco y ocre y tenía como único techo el sol. Y la escalera de frente, con arco bizantino daba a una puerta con arabescos, escondida por las sombras, como si fuese la entrada a una caverna. Cristóbal se quedó estático sin osar subir alguna de ellas.

Nichía comentó fría: - Créeme, ya has estado aquí.-

Aquella aserción le resultó más enigmática que alentadora. Fue precisamente el enigma lo que alentó su curiosidad. Con una sonrisa Nichía pasó su mano por su hombro y lo dirigió por los escalones azules. Subiendo, Cristóbal sintió un olor fresco de tierra cocida. Ese olor de las casas guarecidas del calor pero siempre expuestas al aire. Ese aire que les lleva trozos, olores, aromas de todo lo que recoge. El adobe recoge esos viajeros del viento y les da nueva vida en sus muros, los hace respirar, arrebatándoselos al aire. Cristóbal sintió mientras se aventuraba por los escalones esa tranquilidad y paz que emergen de olores que traen recuerdos dispersos, recuerdos de vestidos, de comida, de voces y hasta de pasos. No supo bien dónde, ni cuándo había ya olido esos aromas y sobre todo qué recuerdo inconsciente le pudo haber traído tanta paz, sólo se sintió complacido en seguir, en tantear en el túnel, en el olor del tiempo y los residuos del viento.

Mas efímero y dejado entre tantas memorias, el olor se quedó con el túnel. Las escaleras cesaron con la llegada de otro camino.

Cristóbal lo siguió atontado, a la escucha de la quietud de los muros. Esos grandes muros en ambos lados de la callejuela que trazaban la dirección del adoquín y que le hicieron pensar a Essaouira y Marrakesh. Esta vez las apreció con tranquilidad, con la ligereza que otorga la repetición, repetición de lugares tan distantes en el tiempo y el espacio pero tan similares en su memoria

Nichía se detuvo frente a una reja de metal con motivos de flor de alcaparra. Invitó a pasar a Cristóbal.

Desayunamos en una mesa improvisada. La mujer la metió del patio. Me ha prestado una de sus camisas y eso cubre un poco mi desnudez. Remojo mendrugos de pan en leche. La mujer come sin hablar y me ofrece con su mano más pan.

-No recuerdo tu nombre, quién eres y cómo llegué aquí, irrumpo mirándola angustiada.

Ella suspira y con mucha ligereza me responde: -Soy Cassandra, has estado aquí más de una semana. Cada día se te olvida el día anterior, y el día mismo de tu llegada. Tu nombre es Juan, Juan Cristóbal, eso me dijiste cuando llegaste.-

-¿Sí lo sé, pero de dónde y cómo?-

-No sé, se te ha olvidado siempre.-

Cristóbal temió entrar con Nichía. Se giró para mirar de nuevo el camino que los llevó a su casa. Ni un alma transitaba por ahí. Nervioso dio algunos pasos para acercarse a un barandal de piedras. Apoyando su mano en él, escudriñó hacia abajo. Notó entonces que había caminado por esas casas intrínsecas vistas desde el puerto. Había accedido a ese mundo de hogares blancos, compuestos como un espejo y objeto reflejante. La casa de esa mujer estaba del lado derecho, es decir, del espejo del puerto.

-Es imposible. ¿Cómo puedo haber estado aquí una semana sin acordarme del día anterior, sin acordarme de ti o de cómo llegué aquí? ¿Estaba en coma o algo así, o inconsciente, dime?- digo urgiéndola con desesperación.

-No, nada de eso Giovanni. ¿Eso significa tu nombre en italiano, no?. Simplemente no te acuerdas de lo que haces el día anterior y día con día te tengo que recordar quien soy y donde estás.-

-No te creo- asevero nervioso.

-No me tienes que creer. Sólo explícame cómo llegaste aquí y cómo sé tu nombre?-

-Eres una bruja- respondo estúpidamente.

-Ya te dije que no soy una bruja, idiota, asevera Cassandra con una sonrisa de burla. Mira hazme un favor, para que te convenzas y de paso me ayudes, ve al puerto y busca víveres. Le extiende una lista y explica: -Desciende por la única colina que verás al salir. Te voy a prestar la ropa de uno de mis esposos. -

Desciendo una espigada colina de terracería. Un acantilado me espera si caigo. Y en esa caída encontraría un campo con olor a seco, un campo herido por unos ojos amarillos, esas margaritas entre hierbas muertas. Abajo, muy abajo, testimonio un anfiteatro de silencio; casas solas, desperdigadas en una planicie en semicírculo, escena cuyo fondo es el mar. El campo está rodeado y dominado por un volcán con abruptas y escalonadas rocas. Diminuto, el poblado desaparece a medida que me acerco.

Víctor Bérard sitúa aquí el Hades, al sur del Monte Circeo, me repito como una letanía, una oración aprendida antes del viaje a Italia y cuya voz emerge espontánea, rápida para ayudar a afrontar lo desconocido.

Aquí se hablaba del puerto de los muertos durante la antigüedad y la edad media. Aquí, cerca de Pozzuoli donde yace Virgilio. La voz de mi memoria fluye en timbres sonoros, en compases bien marcados listos a trazar el círculo. ¿Porqué lo digo? Lo ignoro. Sólo respondo al impulso de los rastros de mi memoria. Recuerdo: "El Averno es un cráter volcánico cuya boca está ocupada por un lago. Entre el lago y el mar se extiende un pueblecito. Para Estrabón el Averno era un oráculo de los muertos. El Averno es un golfo profundo, con forma y dimensiones de un puerto. Era el país de los kimerinos. Veían sus sacerdotes en barcas para hacer sacrificios a los dioses y para enseñar a los aprendices. Cerca del mar existía una fuente de agua que daba vida a un río. Era el Estyx. A sus alrededores había casas subterráneas donde vivían los kimerinos. Por medio de estos subterráneos se comunicaba unos con otros y llevaban a los extranjeros al oráculo de la muerte. Por ello nunca veían el sol. Homero describe que Ulises llegó al Hades donde sólo existía la oscuridad. Los antiguos navegantes venían a este lugar para consultar a los nicromanos sobre el camino de regreso a casa. Según las viejas leyendas era una mujer, una sibila, la evocadora, la guía de estos parajes. El timbre no cesa de empalagar mi cuerpo y cada una de mis palabras sin que pueda controlarlo.

Una vez en la planicie me acerco a una plazuela. Huele a abandono. Un barandal de rocas de apenas unos metros enmarca a la derruida plaza. Recibo el sol a plomo. Distingo enmudecido una iglesia descarapelada y un edificio junto a ella que muestra ventanas rotas, otras cubiertas por plásticos. Es la escuela. La plazuela se sitúa a lo alto de casas desperdigadas, sueltas, que me imagino deben formar el poblado. De repente noto que un niño y un señor juegan con una pelota, desaparecen pronto. Era el único ruido del pueblo.

Ahora, veo a un niño con otra niña, tal vez su hermana, acercarse a unos olivos cerca de la iglesia. No hacen ruido. Da miedo tanto silencio, ni siquiera se oye la queja de un animal. Mientras desciendo de la plaza no encuentro a nadie fuera de los casorios. Camino tragando polvo. Las puertas de las casas están atrancadas por maderos y las ventanas selladas con otros. La pintura de los muros, casi siempre blanca, se cae en pedazos. Bajo, bajo. Las casas son pocas y distanciadas. Es imposible discernir si todavía hay hogares más abajo. Todo se esconde tras la hierba y las capas desiguales de este campo. Por fin, un halcón sobrevuela el poblado; primer signo de vida. Sediento, acalorado, llego a otra colina. Me limpio el sudor. Miro hacia abajo. Me mareo al observar el estruendo del mar, la convulsión de las olas tallar cada uno de los orificios de coral.

Nichía cerró la reja. Como sostenido en suspenso, un patio escondía la luz del sol entre deformes ramas y colgantes orquídeas. Una fuente en medio prodigaba su agua a peces rojizos y tortugas. Nichía abrió una puerta.

Cristóbal se sentó cerca de una ventana. La casa, húmeda, albergaba pocos muebles, sobrios. Se insinuaban varios cuartos, todos sin puertas que los separaran. Curioso, rodeó el marco de la ventana con sus ojos.

-Pareces distraído- le comentó. -¿Te gustaría tomar algo?-

Asintió apenas con la cabeza. -Espera aquí, te traigo un licor-.

Se levantó y atisbó fuera del marco. Ella se aproximó a la cocina. Después de merodear por el puerto reconoció una loma. Cubierta irregularmente de árboles y ramas, iban en perpendicular hasta conformar una cima. Notó en ella, a distancia de la mayoría de las casas, unas hortalizas y una jauría de ocas. Se quedó fijo en la ventana. Al tiempo oyó que se acercaba Nichía. Pudo distinguir puercos bajo una casa. Trató de escudriñarla. Asustado, se retiró de la ventana, justo cuando posaban copas en una mesa pequeña. Había visto un hombre, desnudo asomarse por la ventana. No pudo reconocer su rostro pero Cristóbal sabía que era él.

- Aquí frente al mar, al pie de un risco ni un ave se oye, sólo el destemplado viento y el arrojito como eco de las olas. Por ello siento un placer de exilio, como un gusto de abandonar la fragua del tiempo, contento de incidir donde no queda nada, nada, sólo el temperamento de un mar adormecido.-

Nichía lo tomó de la cintura por detrás. Se sobresaltó.

-Sólo soy yo, sólo yo- resonó en su oído.

Se desplomó en el sillón. Ella, impaciente, sirvió un poco del licor de almendra. Alzó las dos copas y le acercó una. Con el rostro absorto, Cristóbal sujetó el cristal. La anfitriona se sentó junto a él.

El joven sudaba mientras ordenaba sus pensamientos. No movía ni un músculo. Con un sobresalto preguntó:

-¿Dime la verdad, quién eres y dónde estoy?-

La mujer sonrió, acercando el licor a sus labios:

- ¿Te gusta jugar al gato y al ratón?-

- Si por lo menos supiera quién es el gato y quién el ratón ¡ Dime! comienzo a dudar de mi memoria-

-Eres un desmemoriado de lo peor Giovanni-

Cristóbal guardó silencio. El sillón donde reposaba lo tocaba como a un cuerpo lejano, uno que sólo se frota por descuido. Existía, en ese momento, una frontera, como si se tratará de un recuerdo, entre cada objeto que lo rodeaba, entre la misma Nichía y él. Se levantó, autómatas, dirigiéndose a la ventana. Contempló autista el paisaje. Nichía lo llamó con paciente beatitud. Este no respondió ni con movimientos ni con palabras.

Exasperado, el viajero de América supuso que lo mejor era investigar por si mismo el espejo donde se encontraba. La casa de Nichía no podía ser otra cosa que la imagen reflejada de lo que sucede del otro lado de la montaña, se convenció. Debía existir alguna puerta o salida al interior del cristal, es decir, de la casa de la mujer y del puerto.

-Aquí abajo en el anfiteatro del poblado, la terracería es péndulo de toda expectativa. Un asno reflejado entre castaños sostiene la lentitud del tiempo. Remolinos de polvo ajustan las querellas del viento. Voy a tocar a una casa. Como única servidumbre de vida su patio recoge ruinas de automóviles. Al ras de una ventana con grietas y sin vidrio discernio una mujer lavando platos. Un niño emerge de una puerta de viejo leño. Deposita unas botellas de vino en la única mesa del patio. Como si mi presencia fuese espectral el pequeño, luego de mirarme, corre hacia la casa.

-*Nonno, nonno* el señor Giovanni viene por su vino.-

Mi corazón late convulsivo. ¿De dónde me conocen? Me siento mareado y sudoroso como ingerido por la astucia del miedo.

-No me diga que vino por más tinto. Ya no queda nada. Las últimas botellas son para la señora Manconi. Vaya a verla, acompañe a Franco el niño. Tal vez le quiera ceder una. Todavía tengo alcaparras, a ver si a la... bruja esa... le gustan esta vez.-

-Gracias- pronuncio sin osar indagar más sobre mi. Sigo al niño. Caminamos por un sendero de arena que sube y baja en forma de serpiente y que va desde lo alto de la iglesia hasta el mar. Descendemos a un puerto pesquero. Las casas se sostienen en las rocas de un lado y del otro de la playa, como mirándose de frente y tan iguales como si fueran espejo y reflejo.

-Créame, entre el mar y el volcán sólo estamos nosotros y eso joven, es lo único que hay.-
, me asegura la señora Manconi mientras me entrega una de las botellas.

-Me costó trabajo acostumbrarme a estar sola, muy sola. Pero uno se acostumbra con los años; basta con aceptar que todos se han ido y que hay suficientes hoyos en la tierra.-

Uno de los cuartos debía tener alguna clave, se dijo Cristóbal mientras bebía su licor. Decidió ir al baño. Dio un beso a Nichía para evitar toda sospecha. Ella sonrió sin sobresaltarse, como si estuviera acostumbrada a sus labios. Se levantó entonces y miró de reojo la ventana. Quería verse de nuevo. Sintió los ojos de la mujer en su espalda, desistió y se encaminó al sanitario. La italiana lo sujetó por la espalda. Sintió miedo.

- Apúrate, yo también quiero ir-

Escudriñó cauteloso la entrada al baño para ver si no se notaba alguna trampa. Adentro buscó algún indicio de algo anormal, algún elemento de la morada que le diera pistas sobre la naturaleza del espejo. Todo pintado de blanco, con el techo muy alto y una pequeña ventana inalcanzable, no mostraba ninguna señal reveladora.

- Sí, siga derecho, derecho. No para atrás, no a la izquierda ni a la derecha, derecho, derecho. Nomás pase los atolondrados castaños y las redes de los olivares; ahí, ¿Ve?-

-Sí, pero parece que nadie vive ahí, que no hay nada excepto arena y piedras.-

- Si por pobreza son pocos los que nos igualan. Y esos pocos quién sabe donde andan. A lo mejor ya hasta desaparecieron; vaya usted a saber. Pero si joven, como le decía, siga el sendero, ese de polvo, allá encontrará quien le venda pan, como ayer, nomás no resbale, la tierra está muy suelta.-

El niño me deja frente a una casa cuarteada.

-Yo quisiera estar donde vive usted, ha de ser muy bonito. Tengo primos en Toronto. ¿Usted es de Montreal me dijo el otro día? Aquí todo es maldad. La gente nomás ve que se roba. No digo que te toman el dinero así con la mano, usted sabe... Buscan maneras para hacer dinero debajo del agua, así fácil... Nadie quiere trabajar. No se puede hacer nada serio aquí, todo está muy desorganizado, cada quien hace lo que le pega la gana, son valemadrastas. Así no se hacen las cosas. ¿Y entonces usted viene de Canadá?- inquiera el hombre.

Cristóbal decidió salir del baño. Nichía entró. Era el momento propicio para investigar el espejo. Notó que a su derecha se entraba a la recámara. Como sospechó que podría entrar a ese cuarto con la desconocida, optó por revisar a su izquierda. Caminó tratando de no hacer ruido con los pies. Se acercó enseguida a un cuarto iluminado por una gran ventana, al fondo. Ocupaba la mitad de un muro. La estancia tenía un piso de madera. Los muros blancos se entrechocaban con la luz que entraba. Oyó que se abría la puerta del baño. Salió y fingió que dabas vueltas a la duela. Ella lo miró coqueta en cuanto salió. Se acercaron:

-¿ Ya te acordaste?-

Cristóbal se acercó a la ventana sin siquiera hacer un esfuerzo por responder a la pregunta. Al mirar de reojo la ventana tomó conciencia de un factor. La estancia que había espiado estaba completamente limpia y sin embargo no había nada, ni un sólo mueble, ni un cuadro, ni siquiera un rasguño en los muros.

Mis ojos contemplan bajo un sol estrepitoso. Me observan líquenes y me vigilan grandes piedras desperdigadas a mi lado. Alzo la cabeza. Puedo ver junto a mí los restos de una casa. Hecha de piedras con cemento. Quiero refugiarme en ella para protegerme un poco del sol. Mas noto con el acoso de la luz lo poco que la casa puede resguardarme.

Sus muros, a mitad caídos, se sostienen con vigas desnudas de madera y su techo yace a mitad derrumbado. Sigo subiendo y tratando de recordar.

Cristóbal evitó cualquier mueca que demostrará su estado. Nichía lo sujetó de la cintura y le besó el cuello.

-Qué bonita vista tienes- dijo soso

- Si no tienes cuidado te vas a caer... -

Sin hacer caso, Cristóbal continuó espiando la casa del otro lado de la ladera. Posó sus manos en el marco y Nichía acarició una de ellas parándose a su lado.

-Mira tanta belleza-

-¿Hablas de mí o del paisaje?-

Confuso, con una sonrisa falsa, el joven se acercó a la mesa para retomar su copa. "Adentro, en el espejo, pensó, nada tiene sentido. Todo está demasiado ordenado; los muros brillan solos, desnudos, hay muy pocos muebles, no hay basurero, ni papeles, ni desorden, decoraciones, algún reloj o algo que indique que la casa esté habitada. Parece como una casa fantasma, una de esas casas que deja un finado con muebles y objetos que la familia o los amigos han olvidado o no han querido tomar."

Nichía tomó la botella y copa y caminó a su cuarto. Cristóbal contempló otra vez por la ventana. Con el sol incrustado en su rostro su autismo se reflejó en los cristales. Convencido de que sólo sabiendo quién era ella podría escapar de aquella casa, de aquello que percibió como un encierro, decidió reunirse con Nichía.

En la aurora la italiana se levantó al baño.

Camino por la tierra bebiendo la poca agua que me queda. Las espinas de la seca hierba han circundado mis pies abandonando su cuerpo en la sangre de mi piel. Poca ha sido la fatiga que he derrochado si el sol no me concede asilo, si la marea de este volcán no conculca con mi exhausto cuerpo. El poblado se ha quedado atrás, en ese reciproco sueño del mar y la tierra.

Donde se impone la probabilidad del acoso, del ataque, de esa mutua violencia entre la mano que allana y viola y la naturaleza que despoja. He dejado atrás a los isleños y la búsqueda de la casa de Cassandra me pega un ánimo de intriga.

Cristóbal aprovechó la ausencia de Nichía para inspeccionar su cuarto. Mostraba como único mueble la cama y como decoración una planta y un barco en una botella. Decoraba el pie de la ventanilla de la recámara. Contempló entonces el cuarto largo tiempo, seguro de que encontraría alguna clave. Lo puso nervioso su tardanza. Decidió así ir en su búsqueda. "Tal vez tramaba algo", se dijo. Confuso, se desesperó al no encontrarla ni en la sala ni en el baño.

La buscó en la cocina pero tampoco estaba ahí. Su nerviosismo se acentuó y con voz grave la llamó. No contestó ni a sus múltiples llamados ni a sus pesquisas en la casa. "En algún lugar de este jodido lugar debe estar" se convenció. La puerta de entrada no había soñado, la hubiera escuchado.

La soledad y el silencio de la casa le infundieron un miedo que se acentuó por la inexistencia de decoraciones o trazos de cotidiano en aquella morada. Buscó en vano en los pisos alguna salida secreta o entrada a una bodega o cava. Buscó algún residuo de él en los espacios de la casa. Pues si se trataba de un espejo que reflejaba la loma de enfrente, debía contener algo de su personalidad, de sí mismo. Sólo encontró un piso limpio, muros desnudos, el reflejo de su cuerpo en su propia sombra.

Se asomó repetidas veces por la ventana. No se volvió a ver. Además una neblina escondía pedazos del volcán y del puerto. Los objetos, el pueblo y los plantíos no eran tan claros como el día anterior. Caminó desnudo rumbo al cuarto. Se acobijó, esperó inútilmente a Nichía. Decidió levantarse de nuevo y fue entonces cuando se acordó del cuarto que había visitado el día anterior: el cuarto vacío. Abrió la puerta. Llamó a Nichía. Cuando el eco le respondió decidió entrar. No pudo volver a salir.

"Entonces arribamos a los confines del Océano, de profunda corriente." Sostengo las palabras de Ulises entre mis labios como una jaqueca que repercute intensa. "Allí están el pueblo y la ciudad de los Cimerios entre nieblas y nubes.

Sin que jamás el sol resplandeciente los ilumine con sus rayos, ni cuando sube al cielo estrellado, ni cuando vuelve del cielo a la tierra, pues una noche pernicioso se extiende sobre los míseros mortales. A este paraje fue nuestro bajel, que sacamos a la playa; y nosotros, asiendo las ovejas, anduvimos a lo largo de la corriente del océano hasta llegar al sitio indicado por Circe."

Evoco obsesionado este canto homérico que emerge de mis ojos. Mis piernas sangran por la espina y mi sed no se sacia. Mis ojos recuperan cada elemento, cada falta de movimiento, lo negro del agua estancada, las pérfidas cavernas y la concavidad intrigosa del valle.

Por fin logro llegar a casa de mi anfitriona. Antes de tocar me abre la puerta. Es ahora una señora de cincuenta años. La miro más absorto que sorprendido. Un silencio nos gobierna. Paso mi mano por su rostro. Doy media vuelta a la casa. Recojo mi ropa y me acerco a Cassandra con mis propios vestidos.

-Quédate conmigo, me suplica con sus cabellos blancos. Cada día te repetirás y serás la primera imagen del espejo que viste cuando llegaste. Moriré esta noche y al alba volveré a nacer; envejeceré y me agusarán en tu lugar. Tú escaparás del tiempo humano, serás el mismo cada día. Permanece conmigo.-

Cassandra yace a mi lado, en la cama, muerta. Recojo mi ropa y la arrojé por la ventana. Subo al marco de la ventana. Sin mirar atrás salto. Alzo mi camisa y pantalón y me visto nervioso. Corro. La luz de la luna ayuda muy poco a ver el camino, las piedras y la terracería. Corro. Corro por mucho tiempo más. La falta de vida me impulsa a apresurarme. Me asomo al puerto. Decido descender más rápido. Toso, toso. Mi rostro se enrojece, mi pecho se obstruye. Traspiro, traspiro. Bajo con más prisa; desesperado. Sólo que no reconozco nada de lo que me rodea. Toso, toso, me ahogo, corro. Algo me oprime el pecho.

Atisé de soslayo sangre en una vasija. Me desperté en una cama que no conocía.

XVI

Radio escuchas:

"Si pusiéramos una cruz en el mar por cada uno de los inmigrantes enviados a él, el océano parecería un gran cementerio donde los barcos podrían seguir el camino de las cruces sin temor a perderse."

Con estas palabras uno de los tantos inmigrantes irlandeses que vinieron a Quebec en el siglo XVIII nos ayuda a entrar en nuestro programa de hoy. Esta noche soy una voz que les llega del pasado, un eco que promulga la vastedad que encalla en sus oídos acompañada de un viento helado. Ahora, aquí en el norte del Quebec, al tiempo que les hablo, estoy parada frente a un muelle congelado. El hielo del agua encierra un barco. Detrás de él kilómetros de vacío son el testimonio de mis ojos.

Ustedes me acompañan, guiados por la radio. Caminamos con apuros hacia un cementerio de olas y espuma. Contemplamos trozos de pesca y un páramo de hielo. Las cruces de las tumbas tienen forma de silencio. Los rostros de las olas y la espuma asoman su estado mortuorio en la deformidad congelada. Muertas al fin esconden varias historias, varios mitos. Historias que nacerán de la nieve, que resucitarán como gotas de agua, que hablarán cuando se transformen las tumbas y las muertas olas en una narración del pasado y de las aguas.

Nos sentamos en una cerca de madera. La nieve nos cubre y nos sumerge poco a poco en ella. Comenzamos a escuchar algunos susurros del hielo. Las voces del pasado atraviesan con el frío los sarcófagos de las olas. Conversamos y ahora soy ese timbre, una voz frágil, incrustada en la nieve. Desde este inhóspito albergue del viento les contaré una historia, una de la tundra.

Imagínense un barco sujeto por amarres de cristal. El barco tiene una llaga en la popa. Sangre seca escurre de la herida. Le duele el óxido y se sostiene en la nieve. Está viejo y solitario. Muestra un semblante de melancolía, de vastedad desértica sin destino. Dentro de él algo trata de darle movimiento. Es el fantasma de Christopher Middleton. Tiene su casa en la madera podrida de la borda. Camina todas las mañanas por la popa. Se ve efímero junto a la imponente proa. Christopher sorbe la escarcha para sanar los dolores de la embarcación. En las madrugadas lo despiertan los susurros de la espuma muerta.

Escucha cada uno de los lamentos de las láminas y de las ventanas rotas. Ha recorrido miles de veces la embarcación y todavía busca una salida. Los quejidos del barco se hacen más intensos cuando cruje el frío. Middleton espera el deshielo, única esperanza para salir de su laberinto.

El fantasma de Christopher Middleton me observa desde la popa. Sabe que tengo curiosidad de conocerlo pero se queda inmóvil. Me acerco forzando mi paso por los montes de copos, sintiendo los golpes de las ráfagas en mi rostro. La mitad de mis piernas están ahora dentro de la nieve. Sigo. Middleton me mira con desconfianza. Logro acercarme a la embarcación con el rostro congelado, cansada por el esfuerzo de caminar entre estos cerros de nieve. Junto al monstruo de hierro el fantasma empieza a susurrarme algo:

Los marinos revisaban por última vez las velas de los dos navíos. Se fijaban bien en las ataduras. Robustos trabajadores subían innumerables barriles con sal, cerveza y agua. Mujeres se cercioraban de que todos los alimentos estuvieran a bordo. Bajo el graznido de las gaviotas, Christopher repasaba, parado, sus planos y notas.

--Sir Middleton, sir Middleton--

Un marinero lo alcanzó corriendo. Este apenas levantó la mirada y con mueca de incomodidad esperó a que el intruso hablara.

-El señor Dobbs desea hablarle-

Miró con disgusto al joven y nervioso mensajero, como inquiriendo ¿Por qué, para qué?

- Siento molestarlo pero... me dieron órdenes- subrayó entre apenado y miedoso.

Sin siquiera dirigir la palabra al enviado guardó sus papeles en un portafolio. Bajó el puente con rapidez. Arthur Dobbs lo esperaba ya en el malecón con otros hombres. Los saludó con cierta solemnidad, sin dejar de mantener una distancia.

-Sé que está muy ocupado capitán y que resulta inoportuno distraerlo de los últimos detalles, pero me permito venir hasta el puerto con estos caballeros para asegurarnos que dispone de todo lo que necesita para pasar el invierno en el noroeste.

Al señor Zimmerman le preocupa que todos los marineros tengan la ropa adecuada. Parece que su tripulación está gastando sus ahorros en pieles y abrigos. Los cuales pueden ser insuficientes... -

El señor Zimmerman añadió: -Tememos invertir en el salario de hombres que mueran en los primeros días de la expedición... -

Otro del grupo con la mirada desconfiada y vestido de hombre de negocios, agregó: -No podemos permitirnos gastar el poco dinero que podemos invertir en un viaje que ni la Reina toma totalmente en serio-

-Señores, irrumpió enojado Middleton. El mismo hombre, McGregor, lo interrumpió:

-No me mal entienda capitán; nosotros tenemos entera confianza en usted... Estamos seguros, como nos lo ha demostrado el señor Dobbs, que encontrará el canal a la India, sólo deseamos asegurarnos que ningún descuido arruine la empresa.-

-Señores, les agradezco su preocupación, enfatizó Middleton con escondida ironía, pero les aseguro que la embarcación y su tripulación están perfectamente equipados y estamos preparados para cualquier imprevisto.-

Uno de los cuatro financistas por fin intervino y con voz pausada comentó:

-Capitán, el señor Dobbs y yo queremos recordarle que hemos tenido algunos conflictos con la compañía de la bahía Hudson. Temen que queramos hacer nuestros propios negocios... para acabar con su monopolio. Como usted sabe, la noticia del viaje ha quedado restringida a una minoría... Evitemos crear un escándalo... usted sabe... algún rumor de conflicto...

- No se preocupe por la discreción y las acciones de los navíos, ¿Señor...?-

-Hutchinson-

-Sr. Hutchinson, todo movimiento en la bahía será observado sin levantar sospechas.-

-Sr. Middleton, intervino Dobbs, los caballeros y yo estamos complacidos con usted. Estoy seguro de que sus dudas se disiparán en cuanto recibamos las primeras noticias de su viaje.-

-Sobre todo en cuanto logre atravesar el hielo y escapar de los icebergs, dijo Zimmerman sin esconder una sonrisa.-

Antes de que Middleton pudiera responder, Dobbs se interpuso:

- Señores, a mí no me cabe ninguna duda de que el pasaje a la India está designado por la historia para ser descubierto por nuestro Reino. Las cartas del capitán escribirán desde el noroeste, este plan de la naturaleza, de la historia. Porque hay una ley natural que nos sigue, señores, una ley que nos asegura el alcance de nuestros objetivos. Cuando recibamos la relación del viaje testimoniaremos la redacción de la historia, de una historia trabajada por la experiencia de nuestros navegantes. Sir. Middleton seguirá sus pasos, mejorando sus faltas. Guiado por un análisis concienzudo, encontrará la vía al Otro lado... y por ende al cumplimiento de la Historia.-

Middleton regresó al barco con una sonrisa de victoria. Ordenó a los estibadores subir el ron y a los marinos que estuvieran listos en la madrugada. Al despuntar el alba zarpó y enseguida observó la objeción del mar. Una tormenta lo acogió desde Inglaterra. La madera roció el temperamento de las sales. Los navíos bebieron los lazos del agua. Las olas los desequilibraron, los lanzaron para luego soltarlos. Mareados sobre una sábana que se plegaba, los barcos se ciñeron a los designios del tiempo. Corrientes formaron un monstruo efímero de torbellinos. Los mástiles soportaron apenas los impulsos momentáneos del agua y la continuidad de su violencia. Muchos marineros resultaron heridos al ser azotados por las olas.

Con el paso del tiempo los cascos sumergían con duros golpes continuos sus caras. Las noches, una por una, se quejaban y escondían. Sólo el barullo y el rugido de los truenos y las olas ocupaban a los ingleses. Como caballos llevando una carroza, el Furnace y el Discovery jadeaban y babeaban cansados. Durante el día el leve destello entre las nubes era un paraje. Mas momentánea era la mano del sol que se asomaba tras la armadura de la violenta lluvia. En las madrugadas, cuando el alba abría los ojos y su boca, su pecho se alzaba estirando los brazos a este y oeste. Middleton reconocía entonces de lejos el pasaje al ártico canadiense.

Con el pasar de los días se escabulleron las riendas de la lluvia en las reliquias de las nubes. Apaciguados por un consenso del cielo, los cristales en el mar flotaban las perdidas tormentas. Ahora, sólo la neblina empuja a Middleton y a la tripulación hacia un espasmo de gotas de lluvia. Continua pero delgada, la neblina recorre las primeras brechas de coral. Así, después de largas semanas de fiebres y arduos trabajos, las nubes comienzan a correr tras la carroza del sol. Se quedan anudadas a la cintura del jinete. Los días cabalgan más rápido y la tripulación descansada comienza a sentir las manías del frío. Como escondido entre las espigas del mar, el gélido señor oprime los huesos de los navegantes, impone su fuego en cada exhalación. Silencioso, cauteloso, congela cada objeto húmedo. Impulsados por el temido viento los marineros entran al Ártico.

Con el impedimento del denso vapor la tripulación sólo adivina la fuerza del hielo. Los barcos se aproximan ciegos al llamado Cabo de la Resolución. Llegan a un como campanario de hielo inmenso con espejos en sus tres lados. Oyen cada avalancha que cae al mar. Los osos polares los advierten desde lejos; los han olfateado, más no se atreven a acercarse. Los tripulantes hallan la primera isla, la de Mármol, en su viaje por el Ártico.

Middleton, parado en la popa, contempla con preocupación la neblina y los icebergs. Recibe el fuerte viento y repite la letanía de Dobbs:

" Todas las disposiciones de la naturaleza están en usted, determinadas para que lleve a cabo nuestro objetivo. La Bahía de Hudson debe tener salida, acuérdesese que todo viaje tiene una razón de ser, el que no, va en contra de la naturaleza."

La conocida isla de Mármol que se abrió a su navegación parecía hacer parte de una ciudad de hielo. Sus icebergs y parcelas de hielo flotantes, como si fueran sus palacios, casas y torres, se movían continuamente. No sólo cambiaban de lugar, sino que además desaparecían y aparecían, renaciendo en los lugares más insospechados. Middleton se dio cuenta de que era difícil calcular donde se encontraría la torre más alta la próxima hora o que fuerza tendrían los hielos al día u hora siguiente. Según el científico de a bordo, cada edificio se movía sin impulsión precisa. Como la ciudad estaba construida sobre el agua, una corriente subterránea podía mover una capa de hielo a un lado y otra, otra en sentido contrario. Christopher Middleton navegó, peligrosamente, en una ciudad que cambiaba de forma continua e imprevisible. Middleton escribió entonces en su crónica la latitud y el gran número de icebergs, pero no pudo fijar una cartografía precisa.

Sólo el capitán y sus tripulantes sabrían que en torno a la isla de Mármol, en su ciudad de hielo, todo se mueve, aparece y desaparece sin que algún método, lógica aplicada o previsión natural pueda deshelar sus motivos o maneras de funcionar.

Con el viento en contra los barcos rodearon la isla de Mármol. Aunque el peligro de encontrarse con un iceberg no había desaparecido. Las aguas los traían y mostraban con gran peligro. Middleton se dio cuenta de que pronto el congelamiento de las aguas empeoraría la situación y los encerraría en medio de la bahía. Pensó además que era necesario proveer a la tripulación con lo necesario para las bajas temperaturas; el empresario tenía razón, ni los marineros, ni el Furnace o el Discovery poseían las ropas, alimentos, combustible necesarios para soportar el noroeste y sin sus tripulantes no podría ir muy lejos aunque le importaran poco. El capitán guió entonces a sus titanes de madera por el río Churchil hasta la bahía del mismo nombre. Era necesario invernar antes de encontrar el pasaje a la India.

Buenas noches radio escuchas, son las 7:30 de la noche, están ustedes sintonizando: "A la escucha de América". Interrumpimos la crónica especial de Elena para darles las últimas noticias del día:

"Detienen a 36 norafricanos en Fuerteventura. Hallan muertos en el archipiélago canario a nueve indocumentados. Los nueve inmigrantes del África subsahariana fueron encontrados este jueves en las costas españolas, con lo que suman ya más de 600 las personas que fallecen en lo que va del año al intentar llegar a España.

Los cadáveres fueron hallados en la Isla de Lobos del archipiélago canario, un pequeño islote situado entre Fuerteventura y Lanzarote, que se ha convertido en afluyente constante de pateras, como se les conoce a las embarcaciones precarias en las que se trasladan los inmigrantes indocumentados. "

Gracias y sigan escuchando a Elena y su crónica de viajes:

Con las bocas congeladas, los cuerpos entumidos y golpeados por el hielo, los barcos anclaron en el único puerto de la bahía Hudson. Ilusionados por un cercano reposo, aunque con enorme frío, los enrolados comenzaron a descender los víveres.

- Un grupo de hombres armados se acerca.- se gritó entre los desesperados y cansados viajeros.

- Prepárense, deben ser los salvajes.-

El capitán se mostró escéptico.

-Bajen las armas, no disparen.- gritó

El grupo de hombres armados se aproximó más y más.

-Son blancos, son blancos.- repitieron en eco todos los tripulantes.

-Les temo más a ellos que a los indios.- aseveró Middleton.

-No disparen pero prepárense para cualquier sorpresa. A la compañía de la Bahía Hudson no le va a gustar la idea de que estemos aquí.-

-Deben ser los guardias del fuerte, rumeó el capitán del Furnace.

-Bonita bienvenida nos da la compañía de la Bahía Hudson.- le comentó el contramaestre a Christopher.

Los recién llegados comenzaron a gritar que eran ingleses, sacaron inclusive la bandera blanca. Los anfitriones entonces, vestidos con grandes pieles, bajaron sus armas y se acercaron a las embarcaciones con cautela.

“Radio escuchas, como noticia especial en este su programa de todos los viernes "A la escucha de América" nuestra agencia nos informa que barcos, tesoros, secretos y quizá, una ciudad perdida son los nuevos hallazgos submarinos en Cuba.

Los ricos fondos marinos de Cuba, apenas explorados por el hombre desde la época de la colonia, cuando abundaban la piratería y los naufragios, forman un mundo de fantasía submarina que esconde valiosos tesoros en barcos hundidos y hasta la posibilidad de una ciudad perdida.

Hace cuatro siglos se inició, vía la Habana, una línea marítima de embarques de oro, plata y otros tesoros del Nuevo al Viejo Mundo.

Las aguas caribeñas guardan ahora cuantiosos tesoros, valorados en billones de dólares, en los centenares de naves que se hundieron tras enfrentarse a los arrecifes, las tormentas o a los piratas.

Sin embargo no es sólo eso lo que atrae a las compañías extranjeras, que en empresas mixtas con el gobierno cubano están comenzando una búsqueda sistemática y sin precedentes en una de las áreas submarinas más fascinantes del mundo.

"Es una nueva frontera", dijo entusiasmada Paulina Zelitsky, una oceanóloga canadiense de origen soviético. "Nosotros somos las primeras personas en ver el fondo marino cubano más allá de los 50 metros... Es muy emocionante. Estamos descubriendo la influencia de corrientes en el clima global, volcanes, la historia de la formación de las islas caribeñas, numerosos naufragios y posiblemente una ciudad hundida construida en el periodo preclásico y poblada por una civilización avanzada que se presume similar a la cultura temprana de Yucatán."

Gracias radioescuchas y sigan escuchando a Elena y su crónica de viajes”:

Los recién llegados se instalaron pronto en el fuerte y fábrica de la compañía de la Bahía Hudson, sin mucha resistencia de sus habitantes que al fin y al cabo no tenían ningún interés personal en los bienes del emporio, eran simples empleados que lo único que defendían y esperaban era el momento de regresar a casa.

Ahí, ni la madrugada, ni el hedor del aceite colmaron los dolores del frío. Asistieron las voces del ártico a su refugio y susurraron algo al agua alejada del fuego transformándola en hielo. El silencioso frío del ártico palpó a cada uno de los ingleses. Todos cercanos al fuego hablaban sólo del pasado.

Días después de su llegada un denso intervalo de luces moradas y rojas poblaron el cielo. Ni el más viejo de entre ellos había jamás visto ese corcel de colores. Sorprendidos, incrédulos, los nuevos arribantes testimoniaron el ajeteo boreal. Se percataron de que había cosas que ningún sabio o libro había contado o imaginado.

Empero, la sorpresa de los primeros días se convirtió muy pronto en tedio. Encerrados en un universo de montes, colinas, rocas, y lagos congelados, los tripulantes encontraron a la maldición de la impotencia y de la espera. Todos los días, mientras el viento enfurecía, se designaba a uno de los tripulantes para ir de barraca en barraca a distribuir alcohol y tomar noticias de todos. Como los vientos eran demasiado fuertes y las temperaturas muy bajas, a uno de los designados se le congelaron los dedos al punto de perderlos.

Al que lo suplió tuvieron que cortarle una pierna por estar completamente congelada. El capitán ordenó entonces que nadie incursionara fuera del fuerte a menos que se le ordenara.

El día nacional del reino, empero, decidieron celebrar en el muelle frente a los barcos. Formados con los rifles en la espalda, los soldados miraban hacia el fuerte desesperados; se quejaban con maldiciones o con murmullos. Sus cuerpos se encogían, apenas podían sostenerse en pie. El viento desperdigó a algunos y creó una docena de bultos desordenados y encorvados. Middleton y el contraamaestre evocaban el país de origen a gritos; sólo algunos los oían.

-...y el Imperio... Día... nació...- Fueron las últimas palabras que escucharon. Las ráfagas ensordecieron a los más alejados del comando. Además una densa neblina comenzó a ocultar a unos de otros. Se oyeron entonces los primeros disparos. Por inercia repitieron el eco y sus rifles saludaron a la Reina. Al finalizar los disparos el contraamaestre abrió una botella de vino. El líquido se congeló al instante.

Con el tiempo el capitán ordenó a algunos descongelar los barcos, a otros cortar el hielo que los rodeaba para poder zarpar. En el vacío Discovery se encendieron varias fogatas. Dos carpinteros comenzaron a cortar hielo para abrir la salida. En el camino del barco al fuerte y viceversa varios hombres perecieron. Quedaron atrapados en el viento y el hielo. Algunos oficiales entonces decidieron permanecer en el barco junto a los fuegos. Lo que no impidió que hombres como el capitán Pearce murieran. El escorbuto ya había afectado a la población de los barcos.

En junio las embarcaciones pudieron separarse de las orillas. Ahora la tarea era pasar por los campos de hielo. El Furnace y el Discovery palidecían en sembradíos de nieve. No podían calcular ni los movimientos ni la velocidad de las transparentes o diáfanos chinampas. Los barcos de Middleton podían ser demolidos si se movían rápidamente. Por otro lado el hielo lento, mantenía los navíos, a su vez, en espera y paciencia constante. Resultaba inútil acelerar o sostener una ruta fija cuando el inesperado advenimiento de islas de hielo flotantes, su espasmoso y desinteresado movimiento, comprometía las bitácoras y todo cálculo de desplazamiento. Por ello, Middleton y sus oficiales se limitaron a evadir, a navegar en huida de la colisión. Dejaron de seguir el mapa, inscribiendo otros, con los movimientos forzados de los barcos, es decir en laberinto y continuos.

Pronto los barcos circundaron monumentales acantilados de hielo, percibieron una innumerable cantidad de bahías. El trayecto podía ser infinito, aún más el paso a través de bahías podía durar años hasta encontrar una que desembocara en un río. Sin embargo la tripulación ahora que había invernado y pasado tanto dolor sólo tenía en mente encontrar ese pasaje al noroeste. Middleton divisó un gran arrecife con una boca inmensa. Los navíos se adentraron y bautizaron a esto el cabo Dobbs. Murallas de hielo, con rasgados huecos se ofrecieron como única salida.

Los barcos tuvieron que girar rápidamente por miedo a una avalancha. Bloques de hielo les cerraron el camino. Se movían estrepitosos y amenazaban con estrellarse con el primer barco que se asomara fuera de la bahía. Los tripulantes de Furnace cayeron repetidas veces por los movimientos rápidos y mareantes que tuvieron que darse. Vómito escupieron más de dos. El invierno y el escorbuto habían amainado la poca energía de los viajeros. El Discovery esquivó varias veces una colisión con el Furnace.

Los hielos los juntaban y dejaban tan sólo algunos espacios libres que debían ser aprovechados por los dos. El Furnace encontró un pasaje y aliviado se dirigió a otra bahía, una que sin duda, se dijo, era el buscado pasaje del noroeste.

Los tripulantes por fin sonrieron y se animaron. Se asomaron todos para ver el descubrimiento, para ser los primeros en ver el pasaje a la India. Cientos de gritos empezaron a surgir entre los adoloridos y amputados sujetos. Entraron a la bahía. Encontraron un hueco, una brecha. Middleton sintió toda la adrenalina que había perdido en la otra bahía. Siguió el barco y se olvidó del Furnace.

-Está cerrado.- se gritó

-Está cerrado.-

Y cada uno de los hombres agachó la vista y algunos hasta lloraron de rabia y desesperación. Middleton se desesperó y miró hacia adelante como si la valla imponente y mortífera de nieve y hielo que cerraba el paso fuera un espejismo o un error. El barco se detuvo por un momento, como meditando su fracaso, después, gritando a rostros decepcionados Middleton ordenó el regreso. Fue entonces cuando se dieron cuenta que habían entrado a una trampa.

Lo peor el Furnace los había seguido y ahora los dos barcos estaban atrapados por el hielo. El silencio mantuvo a todos en la expectativa. Un silencio al que todos se unieron. Los más jóvenes fijaban los movimientos de los hielos a los costados de los navíos como si con la mirada pudieran evitar que rompieran su único refugio. Los más viejos recordaban instantes de su vida, meditaban sobre lo inútil del viaje y algunos, serios, inmunes, calculaban en qué movimiento de los monstruos glaciales podrían escapar y tomar alguna ruta de salida. Las horas pasaron y las embarcaciones sólo hicieron surcos para no estrellarse. Por la tarde, cuando lo más enfermos se daban por muertos, sin dudar ni por un segundo el Discovery seguido rápidamente por el Furnace, siguió un río que se abrió lo suficiente para dejar paso a los barcos. No se daba abasto de combustible ni uno ni el otro dada la rapidez necesaria para alcanzar la salida antes de otro cierre de bloques que acabarían con todos. Más de diez hombres en cada navío alimentaron a los caballos del fogón con una agilidad que hacía preguntar de dónde habían sacado tanta energía. Sólo el miedo podría explicarlo.

Salieron victoriosos y como si hubieran estado en una caverna, cada uno de los hombres respiró y sintió la libertad del aire y del sol. Empero los barcos no podían ni descansar ni aprovechar el rescate de sí mismos, debían navegar so pena de verse encerrados de nuevo o destruidos. Con gran velocidad, echando grandes cantidades de combustible el Furnace y el Discovery se adentraron en unas islas que nombraron Salvajes. Ilimitadas, variadas y sin orden, las Islas Salvajes parecían quietas e inofensivas. Los viajeros se sintieron relajados por un momento y los transportes aminoraron la velocidad. Sólo en ese momento Middleton hizo caso del asma que lo aquejaba y del constante toser que preocupaba a los más allegados. Decidió sentarse por fin, ver ese norte contemplándolo y no embistiéndolo.

Se dejó caer en la silla y la tripulación tan acostumbrada a verlo agitado, siempre parado, dando órdenes, respetó ese pequeño reposo, ese pequeño espasmo de soledad, como quien da espacio a quién no descansa y vigila todo.

El contramaestre John, tuvo que hacerse cargo de otro problema, uno imperceptible pero grave. Por debajo de los barcos, desde las islas, pequeños bloques de hielo como arpones se desprendían y empujados por corrientes diversas y profundas se lanzaban en todas direcciones con gran fuerza, algunos ya había tocado los barcos, inclusive el Furnace fue agitado con uno de los arpones. Se buscó entonces anclar, para desembarcar y descansar en una de las islas, ahorrar combustible e investigar tierra adentro.

La tarea no era fácil. Middleton retomó el mando nervioso. Con maestría se tenía que esquivar esas flechas. Los barcos sin embargo sucumbieron a colapsos y golpes que tumbaron a varios marinos. Poco a poco pudieron anclar en un muelle improvisado.

Silencioso, entre torres desnudas, pisos transparentes, templos y anfiteatros de formaciones nevadas, el Discovery escupió un bote. Insípido, se dibujo en los estrechos canales de laberínticos ríos. Con dos remos como única protección dos marinos confrontaron las glaciales aguas.

-Uno de estos ríos debe ser la entrada a la tierra prometida.- rumeaban entre ellos.

Cuando creían entrar a una boca daban vueltas a un biombo. Salían y seguían una ruta en espiral, tan estrecha que no pocas veces la pequeña barca crujió por los recios golpes con las gélidas orillas. El miedo a encontrarse con un oso les hacía mirar constantemente no sólo lo estrecho y peligroso de la brecha sino hacia el interior, hacia el vasto campo. Sabían que las bestias podían olerlos a más de un kilómetro de distancia y que bastaba con uno hambriento para acabar con ellos y la barca. Estaban tan a merced de los caprichos del hielo que no podrían girar o remar rápido. El corazón y el estómago de estos voluntarios se pasmaban junto con la lentitud de la navegación.

Salieron de la espiral que los trajo de regreso al punto de partida. Tomaron una ruta con varios canales, todos entrelazados. En él, el agua era tan baja que seguido tuvieron que empujar la barca lejos de algún fondo para no ser destrozados. Siguieron durante horas perdidos en círculos, rayas sin salida, que muchas veces se cerraban, obligándolos a esperar hasta dos horas.

Cansados, seguían cualquier dirección, siempre al noroeste por cualquier brecha despejada. Se dieron cuenta de que toda razón o seguimiento sistemático resultaba absurdo, inútil. Sólo la suerte o las condiciones del hielo podrían ayudarlos.

Mas, habiendo inclusive desembarcado varias veces para caminar y ver si a lo lejos no se abría algún camino bloqueado momentáneamente, los marineros se convencieron de que por la ruta de las islas Salvajes sólo existían serpientes de hielo que se mordían una a otra, que se enroscaban o deslizaban, arrastrándose continua e imprevisiblemente, amenazando con tragárselos o entregarlos a las fauces del mar. No pudieron salir de las líneas de ríos.

Middleton murmuró:

"En la constitución natural de un ser organizado, es decir de un ser conforme a la vida, proponemos en principio que no hay ningún órgano, por pequeño que éste sea, que no sea al mismo tiempo el más apropiado y el más cómodo para realizar los objetivos del hombre".

Se inmovilizó frente al imponente paisaje de nieve y hielo. Era como si fuera la primera vez que contemplara el paisaje que por meses había recorrido. Su cuerpo estático atemorizó a los más jóvenes. Su mirada fija y pensativa en los miles de kilómetros idénticos y labrados de impenetrabilidad acabaron con las ilusiones de los últimos que todavía las poseían. Empero, ninguno siquiera imaginó lo que realmente pasaba por la mente de su capitán; frases de Kant adoptadas por Dobbs, frases suyas que daban aliciente al esmerado hombre:

"Podemos ver la historia de la especie humana, en general, como la realización de un plan escondido de la naturaleza". Esta naturaleza que nos pone a prueba, esta naturaleza que nos estorba y nos ve con mofa pero que acaba por servirnos y llorar a nuestro paso. Esta naturaleza muerta. Muerta por las hojas que cortan sus osadas embestidas. Cortan un camino, cortarán la esperanza de alguno de estos imbéciles, pero a la historia no la cambian, a la historia no la tocan. No hay muro que se conserve en la historia, no hay campo que el hombre no siembre, modifique o habite. Todo ejército ha destruido las ciudades más amuralladas; Alejandria, Babilonia, París, Roma. La fuerza, el paso del tiempo y la razón de los pueblos hacen polvo la ignominia de los que se encierran, de los que se protegen del paso del tiempo. Ciérrate hielo, ciérrate que mis naves si no otras pasarán por los canales de la historia, de la verdad para desembarcar en oriente.

Cuando Middleton supo sobre el fracaso de la pequeña barca ordenó sin más miramientos la salida del archipiélago. Muy cercano, a tan sólo algunas millas Middleton encontró un inmenso risco. El camino estaba despejado, no existía un sólo rastro de hielo y lo mejor, no se atisbaba a millas de distancia rastro de tierra. Middleton ordenó acelerar la marcha. El combustible se volvió a echar en grandes cantidades, algunos hasta cantaban y lo más cansados sonrían o reían al ánimo de los otros. Los barcos se deslizaban como nunca. Los marineros se sintieron tranquilizados; refrescados. Muchos salieron a borda o se dedicaron a observar aunque los castigaran por descansar sin permiso.

Qué les importaba ya, después de tan arduos trabajos, de vivir como ratas atemorizados junto al fuego y sin esperanza de verse fuera del hielo, del otro lado, de ese otro lado tan añorado y soñado. Se pararon recibiendo ese gélido viento, ese caprichoso aire que, ya acostumbrados a las bajas temperaturas, sólo los obligaba a taparse bien no a temerle o a esconderse. La velocidad y facilidad de la maniobra les inyectó una adrenalina conocida sólo en los antaños viajes por las islas británicas o por las colonias del sur. Pero este aire era nuevo. Un aire revitalizador, aire de frío, hostil al que hacían frente y el que no podría dañarlos, no ahora ni en un futuro, porque el futuro, el presente era éste. Sintieron esa dulzura, esa embriagante sensación de libertad, de logro, después de tanta búsqueda. Sólo el sufrimiento y el pasaje por tantas islas, bahías explicaba esa sensación de flotar en el ártico. Libertad de verse fuera del laberinto, libertad de haber burlado, confrontado a la naturaleza. El Discovery saludaba al Furnace, el Discovery pidió ir adelante, como en una carrera, como en una apuesta, con la cabeza de frente, la cabeza de corcel a todo galope pisando la hierba que se destroza, perforando el piso y sintiendo en el pecho la fuerza del paso, la fuerza del viento que los acompaña a oriente.

-Qué inmensidad, qué grandeza y majestuosidad.- se dijo Middleton y sus tripulantes. - Sólo algo tan grandioso puede ser una salida a oriente, sólo el temple de estas costas podrían ser nuestro pasaje.-

-Esto es un cabo, es un cabo, como aquel de Magallanes, es nuestro Cabo de Buena Esperanza.-

Cabo de Buena Esperanza te llamaré, cabo de la esperanza, porque eso eres, el paso y el camino al fin de la búsqueda.

Pese a los deseos de todos los tripulantes, la noche llegó, llegó traída para obligar al descanso. Nadie quería arriesgar el encuentro con algún iceberg o islote de hielo perdido. A la mañana siguiente, con la luz de los primeros destellos del sol, el reflejo de una boca de nieve que reía con los brazos extendidos como un solemne monstruo marino en forma de muralla les dijo que navegaban en una bahía; un semicírculo. Era el último camino.

XVII

Me desperté pensando que era de día, me desperté asustado frente a una ventana semiabierta. Había en su marco un gallo y a los pies de la cama un gato. Sujeto a la cama sentía una toalla húmeda en mi frente. Un lavabo con manchas de sangre y diversas toallas acompañaban mi lado derecho. La leve luz del crepúsculo me permitió ver a alguien en la casa. Se sentó en la cama y me observó tranquila. Me limpió con un trapo el cuerpo. Las fracciones del amarillo y rojo del atardecer mojaban su rostro. Pronto, sólo quise mirar sus brazos, como fijado en su robustez, aturdido y sin fuerzas.

-El gallo es pacífico y sólo ataca a los indeseables y el gato es mi difunto esposo que me cuida. Así que no se preocupe de ellos.-

-¿Qué me pasó? ¿Dónde estoy?-

-Estuvo en serio peligro. Muy probablemente le han hecho una jugada los monachicchi y la mujer de las piedras.-

Sin entender de qué me hablaba traté de levantarme pero me lo impidió, empujándome suavemente hacia la almohada.

-No se mueva, quédese ahí, qué no ve que está muy herido.-

-Gracias, pero.. ¿Quién es usted?-

-Yo soy la mujer de la casa del volcán y ya le dije que estuvo en serio peligro. Esos monachicchi son capaces de todo, sobre todo manipulados por la mujer de las piedras. -

-¿Mona-qué? ¿De qué mujer me habla?- pregunté sin miramientos y adolorido.

-Usted no sabe nada, por eso se burlaron de usted.. además... seguramente se dejó atraer por aquella mujer.-

Mi expresión de incógnita le hizo proseguir

-Los monachicchi son los espíritus de los niños muertos sin bautizo. En este puerto hay muchos niños que morían y mueren antes de que el cura pudiera darles un nombre. Yo vi tantos antes y después de que murieran. En general son muy chiquitos, alegres, corren mucho y su diversión es molestar a los cristianos. Dan cosquillas, te empujan, te tiran arena en los ojos, se esconden, te ponen en pie para que caigas y te pegan. Pero son inocentes, lo hacen para jugar. El problema es cuando otro espíritu los manipula para su propio beneficio, haciéndoles creer que es un juego, como lo hizo la mujer de los escollos. –

La escuchaba sin contrariarla.

-Esa mujer vive en las rocas, frente a la playa. Unos cuentan que su esposo era uno de los pescadores de este puerto, uno de tantos que tenía su casa aquí abajo, esas que están ahora abandonadas. Pues el hombre, como tantos, vivía de la pesca y toda su familia dependía de ella. El marido iba seguido entonces en busca de atún. Su mujer cocía y se ocupaba de su madre. Así vivieron desde que se casaron, por lo menos dos años. Desafortunadamente el mal tiempo y las corrientes y sobre todo el enojo de San Antonio alejaron a los atunes de sus aguas. La junta de pescadores decidió un día entonces ir a otras zonas, a las aguas de otra isla. El joven pescador tomó una pequeña barca junto con otros rumbo a las aguas de la isla vecina.

Comenzaron la búsqueda de atunes, el primer día no encontraron nada y los siguientes sólo perseveraron temiendo un encuentro con sus vecinos. Sin embargo los isleños de las aguas a donde iban no tardaron en darse cuenta de la intromisión y la vieron con malos ojos. Es más, en cuanto supieron de los intrusos reunieron a los más robustos en tres barcas y fueron a perseguirlos. Se percataron Antonio y los pescadores que lo acompañaban. Al no poder escapar quisieron convencer a los enfurecidos isleños de compartir las aguas. Como ambos lados necesitaban de los peces y competían unos con otros a lo único que llegaron fue a un enfrentamiento con cuchillos. La sangre de unos cuerpos, no la de los atunes, se vertió en las aguas, el estruendo de los cadáveres caídos reemplazó los jalones de los grandes atunes en las redes. Hay inclusive alguno que vio un arpón atravesar de lado a lado al mejor amigo de Antonio. Hay quienes sólo vieron chocar unos remos contra otros. Pero todos recuerdan, aún los muertos, como Antonio fue acuchillado, dos, tres y hasta cuatro veces.

Todavía unos cuentan como su cuerpo fue tirado al mar. Como se lo fueron comiendo las gaviotas y los tiburones. Nadie dijo nada a su esposa, nadie. Sólo le contaron que había desaparecido en el mar. Inconsolable, la viuda tomaba una barca cada mañana y lo buscaba todo el día. Como todos temían que se perdiera la obligaron a desistir y a quedarse en la isla. Ella decidió entonces nadar todos los días rumbo a la formación de piedras, frente a la playa para subirse hasta la cima. De ahí vería regresar a su esposo. No aceptó la caridad de nadie, seguro de que su marido regresaría con un gran cargamento de peces y de mercancía. Murió de anemia la joven viuda. Un viejo pescador asegura que falleció en la misma roca donde esperaba a su esposo. Por eso el espíritu de la mujer de las rocas atrapa a todos los nuevos hombres que vienen del mar. Nunca supo de la muerte de su marido, ni aceptó su desaparición. Con ayuda de los niños muertos, la mujer de las rocas hace morir a los viajeros del mar, los hace caer hasta arrastrarlos al mar o los jala de sus barcas para encerrarlos entre sus piedras, para verlos, abrazarlos y nunca más salen de sus piedras. -

El cuarto comenzó a oscurecerse. La mujer se alzó y pronto colocó dos velas en el piso y dos junto a la puerta. Puso dos vasos de agua con huevo en la ventana con ramas de basilico. Se me acercó y ofreció de comer. Acepté con una inclinación de cabeza. Se dirigió a lo que pude adivinar era una cocina. La noche circundaba seca y el único ruido lo insinuaban las olas del mar al chocar con los cayos y las rocas.

-¿La escucha? Es ella.-

Yo me sentía tranquilo en un silencio arrullador.

- Escúchela, lo llama y me maldice, cree que le he robado a su marido, cree que lo estoy escondiendo de ella, nunca me lo va a perdonar- me gritó desde la cocina.

Trajo en un plato envejecido mendrugos de pan con un poco de raviolos. Me ayudó a enderezarme. Después trajo vino: -Le hará bien- Comí poco a poco los mendrugos.

- Lo más seguro es que alguno de los monachicchi lo haya empujado al barranco, lo que no me parece extraño si usted, como parece, andaba distraído. Esos niños muertos, como todo espíritu, se aprovechan de los más débiles... -

Mi mirada de duda la hizo reafirmar:

-De los más débiles que siempre están en sí mismos. Según yo, ha de haber sido fácil tirarlo y han de haber reído mucho. -

Comencé a comer los raviolos interesado en el cuento.

-¿Los escucha? ahí están afuera, están jugando.-

Sólo oí el estallido continuo del agua y el caer convulsivo de la espuma.

-¿Oye, oye ese repentino silencio, ése en el mar?-

En efecto constaté una pausa de las olas

-Está gimiendo, pide a su marido, a ti, con el llanto callado encerrado entre ella y las rocas.-

-Ahí están los monachicchi, aseguró después de un largo silencio. -Nos miran por la ventana queriendo pasar la puerta- advirtió sobresaltada. -Seguro vienen a ver como te sacan. Pero no te preocupes ya puse velas en la puerta y un huevo en la ventana. -

Con esta serie de historias sentí una combinación de miedo y de escepticismo. No creía lo que me decía pero no podía evitar sentirme dentro de la historia, involucrado y testigo de lo que se supone me sucedía.

-Su llanto es suave ahora, se está comiendo sus lágrimas poco a poco, en un sollozo que sabe irremediable. Ahora los monachicchi sólo nos miran, sólo nos miran incapaces de hacer algo. -

Le di mi plato y vaso para poder acomodarme en la cama. Los tomó rápido y los llevó a la cocina. Desde ahí me gritó: - Bueno, ahora no intente ni moverse. Mañana podrá irse, temprano si quiere-

Le agradecí y cerré los ojos pensando en esa mujer, en los niños muertos. En la madrugada me desperté. Ella roncaba a mi lado.

Tuve un pequeño escalofrío ético, pero supuse que para una mujer tan aislada, como parecía de todo pueblo, aquello no representaba un peligro moral o social. Perezoso me levanté lentamente. Miré a mi anfitriona en su lecho y cerré la puerta.

XVIII

Cristóbal,

No he podido dejar los soliloquios reposarse sobre la mesa. Sobre todo en la de este *dinner* donde me tomo un café de agua de calcetín. Se escapan mis murmullos con cada sorbo de café. Es imposible ir a perseguirlos; se meten en las ráfagas del viento. Algunos se esconden bajo la nieve. Me miran de reojo para ver si los agarro por sorpresa. La verdad es que no tengo ganas de ir a buscarlos. Estoy bien aquí, reajustando la humedad de mi cuerpo, evaporando el frío.

Y cuando las ráfagas detienen su asedio, cuando el frío se posa en la punta de mis dedos, escribo cada una de las pesadillas que me acosa cada noche. No me dejan en paz estas ininterrumpidas invasiones oníricas. Sólo mis dedos las pueden diluir porque al escribirlas deshabitan los sitios donde se esconden. Sí, mis extraños sueños yacen en diversos lugares, como en playas lejanas; en arrecifes donde se destrozan y vuelven a nacer; donde ensangrientan la espuma con el paso del tiempo y abordan una barca cuando voy en su búsqueda. La barca es mi pluma.

A ella le doy de beber la imagen, entre cristales de nieve, de un hombre. Su fisonomía, su rostro me son desconocidos. Lo sueño como una vaguedad especular en donde ningún rasgo distintivo me es develado. Lo veo en diversos lugares, sitios nebulosos. Lo he formado cada noche al cerrar alguno mis libros de cabecera, al adormecerme pensando en mi pasada o próxima crónica o tras pensar en mí, en mi inmigrada familia o en mi dificultad de entender mi mundo y el de ellos. Que al fin y al cabo es el mío. Lo he confeccionado e imaginado de tal manera que me ayude a encontrar todos aquellos eslabones de mi misma. Busca lo que yo busco. Y otro sueño me absorbe: tú. Tú que vienes y que obsesiva prometo preservar como sueño aún durante el día.

Bueno, mis soliloquios tienen que ser interrumpidos. Aprovecho la ausencia de todos en este triste y solitario *dinner* para hablar en voz alta, para grabar mi próximo programa:

En su edición del 25 de Julio del presente, el periódico español *El País* republicó el artículo de Miguel de Unamuno: "España-Perejil y la isla de Calipso".

El animado texto, publicado por primera vez el 27 de junio de 1902 en la revista "Alrededor del mundo", refrenda la tesis de Víctor Bérard sobre los orígenes del islote Perejil. A parte de aceptar que dicho conjunto de piedras sería la misma Calipso de la Odisea, don Unamuno se concentra más bien en demostrar que dicho islote es el origen mismo de España. Calipso significa isla del escondrijo. En su raíz semítica escondrijo se dice I-spanea. En su origen Perejil era nombrado Ispania y con el tiempo nos dice Unamuno se aplicó el nombre a todo el país.

La reciente publicación del artículo cuya intención evidente es resaltar la importancia de un islote que aparentemente no tiene ninguna, acompañó la noticia del conflicto diplomático entre España y Marruecos. En cuanto España retomó el islote de manos del ejército marroquí, la Unión Europea y los Estados Unidos tuvieron que intervenir para calmar los ánimos. La lucha por el islote hubiera podido degenerar en un conflicto armado. España veía el acto de Rabat como una franca declaración de Guerra. El artículo de Unamuno fue publicado por primera vez también en un momento de crisis española, es decir finales y principios de siglo. Tiempo de pérdida de sus últimas colonias americanas, tiempo de cuestionamiento de sí misma, época de la famosa generación del 98 que trataba de enaltecer la nación española revisando su historia. De este modo la defensa del islote, tomado el pasado 11 de Julio por fuerzas del reino marroquí, parece tomar riendas de encuentro nacional, es decir de una lucha simbólica por un lugar mítico, un lugar con una historia milenaria en tiempos de crisis económica y nacional española.

Bérard publica en 1902 en la revista "Des Deux Mondes" el artículo: "Los orígenes de la Odisea" en donde estipula que el islote Perejil es la famosa isla de la ninfa Calipso. Poco después, en un análisis más profundo y detallado sobre el tema publica su serie de libros llamados: "Les navigations d'Ulysse". En el libro dedicado a Calipso Bérard expone el resultado de 25 años de investigación histórica y geográfica. En la Odisea, nos recuerda, Homero evoca a la hija de Atlas quien conoce todos los abismos del mar y que vigila las columnas que cuidan la separación entre el cielo y la tierra, es decir las columnas de Hércules que serían el estrecho de Gibraltar.

Esta hija viviría a los pies de su padre, es decir a los pies del Atlas; una isla con dos ríos, una isla que es ombligo de los mares, isla que habitó Calipso en su caverna. Esta misma isla sería, de acuerdo a los cálculos e investigaciones de Bérard la misma Atlántida.

La antigüedad creyó, nos dice el francés, en la Atlántida descrita por Platón en su *Timeo* y su *Criteas*. El relato de Platón repetía la versión de los sacerdotes egipcios de Solón en los que se estipula que la Atlántida fue destruida.

Tanto la Edad Media como el Renacimiento siguieron los pasos de Platón. Desde finales del siglo XVI sin embargo, Loys le Roy el primer traductor francés del *Timeo* declara que Platón sólo explicó la caída de la Atlántida en beneficio de su país. Desde entonces las discusiones sobre si la Atlántida había desaparecido o seguía en pie continuaron y continúan hasta ahora. Desde el renacimiento hasta el siglo XIX los investigadores buscaron a la famosa Atlántida en todo el mundo hasta en el océano indico. La discusión sobre el tema decayó y, de una búsqueda científica el tema de la Atlántida pasó a manos de la especulación y de las leyendas.

Empero en años de Bérard, es decir a partir de 1900, los estudios científicos cobraron nueva vida. Libros, revistas y hasta periódicos cotidianos dedicados a la Atlántida invadieron las calles europeas. Bérard entonces fue uno de los estudiosos que se opuso a la teoría de Platón.

El francés evoca a Plinio quien dice: se habla de una isla adjunta al Atlas, nombrada Atlántida. En tiempos de Plinio el Atlas estaba en las fronteras del Atlántico. Atlantis entonces es la isla de Perejil. Esta isla sería la hija del Atlas, la masa montañosa marroquí. Tanto griegos como romanos ignoraron esta isla, asegura Bérard, pero no los españoles quienes la nombraron Perejil y antes de ellos los árabes que la llamaron Taoura. A principios de la historia mediterránea, este islote ayudaba enormemente a las embarcaciones. En el estrecho de Gibraltar ha existido siempre el peligro de verse entre los vientos del este y los del oeste, lo que destruía siempre las embarcaciones. Por ello la isla Perejil era un albergue en las costas africanas contra estos vientos. El islote contiene una caverna que puede albergar hasta 20 personas.

Ulises fue hospedado por Calipso precisamente en una caverna. En esta isla el viajero naufragó y pudo resguardarse escondido en ese escondrijo.... Como sucedía a las barcas en la antigüedad. Calipso, como lo menciona Unamuno, significa ninfa del escondrijo.

Calipso fue Atlantis, la hija de Atlas. Con la expansión helénica los mitos y las leyendas se transformaban y caían. Así en tiempos de Platón Atlantis fue contada a los ateneos como un sitio de gloria que había dominado a toda la humanidad y que un cataclismo había destruido. Fue esta versión la que soñaron los helenos y los discípulos de Roma de occidente hasta nuestros días. Pero esta es una versión que ha deformado mitologías anteriores del mundo de Adén, del mundo fenicio y mediterráneo. Perejil, el islote que es ombligo de los mares, es decir de los mares conocidos en la antigüedad, es la hija junto a su padre el Atlas, la costa marroquí, la que vigila las columnas de Hércules que la rodean de lado a lado, la que escondió a Ulises en su caverna y donde los fenicios situaron la casa de la diosa hija de Atlas: la Atlántida. Los españoles y los marroquíes parece que se están peleando por la historia de la antigüedad y más bien por su propia historia.

XIX

-Como una embolia del porvenir me ha sujetado esta luz por mucho tiempo. Ni siquiera se me permite distinguir el cambio de horas. Es como si Nichía quisiera darme el pan del aislamiento por no sé que crimen cometido. La luminosidad es tierra de mis ojos y soporte de mis manos ¿ Dónde me ha encerrado? ¡Nichía, Nichía!-

Juan Cristóbal alcanza un sendero pedregoso. Cada una de las rocas lo acerca al puerto. De vez en cuando mira hacia atrás, para cerciorarse de que la mujer del volcán no lo sigue. Inconsciente, se fija a sus costados. Se cerciora de que ningún *monachicchi* le juegue una trampa. Sonríe con solo considerarlo, mas el escondido temor lo impulsa a creer lo más inverosímil. Sigue bajando.

Nichía, la bella mujer de piel morena, se acerca al espejo. Su camisa blanca se refleja y aquella mirada que la admira. Camina rumbo al cuarto donde Juan grita su nombre. Palpa con sus manos el muro; se enmudece.

En el poco trecho de camino que le deja el sendero Juan descubre que no está solo. A lo alto, en una de las colinas del volcán, otro hombre trata desesperadamente de no resbalar. Se acercan más uno a otro a medida que los bifurcados senderos se van acercando al puerto. El otro hombre resbala. Cae. Juan casi no puede creerlo: es él mismo. Su ropa y su cara así lo testimonian.

Nichía lenta y serena observa la luz de la ventana. Observa el brillo posarse en su casa. Se asoma observando el reflejo y espejo del puerto. Oye su nombre. Quita el espejo de la sala. Poco a poco recorre el muro donde desapareció Juan Cristóbal con la palma de sus manos, como buscando la desaparecida puerta. Besa el blanco cemento y se despide con un susurro: voy a buscarte Juan. Sale de su casa rumbo al puerto.

-Es imposible. No puedo ser yo. Es probablemente alguien que se me parece, se convence.- Pasa entre barracas y casuchas, gallinas y un burro. Camina, camina. Se siente perdido entre poblados, hasta que halla uno más importante. Nota lo idéntico de los dos lados del puerto. Las casas en las colinas volcánicas se miran de frente.

“Como brotes de un mismo cuerpo”, “Como espejos”, se dijo el hombre, “como si hubiera un puerto reflejo y uno reflejante. Todavía tiene dinero en la cartera. Toma el primer tren local de la isla. Un puerto, inmenso, lo acoge con estruendo. Juan Cristóbal llega a la terminal de trenes de Messina. Después de comprar su boleto se sienta frente a los rieles. Ahí, los andenes tienen un olor a humedad. Vagones abandonados sitian el calor. Se mecen las copas de las palmeras. Voces monótonas acompañan la lentitud de algunos transeúntes. Un olor a rancio, a calor seco es espejo de cada tren que llega y parte, como si los trenes estuvieran alimentados por el tiempo. Los ungüentos de la tarde se comunican con cada mirada. Se miden las horas en la falacia de unos muros agrietados. Juan Cristóbal cumple con su deber de viajero; espera estoico el próximo tren-trasbordador rumbo a Villa San Giovanni y Scilla. Mientras lee la Gazzetta del Sud:

“Clandestinos: en la ribera Jónica una carreta con 430 desaparecidos

Calabria alfombra de ayuda.

Después de una tregua de apenas un mes otra nave de la vergüenza ancló en las costas calabrés. Estas se han vuelto la nueva meta de traficantes de hombres. En esta ocasión como en las anteriores, los desesperados, entre ellos setenta niños, han pagado una fortuna por el viaje. La nave con 430 desesperados contenía kurdos, pakistaníes, iraquíes y afganos. Desembarcaron ayer en la tarde en el puerto de la ribera Jónica. La embarcación que los trajo era un trasbordador de unos treinta metros, sin nombre ni bandera. Fueron acogidos en Cabo Rizzuto.”

Todavía una hora y la canícula de la tarde contribuyen a escalar el sol con bostezos. Juan vigila en derredor, como temiendo encontrarse a él mismo en los andenes. Cuenta así los refunfuños de cada paso y subida a los trenes. Como si auscultara el tiempo y las personas con las suelas o las ruedas de las carretillas. Revisa de nuevo el periódico y acaba por sentirse solo; como el único Juan Cristóbal en la monotonía de la estación. Al fin llegan las palabras que traen el movimiento.

Juan sube al vagón que se frena delante de él. Todos los espacios reservados menos uno. No hay lugar para el equipaje. Deja una bolsa en el asiento y va a la cabina de al lado. Está casi vacía, sólo un hombre la ocupa. Entra para dejar el equipaje.

-¿Reservó?-

-No, pero sólo dejo el equipaje-

-No puede, no ve que toda la cabina está reservada-

-Sí, pero no hay nadie-

-No, no se puede-

El hombre viejo comienza a gritar:

-Reservado, reservado, ¿Entiende?, ¿Entiende?-

-¿Entiende?- Todavía alcanza a escuchar al azotar la puerta de la cabina. Tiene que meter su equipaje donde no hay espacio. Se sienta con otras cinco personas

- Buen día- repiten casi como letanía

Silenciosos, mirándose de reojo uno a otro esperan que el tren entre al trasbordador. Otros trenes ingresan primero. Una hora de espera sólo les trae sed. Sudan, dos de ellos comienzan a caminar por los pasillos. Los rostros de los que permanecen sentados demuestran la incomodidad de situarse en tan poco espacio. Los celulares suenan.

- Sí, hola mamá, no, estamos en Messina, sí, dentro de poco, sí también te quiero, ciao.-

-Hola, si llego como a las tres, no te preocupes.-

-El maldito tren está retrasado y me estoy asando, luego te hablo.-

Se oye un ruido estruendoso, un ahogue de metales. La andada es muy lenta. El matiz de las palmeras se transforma en sombras. Sombras que tiñen cada sensación de movimiento. Los rituales del calor, abandonados atrás, en el destemple de la estación, fundan su cama en los muros de metal. Ahora la oscuridad y la humedad es completa. Al prender la luz se distinguen los otros trenes en el barco.

Nichía repite con su descenso al puerto cada uno de los espacios ocupados por sus pies y los de Juan en su ascenso a su casa. Se empeña en repetir los mismos movimientos a cada instante. Visita cada escalera y duela pisada por ambos, repite cada deseo escondido en su rostro, giros de las manos, como si el paso del tiempo no existiese.

Seguros de que el tren se ha inmovilizado y de que el trasbordador navega, los viajeros salen de los vagones. Atraviesan otros trenes y caminan por las vías. Juan pasa por una puerta de metal para subir a cubierta. Escaleras de caracol emiten su canto en eco. Acompañan a Juan al primer descanso. Encuentra ahí varias escaleras y múltiples pasadizos. Tienen cara de vacío. Estremecen como restos de voces, dibujadas en barras derruidas, afiches rasgados, dejos de basura y orines. Sube al próximo descanso de escaleras. Se encuentra en cubierta.

Ve parcelas de sillas inhabitadas. Esta vez sin embargo los pasillos entretejen una innumerable cantidad de individuos. Se cruzan en distintas direcciones. Una fila de mujeres espera frente al baño. Parejas se toman fotos en la popa. Chinos tratan de venderle muñecas y relojes desde el piso. Apenas pueden hablar italiano. Una niña dormida se cubre con cajas. Otro niño muestra los *pokemones* a los curiosos. La madre grita sin cesar. Juan se para en el bar para tomar un café. Ahí, varios hindúes deambulan vendiendo flores, otros ofrecen tomar fotografías por algunas liras. Habiendo tomado el café rápido sale a recargarse en los barandales de la borda. Contempla el óxido del trasbordador cuando golpea a la espuma del mar. Siente el arrecio del sol.

Elena:

Sabrás que te pienso desde un trasbordador, en cubierta, con muchos inmigrantes. Navego en el estrecho de Messina rumbo a Scilla. Si me acuerdo bien, por aquí Bradford concibió a la Caribdis, donde Ulises cuenta: "Toda la noche anduve a merced de las olas y al salir el sol llegué al escollo de Escilla y a la horrenda Caribdis, que estaba sorbiendo la salubre agua". Esa agua que hundía a tantos barcos justo al lado de Scilla el otro monstruo de corrientes. Este estrecho con grandes olas que empujan los barcos a su pérdida. Hoy sólo veo un San José y un triste viaje. Sí, me empecino en seguir mi documental, como por una obsesión opresiva. Y eso aún si he perdido mi cámara y el material recabado. No me preguntes cómo. Yo mismo no lo sé. Me han ocurrido cosas muy extrañas que difícilmente puedo creer yo mismo. El caso es que no puedo evitar continuar mi búsqueda.

Con estos descubrimientos, con este encuentro con la geografía de la Odisea, siento como que estoy profanando un origen tuyo. Atravieso estos mares metiéndome en los dibujos, en las imágenes de tu nacimiento.

Como si saltara dentro de tu cabeza y entrara en tu memoria y en la memoria de tu familia. Tal vez me estás repitiendo o recreando ahora. Tengo la impresión de que al entrar en tu memoria me mueves o colocas al agrado de tu mente. Inclusive, tal vez estás soñando que te escribo y yo pienso que te estoy escribiendo y sólo te estoy obedeciendo. Probablemente tú estás viendo este mar transitorio, estas olas mareantes y yo sólo imagino que las siento y observo.

La sirena en repetidos timbrazos obliga a descender a los pasajeros. Se anuncia la proximidad de Villa San Giovanni.

- ¿Qué dicen del nuevo barco de refugiados?- pregunta una muchacha junta a la ventana del vagón al hombre que lee el periódico a su lado.

- Nada, lo que todos sabemos, que son traficados por delincuentes y que no se dan abasto en Cabo Rizzuto.-

-Son unos inconscientes esos criminales. Cómo si en Italia no tuviéramos suficientes problemas. ¿Dónde vamos a meter a esa gente? ¿Dónde?-

-Al gobierno no le importa enfatizó el lector. La derecha va a los países del sur a contarles sobre una Italia de oro, un Edén al que son bien recibidos. Los negros y asiáticos se emocionan y ahí vienen. La izquierda, ni que se diga. Los invitan por razones humanitarias e internacionales ¿y nosotros? ¿Alguien pensó en la pobreza donde vivimos?-

-Esa gente necesita refugio, interrumpió un muchacho. Huyen de la guerra y del hambre.-

- ¿Y qué vienen a hacer aquí? Corta la muchacha. Vienen a robar, a traficar... Mi escuela en Roma está llena de albaneses; son unos hipócritas, ladinos y ladrones. Ninguno me ha salido bueno.-

- Da miedo tanto inmigrante, participó otro. En Milán hay más refugiados que italianos. La ciudad está infestada de negros, árabes y albaneses.-

-Italia está abierta al mar por todos lados, es fácil que llegue tanta inmigración. En realidad es una inmigración que usa de puente al país para después internarse en Europa o viajar a América. La gente está necesitada de espacio, salud y comida.-

- Italia no puede mantenerlos y eso no es culpa nuestra; bastantes problemas tenemos.- enfatizó el hombre que leía el periódico.

-No es verdad. Yo trabajo en un centro de refugio en Calabria y les puedo decir que estamos bien organizados y abastecidos para asistirlos. El dinero no falta, ni se gasta; los fondos vienen de organismos internacionales. Además esta gente tiene verdaderos deseos de trabajar, aprenden italiano muy rápido y se integran bien... -

-Esa gente viene a quitarnos el trabajo y el gobierno los ayuda.- dijo uno que no había hablado desde su esquina.

- No es verdad- intervino Juan Cristóbal. Los refugiados hacen el trabajo que los italianos no hacen. Duermen donde los italianos no dormirían, comen lo que pueden. Ya se les olvidó que si existe un pueblo de inmigrantes es precisamente el italiano.-

- Los italianos que inmigran van a construir, desarrollar, producir dinero, mejorar el lugar donde van, no como estos negros que vienen a robar y a vivir como parásitos.- declaró la chica enojada.

- ¿Y tú que sabes?- arremetió el trabajador social de Calabria. -Cómo sabes lo que hacen y no hacen, seguramente nunca has hablado o convivido con ellos. ¿Nunca te has asomado a una fábrica, una cocina o al carro que limpia en la madrugada? No has visto como en Roma, Florencia o Nápoles los refugiados deben hacer milagros para sobrevivir. El gobierno los manda a vivir a las estaciones de tren. Deben vender cualquier cosa en la calle, hacer cualquier labor porque difícilmente se les da un buen trabajo. ¿Crees que vienen a Italia por ocio?-

-Lo único que sé, es que el dinero que el gobierno gasta en esos refugiados debería darlo para el sur. Siempre acabamos por pagar los gastos de Roma. La pobreza donde vivimos es por culpa del olvido donde nos tiene el Estado. En la gran guerra tuvimos que pagar con hombres e impuestos. En la reconstrucción con la ausencia de fondos.

En el desarrollo económico de este país hay cero dinero para nosotros para dar más al norte, para embellecer Roma. No olvidemos que somos la tierra indeseada de Italia.-

- La llegada de refugiados no va a empeorar la situación. No son ellos los que crean la pobreza. Si alguien es culpable del olvido y la miseria es Roma, no los refugiados que están tan o más necesitados que nosotros- afirmó contundente el joven italiano.

El tren deja Villa San Giovanni y viaja por las costas del Tirreno.

Nichía era la antítesis del silencio; ojeaba el porvenir de la plaza con una mirada tenaz. Su vestido se corrompía a ese viento que lo amedrentaba y sus zapatos fueron eco sonoro en el alcanzado bar. El capitán de meseros incurrió en ayudarla. Pocos fueron los pies que no fueron alcanzados por su mirada. La boca se abrió para pedir un helado. La mujer, con pudor o con meandro contempló a todo transeúnte. Un helado se reunió con las manos de la mujer. Atisbó, distraída, un hombre abrir las puertas de una tienda. Se levantó. Cerca de él Nichía lo interpeló, segura pero reservada;

-Aquí estás otra vez, pensé de nuevo que ya habías desaparecido del puerto-

XX

Juanito,

Bajo mis pies se han desprendido tantos pedazos de hielo, tantos estragos de escarcha que he quedado atrapada como entre reflejos de la nieve. Al pisarla me dirijo a la puerta de mi barraca. Ahí, nado en otros espejos. Espejos que pliego, rompo o transformo en barquitos de papel y avioncitos. A los barquitos de papel los pongo a navegar en el lavabo y sobre todo en esta tina donde me sumerjo. Los sujeto y los muevo en el agua. Me gusta verlos resistir al jabón.

Los barquitos transportan algunos de mis sueños en letritas e imágenes que te escribo. Resisten por algún tiempo a pesar de que se mojan. Luego se deshacen entre las burbujas, tal como yo me escondo entre tanto hielo, en este silencioso mundo ártico. Los barquitos se me acercan, sigilosos. Los tengo que mandar de nuevo a los confines de la bañera. Dan vueltas, giran sobre sí; por fin se quedan quietos. Se humedecen poco a poco. Caen todas mis imágenes, se hunden y bajo el agua se posan en mi inmóvil cuerpo. Las siento rozar mis muslos, mi vientre, flocean mis costillas hasta acariciar el inicio de mis senos. Suben ligeras y caminan por mi brazo hasta alcanzar mi mano. Esta que te escribe:

Como una presencia efímera que vemos con nostalgia irse, el sol aquí en la Bahía James ha desaparecido. Los niños siguen jugando afuera, siguen con la pelota. Continuarán jugando sin asomo alguno del cielo. Los perros de los trineos ladrarán hasta que se oiga el chillido de alguno sacrificado. Y yo, encerrada en mi barraca, hundida en esta bañera, me ato a las lágrimas de lo que escucho:

"Queridos radioescuchas a continuación algunas de las noticias más importantes del día. Después de esta cápsula informativa escucharemos como cada semana, la crónica de viajes de Elena:

"Un barco petrolero sufrió un terrible accidente y amenaza las islas Galápagos. El Jessica encalló en la bahía del naufrago cerca de isla de San Cristóbal. Las averías en el barco han causado un terrible derrame que pone en peligro la fauna de la isla. Las Galápagos conservan una diversidad de especies inexistentes en otras partes del mundo.

Leones marinos, tortugas gigantes, iguanas y variedades de pelícanos son algunos de los animales en peligro. Fue en estas islas que Darwin desarrolló su teoría sobre la evolución. Es el último sitio ecológico protegido y aislado del hombre."

"En la isla de Borneo la violencia étnica deja un saldo de 500 muertos. La tribu de los Dayaks persigue inmigrantes procedentes de la isla de Madura, aledaña a Java. Armados con machetes y flechas han comenzado una caza de hombres y mujeres, han vuelto cenizas casas y exhiben las cabezas de los asesinados en estacas. La masacre étnica se lleva acabo sobre todo en Kalimitán, donde los Kayaks acusan a los inmigrantes de monopolizar las riquezas. Dos funcionarios de Sampet habrían dirigido la matanza según fuentes extraoficiales. Enojados por no haber sido incluidos en la reestructuración del gobierno local, luego de que Indonesia concedió más autonomía a las islas. Los ex-funcionarios pagaron alrededor de 2,000 dólares a los Dayaks para realizar la masacre."

"En reunión de la ONU sobre ecología y medio ambiente se dio la alarma sobre las consecuencias del calentamiento del planeta. De acuerdo a los científicos de más de 150 países, reunidos en el foro, de no tomarse las medidas necesarias, las islas, las costas del orbe peligran con desaparecer. En diez años puertos como Venecia podrían acabar bajo el mar. La Florida, Centroamérica o el Caribe podrían ser arrasados lo que traería migraciones masivas, desastres humanos y naturales inimaginables. "

Todos mis barquitos se han hundido, sólo me queda el recuerdo de haberlos hecho.

Tu Elena

Buenas noches a todos y todas. Son las 7: 30 de la noche. Están sintonizando "A la escucha de América". Como prometido continuamos con la crónica de Elena:

Radioescuchas:

En 1831 Mary Shelley tiene que explicar al mundo cómo pudo crear una obra tan importante e innovadora siendo tan joven.

Su "Frankenstein o el Moderno Prometeo", no sólo ganó el certamen de cuentos de fantasmas convocado por Lord Byron, sino sobre todo, sacudió a los lectores románticos londinenses y europeos de su época. La autora nos confiesa el origen de su obra como una creación onírica que tomó vida:

"Cuando ponía mi cabeza en la almohada no dormía, ni siquiera puedo decir que pensaba. Mi imaginación, me poseía y me guiaba dándome imágenes sucesivas que rozaban mi mente con una vivacidad más allá de los habituales límites del sueño. Veía con los ojos cerrados pero con nítida visión mental. Vi un estudiante pálido de gran maestría postrarse de rodillas junto a algo que él había juntado (...) en la mañana anuncié (a Lord Byron) que ya había pensado en una historia. Empecé ese día, en una noche nebulosa de noviembre, a transcribir la serie de terrores de mi sueño."

La creación de su "Prometeo" se dio entonces como fenómeno onírico en el que los personajes, las palabras y las imágenes fueron eslabonándose en su relato, cumpliendo cada una de las pautas de su sueño.

La confesión podría ser analizada por el psicoanálisis y las ciencias de la literatura como un mero síntoma de complejo de Edipo y de razonamientos esotéricos contrarios a las leyes de la semiótica y del estructuralismo. Más, ya a su debido tiempo un tal Jorge Luis Borges ha demostrado que el poema de Coleridge "Kublai Khan", fruto a sí mismo de un sueño, obedeció a realidades sobrenaturales, es decir al sueño de otro sueño, de otro sueño del mismo Kublai Khan. El sueño de Shelley mantiene correspondencias con la experiencia de Coleridge.

Llamó mi atención la confesión de Mary Shelley mientras ojeaba la edición original de 1818, por vincularse con una historia fantástica de la vida real que no sólo formó parte del imaginario popular del romanticismo sino que sigue como presencia de misterio y de irresoluble enigma de la humanidad.

En el artículo "La literatura de la búsqueda de Franklin", el canadiense Maurice Hodgson nos afirma que existe una curiosa coincidencia de la historia de la exploración ártica de John Franklin, que ocurrió en la primavera de 1818, con la publicación de "Frankenstein". Según Hodgson, meses después de la primera edición del "Moderno Prometeo", David Buchan organizó el descubrimiento del Polo Norte con John Franklin como su mano derecha.

En la novela de Shelley, subraya el canadiense, existe un encuentro poco común entre el capitán Walton y Frankenstein en la zona del ártico, relación equivalente a la de Franklin con su capitán. A principios de la novela Walton escribe a su hermana contándole su deseo de descubrir el pasaje a la India por el polo norte a través de la zona de Arcángel, que no es otra que Canadá, pero sobre todo le transmite su sueño de poder visitar una tierra que jamás haya sido pisada por el hombre, una tierra de luz y belleza jamás vista. Objetivo principal de la exploración de Franklin y de Buchan el mismo año.

Se podría objetar fácilmente que el motor que aventuró a Franklin al polo norte son las docenas de viajes que le antecedieron y sus propias lecturas de dichas aventuras. Nadie podría negar sin embargo que desde la salida de la famosa novela, la pasión y el interés por esta zona del orbe, del público y de los empresarios y aventureros creció considerablemente.

Mas, si bien podemos notar que existe una coincidencia entre el viaje de Franklin del 1818 y la novela, en realidad podemos extender los puntos de enlace al último viaje de Franklin en 1845. Es ahí donde las llamadas coincidencias, que son más bien hechos fantásticos, cobran vital importancia.

El 19 de mayo de 1845, los navíos Erebus y Terror de su Majestad la Reina de Inglaterra zarparon de Greenhithe por el río Támesis. La tripulación contaba con 134 oficiales bajo el comando del capitán sir John Franklin. Su objetivo era navegar por el pasaje del noroeste al océano ártico, vía el estrecho de Bering.

La tarea encomendada a Franklin, aunque descabellada en nuestros días, parecía fácilmente realizable en los suyos. La serie de descubrimientos que le precedieron, como la del capitán William Edward quien pudo penetrar al canal Perry hasta el sur de las islas Melville o la expedición de John Ross quien ganó el islote del Príncipe Regente alcanzando el punto Victoria, infundieron confianza y seguridad a las arcas del reino y a los empresarios.

El Erebus y el Terror representaban la mejor opción para lograr el objetivo. Los navíos fueron reconstruidos, arreglados después de haber sufrido cuantiosos daños en el pasado. Como el monstruo de Frankenstein, dichos arreglos consistían en un ensamblaje de maquinarias muy diversas que permitieran la navegación de cada barco.

Se echó mano entonces de toda la tecnología disponible en aquella época para dar nueva vida a estas antiguas embarcaciones de guerra. Los navíos que un principio sirvieron para librar batallas, contenían una infraestructura que les permitía portar grandes bombas capaces de ser lanzadas a un puerto bajo amenaza. Como no había lugar en los barcos para que los morteros retrocedieran, la infraestructura estaba hecha de tal manera que podían resistir el lance de estas terribles armas. Por ello se les escogió para descubrir el pasaje. Podrían soportar, como ningún otro barco, los golpes del hielo y los tirones de las mareas. Así mismo, las embarcaciones fueron equipadas con una máquina especial de vapor que les permitiera maniobrar en el hielo. Pedazos de tren, de la ingeniería más avanzada ferroviaria fueron adaptados a su máquina para darle mayor fuerza y duración. Se les dio una provisión para sobrevivir tres años, como 48 toneladas de carne, 3684 galones de licor, anti-escorbuto, es decir como 45 toneladas de jugo de limón.

Sir John Franklin era un antiguo militar en la batalla de Copenhague y aquella de Trafalgar. Gozaba de la experiencia de dos expediciones anteriores, la ya mencionada de 1818 y la de 1819 a 22, realizadas en canoa o barca por el archipiélago canadiense.

Este viaje era con esto el mejor planeado a dicha zona, con las mejores provisiones y sobre todo con los navíos más modernos y aptos para soportar el invierno. Se le designó a Franklin una ruta muy específica, infalible dirían algunos.

Tenía que navegar por el Sonido Lancaster y el Estrecho de Barrow a una latitud de aproximadamente 74' 15N hasta el capo Walker y de ahí debía dirigirse al estrecho de Bering en un camino derecho que el hielo y el desconocido espacio le permitiera atravesar.

Las embarcaciones zarparon y el entusiasmo en Inglaterra no fue mitigado. El 25 de julio de 1845, en la parte norte de la bahía de Baffin, el Erebus y el Terror encontraron a los balleneros Enterprise y Príncipe de Gales. Los cuatro barcos se acompañaron en el hielo por varios días, visitándose mutuamente. Fueron precisamente el capitán Martin del Enterprise y su tripulación los últimos en ver a Franklin y sus barcos.

En 1848 la corona británica lanzó la primera expedición, comandada por John Richardson y John Rae, en busca de Franklin.

Tras su fracaso otros barcos como el *Enterprise* y el *Investigator* fueron en su búsqueda en el 48, más tampoco encontraron ninguna huella de Franklin y su tripulación. Docenas de expediciones se realizaron al año siguiente y sobre todo en años posteriores, desde viajes financiados por empresas privadas americanas, pasando por aquellos financiados por la viuda de Franklin, hasta aquellas continuamente auspiciadas por la corona británica. Las primeras huellas fueron encontradas en 1850. El capitán Ommaney del *Assistence* encontró ropa, trastes, madera, huesos de animales que conjeturaron, pertenecían al *Erebus* y al *Terror*. Subsiguientes excavaciones y viajes siguieron descubrimientos restos de lo que fueron campamentos y albergues invernales. Pero un misterio y enigma subsistía en estos hallazgos, no encontraron ningún mensaje o señal. No fue sino después de una serie continua de navegaciones que se hallaron los primeros restos humanos. Cinco cadáveres. En 1859 una tribu de inuitas contó al capitán McClintock que por el cabo Victoria unos hombres blancos se habían muerto de hambre. En ese sitio el capitán encontró una serie de artefactos pertenecientes a miembros de la tripulación del *Terror*.

Durante varios años las expediciones sólo encontraron artefactos, no fue sino hasta los viajes del capitán Charles Francis Hall en 1864 a bordo del *George and Henry* que comenzaron a encontrarse una cantidad innumerable de esqueletos mutilados o de cuerpos preservados por el frío en donde se notaban miembros cortados o carne destajada. Desde entonces las expediciones no han parado y todavía ignoramos como desaparecieron el *Erebus* y el *Terror*, dónde están y dónde yace el cuerpo de John Franklin.

La leyenda de sir John Franklin nutrió las especulaciones más imaginativas de su época. Aún en nuestros días su desaparición resulta un misterio y son pocos los que se aventuran a dar una explicación objetiva. El misterio mantuvo su presencia fantasmal en cada uno de los marinos y capitanes que osaron y osan atravesar los mares del noroeste. La desaparición de sir John Franklin se convertiría en un mito como el de *Moby Dick*. El mismo Julio Verne hizo referencias constantes al caso en su famosa novela: "Las aventuras del capitán Hatteras".

Recordemos como el principal temor del corajudo John Hatteras era encontrar en su camino al descubrimiento del polo norte los lugares que tocó Franklin; donde según las leyendas desapareció.

M.J. Muirhead, del instituto tecnológico submarino de la Colombia Británica nos recuerda, en una ponencia sobre la misteriosa desaparición, que desde hace 137 años todavía ignoramos donde se encuentran el Erebus y el Terror. Tres expediciones actuales de la armada canadiense con aparatos modernos, una en 1967, otra en 1975 y la última en 1977 no ha dado ningún resultado. Esto ha hecho del caso Franklin, según el científico, uno de los más longevos misterios no resueltos de la humanidad.

Esta sentencia cobra mayor peso cuando leemos otra, en apariencia banal, dada por un investigador de tiempos de Franklin. Heinrich Wenzl Klutschak era uno de los miembros de la expedición en busca de Franklin, subsidiada por la American Geographical Society y por el lugarteniente Frederick Schwatka de la tercera caballería norteamericana. Esta expedición, lanzada en 1879, no daría resultados concretos en cuanto hallazgos del desaparecido capitán y su tripulación, pero daría pistas y sobre todo daría vida a un libro que se convertiría en la base de estudios de posteriores expediciones. En el famoso "Overland to starvation Cove", condecorado por el príncipe de Austria, el aventurero de origen checo nos declara:

"La historia del tan llamado Pasaje al noroeste, esto es, una ruta que conecte al océano Atlántico con el Pacífico en la costa norte del continente americano, es un tema en la larga historia del mundo casi tan persistente como la historia de la civilización."

Esta introducción a su elocuente libro podría pasar por una mera fórmula retórica para darle mayor peso a su reseña. Empero, ella se vincula con el sueño de Shelley.

El párrafo lo lleva a hablarnos de la labor y objetivos de Colón, Magallanes y Cook quienes cambiaron el curso de la historia del mundo y por lo mismo de la civilización. Inglaterra, nos advierte el marino, no podía quedarse atrás y obligado por la campaña napoleónica en Egipto, la cual le abrió el campo a China y el resto de oriente, tenía que encontrar otra ruta que rompiera el monopolio de comercio francés. Esa ruta era el noroeste americano. Los infructuosos intentos de Christopher Middleton, Drake, Cavendish y James Clark Ross dieron como única y última esperanza el viaje del capitán Franklin. Su misteriosa desaparición, sus razones y su paradero cobran con esto una singular importancia. El hilo a la respuesta del misterio de Franklin puede encontrar una punta en la sentencia de Klutschak, un hilo unido a coincidencias y hechos increíbles ligados a la experiencia onírica de Shelley.

Las descripciones de Shelley de un noroeste canadiense que desconocía despertaron una gran cantidad de imaginaciones.

No sólo se veía ahora este enclave ártico como zona de comercio, sino como nuevo paraíso terrenal donde los estragos de la revolución industrial, de la mecanización del hombre y de la destrucción del mismo tendrían fin. El noroeste canadiense comenzó a entenderse como un sitio de redención, tal y como el Caribe, Perú o México se concibieron en tiempos de la conquista.

Shelley mandó a su personaje a perderse y vivir en esta tundra, en lo espectacular de riscos, montañas y mundos polares, donde lo límpido, puro y la falta de seres humanos, permitieran a la bestia no verse en una alteridad que no le correspondiera, que le obligaran a verse encerrada en sí misma para siempre. Frankenstein y su Prometeo estaban condenados a vivir en el último recóndito de misterio de esos tiempos, en ese nuevo edén mítico imaginado por Shelley.

Frankenstein lleva consigo al ártico canadiense una bestia que trae el terror y el miedo, la muerte y el símbolo de lo último de la ciencia, un símbolo de su avance máximo. Franklin conduce el barco de nombre "Terror" y el otro de nombre "Erebus", nombre atribuido en la tradición griega al dios en el amenazante lugar entre la tierra y el Hades, o sea, el mundo de los muertos. El nombre de Erebus no podría estar más cercano de la figura del monstruo de Frankenstein; una entidad amenazante en la tierra perteneciente al mismo tiempo al mundo de los muertos.

En el Terror y el Erebus Franklin, cuya similitud etimológica y fónica con Frankenstein, no es tampoco una mera coincidencia, lleva sus navíos al sitio que imaginó Shelley. Los barcos desaparecen y desconocemos lo que sucedió. En el recuento de lo que se ha encontrado se ha comprobado que la tripulación recurrió al asesinato y al canibalismo para sobrevivir. Poco se sabe cuando comenzó el terror y el hambre, pero se sabe que se fueron comiendo paulatinamente. Los cuerpos mutilados así lo demuestran. Así como la bestia de Frankenstein fue matando gente por necesidad de defenderse y más bien de sobrevivir, así los tripulantes se fueron matando mutuamente, dentro y fuera del Terror y el Erebus.

Shelley quería condenar a la ciencia mandándola a un confín sin salida, encerrándola en un laberinto de hielo de la que no pudiera escapar.

Eso sucedió con los ultramodernos e "infalibles" navíos de Franklin. Tal vez encallaron, tal vez se hundieron, tal vez sigan navegando, lo cierto es que las imágenes oníricas de Mary Shelley cobraron vida, no sólo en su novela, sino en el lugar donde las imaginó. Si la historia de Frankenstein fuera verdadera, el monstruo de terror viviría todavía en el norte canadiense. En la realidad, los navíos de Franklin todavía viven ahí como misterio. Lo último y más moderno de la ciencia de la navegación y del descubrimiento tuvo su final en ese recinto de hielo canadiense. La serie de imágenes, personajes y hechos que vio Shelley más allá de los límites del sueño, se extendieron y encarnaron en hechos y sujetos de la realidad. El sueño de Shelley se cumplió. El último viaje de exploración a tierras americanas en busca del pasaje a la India representa, como lo menciona el checo, un símbolo en la historia de la civilización europea, de esa civilización que vino a sembrar terror en tierras americanas.

El misterio podría resolverse si pensamos precisamente que Franklin y sus barcos nunca existieron. Existieron las circunstancias, los hechos históricos y los tripulantes. Existieron como seguidores de un espejismo. Del sueño de una persona que desconocían pero que tal vez leyeron. La imaginación de Shelley, su sueño del ártico y de Frankenstein fueron el personaje y los navíos que pensaban que seguían pero estos desaparecieron, siendo imágenes, ahí donde Shelley deseaba desaparecerlos, ahí donde Shelley imaginó que el imperio británico u otro acabaría. El final de las expediciones al nordeste para encontrar otro pasaje a India llegó con la desaparición de Franklin. El objetivo de Shelley se logró. Capturó a la bestia en los laberintos, espejos, silencios y majestuosidad del ártico. Del ártico que nunca conoció. Todo había sido imaginado y deseado en la intención de su novela. La dama tuvo la suerte de saber que sus sueños, sus personajes, como extensión de un ser finito, como producto de su creación desde su laboratorio o escritorio en Londres, cobraron vida en la historia, siguiendo cada uno de los cálculos que lograrán su objetivo.

XXI

Juan baja del tren en Scilla. Es el único pasajero en sus andenes. La pesadez del sol acapara pronto sus movimientos. Su mirada se dilata con la insistencia de la luz. Poco a poco toma conciencia de la estación. Observa que tanto la taquilla como lo que eran tiendas se asoman abandonadas y con los vidrios rotos. Grafitos cubren la sala de espera. Tanto silencio le apacigua y sorprende. Se siente como si fuera la única persona en todo el puerto. Alcanza una escalera paramentada de basura. Baja hasta entrar a un oscuro túnel.

El sol lo alcanza en una calle. Al cruzar el asfalto da con una posada. Su nombre le hace sonreír: "Las Sirenas". Una mujerona siciliana lo instala en un cuarto húmedo. No tarda en salir a un patio. Se sienta frente a todo el pueblo:

-Así que tú eres Scilla. Así me miras vestida con un castillo de Aragón. Bostezas cuando la espuma duerme y traspiras con cada roca en el áspero muelle. Ahí estás Scilla como risco decaído, estirando esa hilera de tejados. Ahí estás como bestia desaparecida. Amenazas tan solo la continuidad del agua y el paso de las olas.-

Una mujer lava ropa a mano a su lado y su niño lo mira con curiosidad. La ropa que cuelga se agita fuerte por el viento. Una radio mal sintonizada suena lejana. Juan se levanta de improviso y se dirige a la antigua bestia:

-Aquí, boca de bestia, se hundían gran cantidad de navíos fenicios, griegos y romanos. Sí todavía me acuerdo, lo recuerdo claro; Víctor Bérard explica el estallido de las aguas de dos corrientes en el risco. Estallido como un grito, como el de una bestia. Cavernas donde se pescaban delfines y pez espada. Existían cinco cavernas elevadas y profundas, lo suficiente para permitir el paso de una barca de los tiempos homéricos. Al menor descuido las aguas se cerraban para tragárselas. Sí, me acuerdo, fue Estrabón el que advirtió en sus " Navegaciones náuticas " la insistencia de los pescadores de la antigüedad en venir a atrapar delfines y pez espada (perros de mar), como tú Perra de Mar, significado de tu nombre Scilla. Un terremoto destruyó tus mortíferas cavernas.-

Juan entierra sus pies en la arena, lento, a la feliz expectativa de lo que pueda encontrar. No lejos de ese manto de guijarros donde ha mojado sus pies se yergue Scilla. Scilla lo acoge con un camino de bellas casas de piedra. Juan Cristóbal observa desde su cima el encuentro de las corrientes.

El sol se apacigua en su rostro y la candidez del aire le otorga un sobrio reposo:

-Scilla ya no eres nada; el simple soporte de un castillo en ruinas y el marco de un apacible malecón. Cuántos barcos no yacen en tu boca, cuántos cráneos no se conservan en el coral de tus entrañas. Y todos se incrustan en silencio, otorgando alimento al pez. -

Tras una hora de recibir el sol y pensar en todo lo que le había ocurrido hasta entonces, Juan atraviesa la reja del castillo. Decide investigar ese otro lado de puerto que no ha visitado. Un túnel, pequeño, parte de Scilla, es la única posible entrada. Los primeros brotes de luz aparecen pronto y más confiado sale a una callejuela. Estrecha y curiosa la habitan perros, niños y uno que otro pescador con la red al hombro. Observa las casas de los pescadores, cubículos sobre el mar, sostenidos por rocas marinas. El cuerpo del oleaje las recubre momento a momento. Las ventanas sólo se abren a las olas. Cada casa tiene su barca anclada al mar a su costado.

En un reposo de esa continuidad de hogares encuentra una playa pequeña. En una esquina junto a ella observa una antigua casa neoclásica enorme. La cuida un patio de arena y rocas donde reposan unas barcas azules. Para proteger el recinto el mar abraza sus muros con cada oleaje.

Camina hacia ella mirando de soslayo por si alguien lo sorprende o reprime. Se acerca con temor pero con extrema curiosidad. Ahí está la casa frente a él, completamente abandonada, apenas de pie. Hermosa pero sombría, como un libro viejo. Juan Cristóbal salta por una de las ventanas.

Cae en maderos que quiebra. Enseguida se oyen sonidos de ratas. No puede distinguir nada. Tantea mientras se quiebran objetos a sus pies. Su estómago se entume por el miedo a la oscuridad más continua dando pasos. Después de minutos de silencio y de oscuridad su mente tiene que crear imágenes. Convoca todas las ideas, personas o espacios que puedan cumplir como imagen clara, como objeto reconocible.

Ni un sólo recuerdo le ayuda. Recurre a la zaga de la mirada, mas, sólo las formas deformes de objetos son localizados por sus ojos.

Poco a poco con ayuda de la luz del exterior y la costumbre de los ojos, comienza a distinguir formas. Ve maderos alborotados en el piso. Camina entre escombros. Siente miedo. Pero eso mismo lo empuja a seguir adelante. Su miedo se torna en pavor cuando percibe varias puertas que conducen a diversos pasillos.

Con escalofríos busca la ventana por la que entró. Inútil. El encierro lo sofoca; suda y tensa su cuerpo. Opta por una de las puertas como posible salida. Da a un pasillo. Desemboca en una plaza. Una plaza que no pertenece al puerto de Scilla. Una plaza enorme y hermosa adoquinada sobre el mar. Adoquines de diversos mosaicos con círculos en espirales multicolores, con triángulos o biombos. La interconexión de cada uno de los círculos le dan la impresión de un constante movimiento de los colores y de la duela sin cambiar de lugar. La duela se sostiene endeble sobre la inmensidad del agua. El mar es como blanco sereno, con luces grisáceas que mezclan el cielo y el agua, que parecen no tener distancia, ni separación, como un no espacio, como un fondo indeciso, indeterminado. La plaza no tiene ni un signo de vida, ni un edificio o presencia de la naturaleza de la tierra. El mar se asoma como único mundo. Después de horas de contemplación atisba un puente en arco con motivos extraños. Los motivos son animales armados en imágenes épicas. Parecen representar el inicio y fin de una conquista. Esta se repite con diversos animales y seres a todo lo largo del puente. Se suspende en este blanco grisáceo. Crecen ecos sonoros de sus pasos consumidos por tímidos reflejos de sol. Juan recibe cada reflejo hasta consumir el puente.

Mas el puente no acaba. Su punta se suspende en el aire. Lejos de otra isla o islote que se descubre frente a él. Con un puerto con casas blancas y callejuelas y muros estilo árabe. Una llovizna delgada moja la duela de la isla. Decide saltar al canal. Único medio para acceder a la isla. El agua se lo traga hasta expulsarlo poco a poco a la superficie. Bracea en un agua semi-dulce, semi-salada. Una corriente subterránea lo acarrea de repente lejos de su cometido. Lo arroja iracunda hacia lo desconocido. Nada con más fuerza, dándole más apoyo a sus pies. Mas la corriente se encuentra con otra y lo hacen girar sobre sí. El agua que traga es demasiada y la fuerza de sus brazos no le ayuda. Siente su cuerpo dar vueltas y hundirse poco a poco. Gira cada vez más rápido y entonces desesperado realiza un último esfuerzo empujando su cuerpo adelante, braceando y pataleando sin ya poder respirar oxígeno.

Sin poder ver la luz de la superficie recuerda el fuego, la llama de un volcán y la persecución de las piedras. Corría desesperado, tan desnudo como los despavoridos animales que escapaban a su lado. La lluvia y el avasallante arrojó de piedras le impedían la huida. Sus ojos ven la superficie, ha logrado escapar del torbellino. Está débil y apenas puede intentar salir a tomar aire. Así, entre pececillos que lo buscan curiosos se recuerda en la arcilla con la mitad de su cuerpo enterrado en la tierra. La corriente se ha tranquilizado y una de ellas ha desaparecido. Manos lo extrajeron de la tierra, manos de mujer fuertes, sí, ahora lo recuerda. Cubierto de arcilla lo limpió con agua y le dio vida respirando en su boca. Lo trajo a su casa. No recuerda más. No sabe si lo recuerda como algo vivido o como el recuerdo de un sueño. Sólo recuerda que fue el inicio de lo que está viviendo. Casi inconsciente y con torpes esfuerzos saca la cara a la superficie. Débil naufraga en una playa de mosaicos. Se sujeta a la cerámica.

-Así empezó todo, así es como empezó todo.- se repite como oración. -¿Y mis otros yo?-

Después de tiempo y empujado por el hambre se levanta. Camina lento, viendo todo con cautela. Desconcertado, encuentra una ciudad vacía. No es la misma que vio desde el puente. Ha ido más lejos. La belleza del sonido de las aves y del viento al rozarlo lo cautivan. Lo maravilla el mutismo pacífico de un puerto grandioso. Lo conforman palacios bizantinos con fachadas de oro y excelsas esculturas de hombres y mujeres, pilares de mármol de diversos colores, recintos religiosos realzados por grandes torres coronadas con cúpulas refinadas de bronce. Los muros de las casas y de las plazas están decorados con frescos hermosos que representan escenas de profetas y de milagros judeo-cristianos. Es una ciudad en silencio cuyas casas mantienen sus ventanas y puertas cerradas. Como si no existieran pobladores.

Con el pasar de las horas el tiempo de la neblina se vuelve más denso. Se ve obligado a ir a otra isla. Sigue un malecón de madera. El agua desborda con cada ola, amenaza con cubrirlo. Lo asalta cada onda mojando sus zapatos al descuidarse. El malecón lo lleva a otro puente pequeño; llega a la otra isla.

La belleza de aquel mar grisáceo con brillos de un amarillo jamás visto lo empujan a la admiración; lo embriagan esa unión de los colores del cielo con los del mar. Una unión que hace imposible distinguirlos, separarlos, como si estuviesen suspendidos en un abismo, suspendidos en una neblina, en el rocío de la lluvia y lo tenue de su textura.

Sigue una colina de cipreses visitada por aves de diversos colores. Olivos, laureles y mirtos perfuman el camino. La colina atraviesa varios ríos, todos visitados por rebaños de ovejas y cabras. Desciende por un adoquín de origen griego. El campo se abre con un olor a humedad, a festejo de la lluvia. El rocío ha recubierto de intensos colores las cortezas de los árboles, lo intenso de la hierba y ese camino que pisa con dificultad. Sigue por el empedrado ahora entre bejucos, árboles cuyas ramas comienzan en las popas, árboles cuyas ramas dan forma de copa de vino a los árboles, árboles inmensos que parecen flechas, y los riachuelos corren delgados desembocando en antiguos acueductos crotoneses. El viajero de América tiene que subir otra colina. En la cima se encuentra en un círculo poblado de diversas plantas entre estatuillas de ninfas. Sólo han perdido algunos brazos pero conservan la belleza de su desnudez y lo detallado de cada trazo, de cada tensión de sus músculos y flexiones. A lo lejos se asoman los volcanes; los dadores de vida, los que iniciaron este cortejo y los que alimentan con miedo su posible desaparición. Un terme incrustado en una cueva, aunque en ruinas, es una efigie a esta naturaleza. Cada una de las plantas es obra de una de las ninfas y de un dios. El terme todavía conduce agua a una piscina de mármol, ahora invadida por el musgo. Una estatuilla que la cuida, recostada, ha sido rota a la mitad. Comienza a descender la colina del otro lado. Está cubierta de mosaicos. Juan Cristóbal ve de lejos los vestigios de un mausoleo bajo la colina.

Camina por el piso de mosaicos. Cada uno diverso del otro. Algunos, en su conjunto, representan líneas, otros un juego de cuadros, otros círculos y triángulos cuyo significado hermético o simbólico no tiene ya ningún sentido; se ha perdido. Entre los mosaicos se diseña también la duela de un antiguo palacio salomónico, una duela donde aparecen siete carcomidos proverbios. La duela tiene forma de anfiteatro. Se trata de una plaza sin fin. Se podría ver y apreciar cada mosaico sin jamás acabar de verlos en una vida. Como desea salir del laberinto su única opción es entrar al mausoleo. Conforme se va acercando distingue lo devastado de la edificación. Sólo se sostienen muros y una valla que alguna vez sirvió de castillo. Posa sus pies en un piso de terracería y restos de adoquines.

Encuentra un arco devastado que lo introduce a un túnel. No camina mucho antes de encontrar unas escaleras de piedra al interior de la gruta. Las descende aspirando un olor de humedad putrefacto. De esa humedad que paraliza los pulmones. El hedor del encierro lo encamina al interior de lo que se anuncia como una construcción subterránea.

El desgaste de los ladrillos, las antiguas cruces e inscripciones cristianas le hacen creer que deambula entre catacumbas.

Una serie de trozos innumerables de antiguos muros góticos, bizantinos, romanos, etruscos se incrustan en los muros sin ningún orden. Rostros, brazos, dorsos de mármol de dioses planetarios; Venus, Marte, Diana, Mercurio y otros apenas reconocibles decoran también los paleocristianos muros.

Divisa un fresco con imágenes de divinidades griegas. Se confunden con gotas de agua, gotas corroídas en los descoloridos diseños e imágenes. Da con letras de lo que fueron inscripciones antiguas en pilastres y cornisas. Cada pilastre conserva el nombre de cada uno de los dioses planetarios. En las cornisas lee, gracias a un filtro de luz, que los pilastres representaban las siete medidas de los mundos celestial e inferior que sostenían el recinto de la sabiduría salomónica del exterior. –Los vestigios del imaginado teatro de Giulio Camillo- se dijo Juan Cristóbal, -y su idea del orden del mundo.

Desciende por unas escaleras deformes, comidas por el tiempo. Esta vez la oscuridad hace casi imposible distinguir cualquier cosa. Leves luces se filtran por orificios de la gruta. Las escaleras lo llevan a otro laberinto, un laberinto de arcos y ojivas que componen diversas estancias y células; todas vacías y en una penumbra espectral. En una célula encuentra unas catacumbas en donde se sostiene una clara estatuilla de Mitra. La diosa de la vida no está sola. Dos personas conversan en voz alta. Conversan en una lengua extraña. Se acerca. Lo miran y huyen. Va tras de ellos desesperado. Nota sus túnicas pero no puede distinguirlos bien. Los persigue en el laberinto. Escucha sus pasos escabullirse por estancias donde ya no puede ver nada. Tropezó seguido con muros, resbala por la humedad del deforme piso. Las voces se acentúan junto a él. Corre hacia el lado del sonido más tropieza con un círculo; un pozo de ladrillos. Las voces vibran. Las sigue. Palpando y golpeándose las rodillas encuentra unas escaleras. Baja. Las voces no sólo se hacen más claras sino que se multiplican. Siente un miedo paralizante. La curiosidad es más fuerte. Prosigue, las voces se vuelven gritos y lamentos, algunos conversan otros ríen.

XXII

Mi Juan:

Te escribo desde una casa frente a la Bahía James. Shelley soñó que su monstruo se perdía cerca de aquí. Y yo, frente a toda esta nieve, ante este frío polar, me siento más cerca de la escritora. Acabo de contar una historia en torno a la creación de su Moderno Prometeo y créeme no he podido quitármela de la cabeza.

A tal punto que a veces pienso que la vida es un misterio onírico y que el único conducto a la felicidad es pasearse en el laberinto de la noche. Cómo cada cúpula de la luna que afecta, como espejo, a la tierra, a cada uno de los seres vivientes y muertos en ella, así las pesadillas y las deliciosas imágenes en nuestra mente nocturna afectan otros seres. Mary Shelley lo supo. Le fue necesario soñar para re-crear en una novela todo aquello que odiaba y amaba: toda la máquina de guerra europea, la contaminación, el orgullo y el ego humano plasmado en una máquina caminante compuesta de varios hombres, de varios yo incompletos.

Por mi parte he contado para la radio, como mejor he podido, como el Frankenstein de Shelley era la proyección especular de su cuerpo casi estático y durmiente hacia un mundo con vida propia, hacia un espacio glacial que no visitó y sólo pudo imaginar. Su imaginación fue como la irradiación de la luna que toca cada partícula de la tierra hasta modificar cada movimiento de las olas, del viento, del acecho del jaguar, del búho o del amante. Así sus sueños, como luz nocturna de la luna, cobraron vida en otro sitio ajeno a su propio cuerpo.

Algo similar me ha estado ocurriendo Juan. Sueño con un hombre que he enviado inconscientemente en mi lugar para que trate de encontrar cada una de mis memorias de la infancia, de mi país, del pueblito de mi madre y hasta de cosas de las que no tengo recuerdo y de las que no puedo tener recuerdo porque pertenecen a un pasado muy remoto y ajeno a mí misma. No sé quién es esta persona pero no es un personaje imaginado, es un ser que existe. Puedo sentirlo dentro de mí. Ha sido afectado por el reflejo de mi cuerpo nocturno; por mis sueños. Además algo terrible ha sucedido; sé que se ha difractado; se ha separado en distintos hombres.

Era uno sólo y ahora se ha dispersado por un accidente. Ha querido robar el fuego del origen y del tiempo y por ello ha sido castigado. Lo sé porque lo sueño en distintos lugares sin poder reorganizarlo. Comenzó a dividirse cuando soñé su caída de un caballo, frente al fuego, ¿Te acuerdas que te lo conté? Como Shelley creó a Frankenstein quien se reflejó en Franklin yo sueño con un hombre real que visita todos los sitios de mi memoria y de mi imaginación. Se ha quedado atrapado, con sus distintos yo, en ellos, en estas como islas donde se acomodan mis recuerdos, conocimientos y se divierte mi imaginación. He creado un monstruo Juan y no sé como detener mi influencia onírica y memorial en él.

Dirás que estoy loca. A Mary Shelley también se lo dijeron.

Con amor

Tu Elena

XXIII

Los murmullos se posan en eco en los poros de cada muro. Convergen como remolinos entre ladrillos y gotas de agua. Oye de repente gritos que le hielan la sangre:

-No, no, se los suplico, no me maten.-

-Canta marica, canta : *O partigiano, portami via, Che ho trovato l'invasor...* -

-Oye tú fascista, sácame que tú también eres italiano...-

Una leve luz perfora por un orificio. Una persona pasa corriendo. Juan no sabe si es mujer o hombre. La persigue, se tropieza, cae y se levanta mojado. Se escuchan gritos de mujeres y alaridos insoportables. Corre. Se ha perdido por completo. La persona se apresura frente a él a otro cuarto. Los gritos se oyen más claros y le dan escalofríos. Por fin Juan la encuentra encerrada entre muros. Con una leve luz infiltrada de lejos trata de verla. Esta se acuclilla. Se tapa la cara con las manos y con un velo en la cabeza.

-No, no por favor, ya no me saque, se lo suplico.-

-Deje a mi hija en paz bastardo, déjenos.-

Una mujer madura lo fija con ojos de rencor.

-No entiendo. Yo sólo quiero saber...-

-Hijo de puta, déjanos en paz, no le hemos hecho nada.- reafirma mientras la muchacha llora incesante.

-Me confunde; yo sólo quiero saber sobre este lugar, sobre ustedes...-

-Qué no has tenido suficiente, déjenos- grita, seguida de otros gritos a su alrededor.

-Usted no me conoce. Soy... -

-Un bastardo como todos los otros.-

-No sé donde estoy señora, necesito su ayuda.-

La madre guarda silencio mientras abraza a la hija.

-No quiero hacerle daño... -

-¿A tí también te trajeron los soldados?- interrumpe la mujer

- ¿Cuáles soldados?-

Lo mira con odio pero más tranquila

-Sólo quiero salir de aquí, ¡Ayúdenme!-

-Se me hace que a ti también te metieron y de aquí no vas a salir. Nos tienen encerradas.-

-¿Quién?-

-Cómo quién, pues ellos.-

-¿Ellos?-

-No ve cómo nos tienen. No tenemos ni cama, ni plato donde comer y casi siempre nos amarran durante días. Nos tienen comiendo nuestros orines y excremento. Se aparece un sargento o alguien. Entra con una lámpara de mano y nos iluminan las caras para ver donde andamos y a quien se llevan. A veces se jalan a dos. Con los ojos vendados no suben a un autobús. En lo que recorremos un bosque, porque a eso huele, nos golpean e insultan. Cuando bajamos del autobús escuchamos los alaridos de las otras. Nos meten a culatazos. A cada una la encierran en cuarto distinto. Sin quitarnos la venda nos amarran a las camas hasta sangrar. Ni un grito, ni un alarido los detiene. A una le cortaron un pezón por gritar "demasiado", a las más niñas les han roto todo. A otras les han abierto el vientre por estar embarazadas. A mi hija la violaron ya dos veces durante 28 horas. Cada vez que nos suben al autobús sabemos que son diez horas de tortura, diez horas de pesadilla que se repite una y otra vez. Usted no tiene cara de militar y tiene acento extranjero, a usted lo han metido, quien sabe que le harán. -

-Cuéntale Emilia, cuéntale lo que te pasó.-

-El día que mi embarazo les estorbó me dejaron en libertad. Pasé por un puente sobre un río de cadáveres. Centenas de cuerpos decapitados podrían el agua y esos malditos soldados me disparaban sobre la cabeza hasta que uno de los tiros me alcanzó. Y a ti cómo te mataron Rita, dile. -

-A mí me mató mi marido, me mató cuando supo que los soldados me habían usado. Me dijo que había deshonrado su familia y su nombre. Después regresé aquí para ver como estaban las otras.-

-Estaba tan débil, tan flaca, tan incapaz de levantarme que me mataron a palos, eso es lo último que recuerdo.-

Con el escalofrío de los sollozos Juan sale de la célula corriendo. Da vueltas y vueltas en infinitas galerías de catacumbas. Se siente encerrado entre paredes y puertas en ojiva que no llevan a ninguna parte. Una ligera luz, filtrada por algún conducto le ayuda a ver más claro. Ahora, a cada paso, a cada respiración observa atento los detalles del laberinto subterráneo. Tras horas de caminar encuentra unas amplias escaleras. Ignora donde puedan llevar pero las baja. Se halla en un gran corredor. Lo recorre con cautela mirando en cada esquina. Una corriente de agua pasa debajo de él. Escucha el sonido del mar, de lobos marinos y delfines. Eso le da esperanza. Se desplaza lento entre charcos. Una pila de granito irrumpe lo vacío del pasillo. Ahí suenan como lejanos susurros de un canto. El pasillo da a otro pasillo y a otro hasta uno como claustro. Pasa por una fuente con telarañas y rodeada de restos de estatuillas; de figuras jónicas. Unas sandalias de Mercurio se incrustan en estalagmitas roídas por la humedad y los hongos de las rocas.

Poco a poco como una música que crece contra su voluntad y proveniente de múltiples puntos y distancias escucha el sonido de flechas. "Anaxilaus, Anaxilaus" oye resonar en cada muro. Resuena en el mar la caída de cuerpos y gritos de dolor.

Ordenes militares se repiten con desesperación, se repiten como eco de un eco. Cimbran escalofriantes sonidos de bolas de fuego, de barcos y edificaciones destruyéndose. "Se quema nuestro rey Anaxilaus, se quema," escucha como si la persona pasara a su lado. Oye un estruendo de yelmos, escudos, espadas; de soldados, un tumulto de gritos y de piedras que explotan, que se enredan con los susurros del recinto.

Busca algún hoyo, algún pasillo que lo aleje de la sala. Es una sala cerrada. Tiene que regresar a las galerías. Atraviesa de nuevo el corredor; los cantos se hacen más fuertes, piensa haber visto una procesión. Se adentra en las galerías. Vigila sus propias huellas para no caminar en círculos. Sigue una que no ha pisado. Sus pies se entierran en el lodo. Se tropieza con restos de vasijas y de restos humanos. Pilas de cadáveres se incrustan en los muros. Sube y baja entre células que han perdido su piso. Choca con un muro, con otro.

De repente, al saltar entre células, sale a un gran espacio abierto; una llanura subterránea fuera de las galerías. Es un lugar de formas volcánicas. Grandes esculturas de piedra se yerguen excelsas en diferentes formas y tamaños; un toro con Pasifae, Fedra sentada con Teseo y un Helios solitario. Juan pasa entre ellos y avanza por la planicie. Agua de mar moja sus pies.

Atisba entre corales pedazos de esqueletos con uniformes ingleses y franceses del XVIII, cráneos con cabelleras momificadas. Cada cuerpo muestra el daño de alguna bala, bayoneta o golpe de espada. Algunos se entrelazan, otros yacen de espaldas y varios huesos desperdigados, destajados yacen juntos en decenas de cuerpos.

Recorre kilómetros de restos humanos. Cansado, con el vientre vacío y una sed que le destruye la garganta nota un claro de luz. Roza ligero unas escaleras de piedra. Sube escalones que no parecen tener fin pero la luz se hace más intensa. Jadea, suda, grita de desesperación. A veces las escaleras son estrechísimas, apenas si cabe. Otras son resbaladizas. Accede a una parte en caracol. Ahí las escaleras están completamente iluminadas. Exhausto, después de horas de subida, accede a un pasillo.

Corto, desemboca en un cuarto. Ahí, una adolescente duerme junto a una ventana. Duerme protegida por las sábanas. Sueña sin cesar de agitarse. Escucha su voz, una voz copiada en decenas de ecos.

"Estoy nerviosa, muy nerviosa. Apenas tengo quince años y ya me mandan a esta ceremonia. Somos muchas pero igual tiemblo. Mi atavío es nuevo, sólo pocas pueden decir eso. Estoy contenta seré una de las que participarán en el baile. Lo tenemos todo practicado.

"Aquí en Limnea nunca han visto doncellas como yo, las lacedemonias de Peloponense somos diversas más bellas y refinadas. Ellos lo saben. "

"!Este santuario de Limnatis es impresionante; Aunque sus torres son tan distintas de las nuestras, las ropas de los sacerdotes tan atrasadas. Los edificios son tan grandes... ¡Qué bonita casa de Artemisa! ¿ Y toda esa gente? Mujeres, niños, perros, los asnos irrumpen, pasan. Aquí vamos, nos miramos nerviosas. Alguien me ha tomado de la mano."

"Nos sujetaron a todas de la cintura, nos jalaban arrastrándonos por el santuario. Al tratar de escapar nos apretaban con mas fuerza lastimándonos las manos o brazos. A mí me desgarraron el vestido en medio del templo pues logré soltarme de un soldado. Al tratar de agarrarme me arrancó la parte superior de la manta. Quedé casi desnuda frente a toda la gente. A otras las forzaron arrancando sus mantos por completo. Sin misericordia las arrastraron por la duela.

Sus cuerpos se ensangrentaron y ninguno de los cientos de gritos atrajo la piedad de los mesenios. A mí me cargaron dos hasta las antecámaras pues jadeé demasiado. Me arrojaron a esa sala apenas iluminada, sin muebles, sin gente."

"Vi caer mi vestido nuevo en pedazos, en garras, lentamente en aquel lugar de vergüenza. Apenas pude cubrir mis senos con las manos ya una de esas bestias me prensaba la carne riendo de mis gritos. Lo último que sentí fueron mis lágrimas y la sangre que corrió por mis piernas. "

"Yo vi al soldado que mató a Teleclus, lo vi clavar su espada mientras luchaba con otros al intentar defender a las vírgenes."

"Artemisa nos has abandonado. Hemos venido peregrinando tanto tiempo desde Peloponense, desde nuestras casas ¿Acaso hemos insultado tu nombre?"

"Apolonio y Artemisa nos mandan vivir con los caldeos de Regio. Artemisa nos ha protegido de los espartanos, ha previsto este exilio para salvarnos de la masacre, nos ordena vivir aquí como un regalo, como la oferta de una nueva vida. Ofrendemos a la diosa que nos ha dado esta tierra. Aunque el exilio es la última palabra que hubiera pronunciado en Peloponense y ahora la repito en cada imagen."

"Teleclus y las vírgenes serán vengados, sus asesinatos no quedarán impunes. La sangre de cada vástago mesenio caerá en la tierra sagrada, en los templos o poblados, en la memoria y cuantos de cada romano o espartano."

Juan Cristóbal escuchó voces a sus espaldas que recitaban como en letanía:

-Se levantó la nubile de su triste cama. Llegó a la ventana temblante. Un grito fue eco de su caída. Golpeó su cabeza en el arrecife, sus piernas fueron disputa de albatros. Nada quedó de sus senos, destajados por el coral. Sólo su nombre subió por las venas del volcán, sollozaron sus miembros, insertados en las rocas.-

Juan observó su cuerpo arrojarse por la ventana de piedra. Con los ojos castigados por la luz se estremeció y pensó en su escape. Decidió buscar otra salida. Por un pasillo con duelas de piedra, encerrado por estrechos muros Juan desemboca en otra llanura subterránea. La luz permite discernirla por completo.

Varios restos de pilares se reparten en un piso de arena y piedras. Ladrillos y escaleras de mármol son restos de lo que eran casas y tal vez templos. Uno de ellos casi íntegro cuenta en el triángulo de su cima una guerra misteriosa, un héroe entre soldados y caballos. Quiso discernir el héroe, quiso tocar una estatuilla. Era un Héctor roído por el tiempo.

Los templos, de grandes arcos cada uno, parecían introducir a inmensas fortificaciones; incrustadas en el granito, en estalactitas, formaciones volcánicas, escollos de piedras formadas por la naturaleza. Le impresionó lo majestuoso de los recintos y sobre todo su unión, su vínculo con el interior de la gruta, del mausoleo. Se adentró por uno cuyas formaciones volcánicas en el piso le permitieran pasar. Dentro la luz se hacía más escasa, los muros estaban labrados con mosaicos, pedacillos que reconstruían escenas de placer; de comida, de baños, animales y hombres y mujeres riendo y besándose. Cada uno de los cuatro muros estaba recubierto por este arte. Juan se dio cuenta que era un baño termal. Busco entonces una salida de agua, algún conducto al exterior. Se acuclilló y gateando respiró los hongos de la humedad. Tocó los muros, lo único que consiguió es que se desprendieran trozos de tierra y cuadritos de cerámica de los mosaicos. Se levantó absorto.

Notó que más agua bañaba la tierra. Varios charcos y riachuelos ligeros se formaban por doquier. Agua salía de una roca. -Agua dulce-, pensó, -Es agua subterránea y no submarina.- Se acercó. El chorro caía en una vasija de piedra. Recogió el líquido en sus manos y bebió. Para su sorpresa, su imagen apareció en el cúmulo de agua de la vasija. Yacía enterrado en la tierra y una mujer lo levantó. La imagen se desvaneció y entonces Juan siguió con la mirada al agua que caía de la vasija y corría por el piso. El líquido se recogió al pie de unas esculturas. Con la leve luz Juan vio las ruinas de dos de las Gorgonas. Se recargaban en un muro; una sin cabeza, otra sin un brazo. Esta última todavía poseía el ojo en una mano. A sus pies se estancaba el agua. Juan vio reflejado en ella a uno de sus otros yo. Conversaba en una plaza con una mujer. La plaza estaba en un puerto constituido de dos laderas de casas opuestas que parecían iguales, como un espejo. Después de tiempo su otro yo atravesó las casas del puerto y entró a casa de la mujer. Lo vio desaparecer en un cuarto vacío. En seguida la mujer bajó sola al puerto y volvió a encontrarse con su otro yo. La historia parecía repetirse al infinito. Juan se asustó y se alejó.

Se dirigió a otra de las estancias, que dedujo, era otro baño termal. Salió a otra puerta y otra hasta encontrar una serie de estatuas sin cabeza, sin brazos.

Una de ellas era Prometeo. Sólo le quedaba una mano todavía encadenada y un pedazo de su cara que yacía lejos. En eso escuchó a su lado, como un murmullo apenas pronunciado :

-¿Eres tú Juan el Cristóbal que viene a comenzar el inicio de nuestro tiempo, el héroe que viene a reconstruir los restos de este pasado, de nosotros, de la historia de Scilla o acaso sólo eres la voz de alguien, su sombra o reflejo? Te hemos estado esperando, te hemos estado siguiendo. Alguien nos dijo que vendrías a reconstruir nuestras piedras, cada una de estas fuentes para darles vida de nuevo. ¿Acaso nos han mentido, acaso nos han engañado? Hemos creído que venías para llenar de mirtos nuestros templos, de laureles a nuestros héroes muertos; has traído los huesos de la tierra, los huesos de los muertos para revivirnos, para revivir la Odisea. Contigo inicia el fin y el principio de una nueva era, de una nueva ciudad y el fin de nuestra antigua vida. ¡Ven Cristóbal, ven! Te esperamos en el inicio del agua, en las raíces del volcán. Olemos al principio, a la voz que nos dará vida. ¡Recoge a tu Ulises que muere en piedras enterrado en esta arena! ¡Recógelo y dale vida nueva!-

Con gran miedo Juan nota no muy lejos un agujero, lo bastante amplio para permitir una gran entrada de luz. "Debe ser alguna salida a algo", se dice. Camino rápido hacia ella. Imágenes de personas irreconocibles, vagas, lo siguen, los murmullos le rozan el oído.

Mientras camina con prisa ve en las piedras y formaciones volcánicas pedazos de hombres y de mujeres; pedazos amortajados por balas o lanzas. Vestidos de toda índole se incorporaban a esqueletos, cráneos con cabellos momificados.

Un cráneo en el piso vigila los pies de Juan Cristóbal. Varias siluetas atraviesan las estancias.

-Juan, recoge a Ulises, levanta la cabeza de Homero. No dejes a Virgilio.-

El viajero de América tropieza con viejas ropas que se adhieren a sus pies. Camina y escucha el mar pero no deja de observar la cantidad de piedras, de vestigios sin sentido, de vasijas rotas y hasta libros y papeles.

El sonido del mar se hace más presente.

Un gran mosaico en los restos de una piscina es Scilla. La bestia sujeta con una de sus garras un delfín. Un cúmulo de agua de una fuente mana junto a ladrillos sin orden, junto a la estatua de una diosa cuya belleza está cubierta de arena. En un agua que se mueve constante Juan Cristóbal ve la silueta de una mujer que duerme. Descansa en un lecho que le parece conocido. A través de la imagen percibe que la mujer sueña. Cristóbal reconoce ahora, en el movimiento de las ondas a Elena. Juan contempla sus sueños; se posan en el agua surcada por líneas de luz. Elena sueña un hombre que la observa en una piscina dedicada a Scilla. La imagen se desvanece. Juan siente en su estómago un arroyo interno que lo inmoviliza. El agua corre y forma ondas. Poco a poco Cristóbal se encamina hacia los resquicios de la luz. El golpe de las olas en algún acantilado es ahora ensordecedor. La luz entra por completo en cada estancia. El sol lo ciega.

Lo mira un como orificio, como ventana de piedra. Sus ojos entraron en cada una de sus grietas. En cada uno de sus pliegues el sol se posa ligero. El orificio, imperfecto, reluce en la frontera de la piedra y el cielo. Juan escucha una gaviota. Inmiscuido en el reflejo de la luz, el mar azota la cuna del oleaje. Juan sube al hoyo. Sale al exterior. Moja sus pies en el agua. Se posa en una roca volcánica áspera y enorme. El sol penetra en su rostro causándole dolor. Deja su cuerpo cansado a lo duro del piso. Una ola lo sujeta y mete al océano. Juan siente el dolor de la fricción. La espuma lo cubre como encajando navajas en su piel. Abre los ojos bajo el agua para saber a donde nadar. Repara en las escamas de Scilla, en lo puntiagudo de su cuerpo submarino. Hacia él lo empuja el agua. Trata de nadar desesperado pero la corriente le hace imposible alejarse. Bracea, traga olas que no cesan de perseguirse una a otra. Las sábanas del mar lo levantan y hundén. Casi lo devoran por completo. Con grandes brazadas y nadando bajo el agua logra escapar de las rocas de Scilla. Sin embargo, le falta oxígeno y el cansancio le impide más nado. Se deja llevar por el capricho de las corrientes.

El mar y la espuma lo convocan a la apatía del cerúleo cielo. Consume su cansancio los últimos destellos de luz, las últimas gotas de serenidad marina. Ahora la convulsión del atardecer, de esa oscuridad que se aproximaba en silencio mecen su cabeza apenas flotante. Una barca, una pequeña de algún pescador vespertino es el leño que sujeta al naufrago. La debilidad de su cuerpo y su casi acabada vida no son oposición a la fuerza del pescador. Lo iza de entre las barbas del mar, esculpido como un cuerpo inerte.

La belleza de su delgado cuerpo es brillo que la sangre del horizonte baña. Sólo los ojos de aquel marino acompañan al expuesto cuerpo en el leño de la barca.

XXIV

Juan Cristóbal;

Ese sol incrustado en el porvenir de la nieve besa las palabras de mi boca. Las heladas ramas convocan a la contemplación del argentino brillo. Brillo que refleja mi rostro, brillo que refleja mi cuerpo en el cúmulo de montañas de hielo: en los volcanes árticos formados por centenas de vientos y de tormentas. En el ir y venir de copos en mi ventana me acerco al teclado y te escribo.

Juan, te pienso para que cargues mis palabras en todo sitio. No olvides que mi memoria te pertenece como la tuya a mí. Has ido a una Italia mía, a mi Italia natal en busca de sitios e historias que yo misma desconozco. Has sido mi mensajero.

Yo, tengo algo que contarte. Fernando y Chabela están finalmente contentos con mi trabajo. Han recibido cuantiosas llamadas que felicitan al programa y peticiones para la repetición de mis últimas crónicas. Hemos trabajado en conjunto desde lejos y eso ha facilitado la comunicación... ellos no tienen que verme, sólo deben oírme.

Pero esto es un detalle, hay algo más importante que debo decirte: como te he venido contando, aunque tal vez no me leas, mi cuerpo y mi mente viven una perturbación cotidiana, un mal que sólo se reposa en la madrugada. Un mal que he tallado de la arcilla de mis fantasías, escondida en las sábanas, en las telas que me han servido de barca a los viajes oníricos de mi creación.

Sí, el reflejo de mis sueños se ha movido con el viento boreal hacia el mediterráneo, a ese encuentro de vientos que a un punto preciso han convergido en el agua, en las corrientes submarinas del norte y del sur para extender de mi propio cuerpo y de las imágenes de mi mente a ese ser humano, a ese ser que viajaba en Italia, los atributos de mi memoria. Y ahí, en algún Estrecho, como Adamastor para Camoes o Calipso para Homero, un semidiós ha dejado al viajero intrépido pasar la frontera del tiempo: encontrar todos los orígenes que busco, el sitio de mi principio o los huecos en mi memoria.

Dirás que la locura me ha tomado por sorpresa, mas he de decirte que sé, por un conocimiento intuitivo, por un conocimiento que nombrarás metafísico, que cada una de mis imágenes ha sido vivida por alguien.

Ya lo ha dicho Shelley y antes de ella Coleridge y después Borges; cada uno de nuestros sueños cobra vida en otro cuerpo y en otro. Los sueños fantásticos de Homero alcanzan los sueños de otro cuerpo finito, diría Espinoza, que a su vez sueña el sueño de Homero.

De la diversidad de la naturaleza surge una infinidad de modos que se vinculan a otra infinidad de modos y de cosas que son la atribución de una conciencia infinita, de un conocimiento infinito. De ahí resulta que exista un misterio ininteligible para el cual la vida es un medio. Kierkegaard no estaba tan equivocado, más allá del mundo que habitamos existe un mundo más lejano, otro mundo y entre ellos existe la misma relación que entre una secuencia de cine y una secuencia de la realidad. Podemos ver en nuestros sueños, nebulosamente, un mundo más intenso donde las cosas tienen un valor más amplio de las de la realidad y donde la realidad la podemos volver a hacer como una imagen poética.

Juan Cristóbal, mi Ulises, eres tú el ser influenciado, transformado por la intensidad de mi imaginación, creo que es a ti a quien he convertido en la carne de mis sueños, en la vivencia del caos de mis memorias y deseos. Mi último sueño así me lo ha indicado. Soñé que me veías durmiendo y soñándote en una piscina dedicada a Scilla, en un mundo que alguien más ya había soñado. Ahora, no sé si podremos vernos en Grecia como habíamos acordado. Temo que no podré re-encontrarte en esta tierra tan lejana y desconocida para los dos. Sin embargo iré y te esperaré y si no llegas te buscaré en Italia.

Por el momento, bebe mis sueños, tómalos con el cariño de una voz, de este susurro de caras, de manos, de nuestros cuerpos convocados por mi memoria. Tu rostro quieto es ese polen en la mano dibujada y tu cuerpo es ese espasmo de piel que convoca la epidermis del solar, que convoca el desequilibrio de mi boca. No he encontrado todavía el equivalente al deseo, como si la maldad del sueño fuera alebrije, retazo en la memoria, invención de tu deambular.

En caireles sumerjo ese cúmulo de esponjas, de rizos del mar. Con no saber que la gruta es de agua, acaricié, ufana, el algodón y la temprana membrana de ese tu recuerdo a mañana. Nos vemos en Itaca.

Bibliografía

Anderson, Benedict. Imagined Communities: reflections on the origin and spread of nationalism, Londres, Verso, Nueva York, 1991.

Appadurai, Arjun. Modernity at Large, Cultural Dimensions of Globalization, University of Minnesota Press, Minnesota, 1997.

Baier, Lothar. À la croisé des langues, du métissage culturelle d'est en ouest, trad. del alemán al francés por Peter Krauss y Marie-Hélène Desort, Actes Sud/ Leméac, Montreal, 1997.

Bakhtin, Mikhaïl. Esthétique et théorie du roman, Gallimard, Paris, 1978.

Barth, Fredrik. Selected essays of Fredrik Barth, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1981.

Barthes, Roland. Le degré zéro de l'écriture, Points, éds. Du Seuil, Paris, 1972.

Benjamin, Walter. "The task of the Translator", en Illuminations, pp 69-82, Schocken Books, Nueva York, 1969.

Benjamin, Walter. "On language as Such and the Language of Man", en One-Way Street, pp 107-123, Verso, Londres, 1985.

Benjamin, Walter. Origine du Drame Baroque Allemand, trad. del alemán al francés por Sibylle Muller, prefacio de André Hirt, Frammarion, Paris, 1985.

Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick, Confiant, Raphaël. Éloge de la créolité, Gallimard, Paris, 1993.

Bevan, David. "The ambiguities of Exile: Shaping a Definition", en Literature and exile, pp 1-9, Rodopi, Amsterdam-Atlanta, GA, 1990.

Bhabha, Homi K. The Location of Culture, Routledge, Londres y Nueva York, 1994.

Biblia, La. Traducido de las lenguas originales por Eloino Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, Biblioteca de autores cristianos, Madrid, 1976.

Caccia, Fulvio. "Le roman francophone de l'immigration", pp 91-106, en Métamorphoses d'une utopie, textos escogidos por Jean-Michel Lacroix y Fulvio Caccia, Presses de la Sorbonne nouvelle, éditions Tryptique, Tolosa, 1992.

Calvino, Italo. Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio, Oscar Mondadori, Milán, 1993.

Calvino, Italo. Las ciudades Invisibles, Siruela Bolsillo, Madrid, 1990.

Canetti, Elias. La Lingua Salvata, La Biblioteca di Repubblica, Roma, 2002.

Canetti, Elias. "Crise de mots", en La conscience des mots, pp 197-201, essais, Albin Michel, París, 1984.

Caritas. Immigrazione, dossier statistico 2002; XII Rapporto sull'immigrazione Caritas-Migrantes, Nuova antem, Roma, 2002.

Castillo, Ana. So Far From God, A Plume Book, Nueva York, 1994.

Castillo, Ana. Sapagonia, Anchor Books, Nueva York, 1994.

Castillo, Ana. The Mixquiahuala Letters, Anchor Books, Nueva York, 1992.

Castro, Tony. Chicano Power: the Emergence of Mexican America, Saturday Review Press, Nueva York, 1974.

Colón, Cristóbal. Diario de Abordo, colección Ares, los Libros del nacional, Caracas, 1946.

Cortázar, Julio. "Amérique latine: exil et littérature", en Littérature latino-américaine d'aujourd'hui, pp 113-123, dirección Jacques Leenhardt, Centre Culturel International de Cérisy-La-Salle, 10-18, Cérisy, 1980.

Culture Across Borders: Mexican Immigration & Popular Culture. Editado por David R. Maciel y Maria Herrera-Sobek, The University of Arizona Press, Tucson, 1998.

Cusset, François. "Ecritures Métissées", en Magazine Littéraire, no. 393, Noviembre, 2000, pp40-43, París.

D'Alfonso, Antonio. "Atopia", en Social Pluralism and Literary History: the Literature of Italian Emigration, pp 48-59, editado y con introducción de Francesco Loriggio, Guernica, Toronto, Nueva York y Lancaster, 1996.

Dash, Michael. " Ile Rocher-Ile Mangrove; Eléments d'une pensée archipiélique dans l'oeuvre d'Edouard Glissant", en Poétiques d'Edouard Glissant, textes réunis par Jacques Chevrier, Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1998.

De Certeau, Michel. L'invention du quotidien I. arts de faire, Gallimard, Paris, 1990.

Deleuze, Gilles. Kafka, pour une Littérature Mineure, éd. du Minuit, Paris, 1975.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. Mille Plateaux. (Capitalisme et schizophrénie), Les éditions de Minuit, Paris, 1980.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. L'anti-oedipe (Capitalisme et schizophrénie), Les éditions du Minuit, Paris, 1972.

DeMaria Harney, Nicholas. Eh, Paesan; Being Italian in Toronto, University of Toronto Press, Toronto, Buffalo, Londres, 1998.

Des Rosiers, Joël. Théories Caraïbes: poétiques du déracinement, Tryptique, Montreal, 1996.

Des Rosiers, Joël. "Cayes de Perse: du baroque des Caraïbes", pp 135-153, en Résurgences baroques. Les trajectoires d'un processus transculturel, editado por Nicolas Goyer y Walter Moser, La Lettre Volée, Bruselas, 2001

Dirlik, Arif. " Culturalism as Hegemonic Ideology and Liberating Practice", en The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between, pp 394-431, editado por Sanford Budick y Wolfgang Iser, Standford University Press, Standford, California, 1996.

"Ecrire la parole de nuit", en La nouvelle littérature antillaise, colectivo, Gallimard, Paris, 1994.

Edwards, John. Language, Society and Identity, Basil Blackwell in association with André Deutsch, Nueva York y Londres, 1985.

Fleras, Augie y Elliot, Leonard Jean. " Celebrating Diversity: Multiculturalism as Ideology", en Multiculturalism in Canada: The Challenge of Diversity, pp 52-67, Nelson Canada, Scarborough, 1992.

Forradellas, Joaquín y Marchese, Angelo. Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria, Ariel, Barcelona, 2000.

Fougère, Eric. Les voyages et l'encrage: représentation de l'espace insulaire à l'Age classique et aux Lumières (1615-1797), éds. de L'Harmattan, Paris, 1995.

Gauthier, Louise. La Mémoire sans Frontières, Emile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec, Les éditions de l'IQRC, Montreal, 1997.

Genette, Gérard. Figures III, éds. du Seuil, Paris, 1972.

Giguère, Suzanne. Passeurs Culturels, Une littérature en mutation, éds. de l'IQRC, Quebec, 2001.

Glissant, Édouard. L'intention poétique, I y II, Gallimard, Paris, 1997.

Glissant, Édouard. Le Discours Antillais, éds. du Seuil, Paris, 1981.

Glissant, Édouard. Les Indes; Un champ d'îles y La terre inquiète; poèmes, Éds. du Seuil, Paris, 1985.

Goloboff, Mario Gerardo. "Las lenguas del exilio", en L'exil et le roman hispano-américain actuel, pp11-16, Service des publications de l'Université de la Sorbonne Paris III, Paris, 1990.

Góngora, Luis de. Soledades, edición de John Beverly, rei México, Letras Hispánicas, D.F. 1990.

Gould Levine, Linda. Juan Goytisolo: la destrucción creadora, Joaquín Mortíz, México, D.F., 1976.

Goytisolo, Juan. Señas de Identidad, RBA editores, Barcelona, 1966.

Griswold, Richard y De leon, Arnoldo. North to Aztlan: a History of Mexican Americans in the United States, Twayne Publishers, Nueva York, 1997.

Hegel, G.W.F.. La raison dans l'histoire, trad. del alemán al francés por Kostas Papaioannou, 10/18, París, 1965.

Hegel, G. W. F. La phénoménologie de l'esprit, tomo I, Aubier éd. Montaigne, París, 1937.

Heidegger, Martin. "La Question de la technique". en Essais et conférences, pp 9-28. trad. del alemán al francés por André Préau, Gallimard, París, 1985.

Impressions d'îles. Textes réunis par Françoise Létoublon, Presses Universitaires du Mirail, Tolosa, 1996.

Inés de la Cruz, Sor Juana. "El sueño", pp 183-201, en: Obras Completas, Porrúa, México, D.F., 1997.

Iser, Wolfgang. "The Emergence of a Cross-Cultural Discourse: Thomas Carlyle's Sartor Resartus", en The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between, pp 245-265, editado por Sanford Budick y Wolfgang Iser, Stanford University Press, Stanford, California, 1996.

Jameson, Fredric. Postmodernism or the Logic Culture of Late Capitalism, Duke University Press, Durham, 1991.

Jankélévitch, Vladimir. L'irréversible et la nostalgie, Flammarion, París, 1974.

Jenkins, Richard. Rethinking ethnicity: arguments and explorations, Thousand Oaks, California: Sage, 1997.

Kant, Emmanuel. Opuscles sur l'histoire, GF Flammarion, París, 1990.

Kant, Emmanuel. "Qu'est-ce que les lumières?", en Kant: Vers la paix perpétuelle/ Que signifie s'orienter dans la pensée?/ Qu'est ce que les lumières, GF Flammarion, París, 1991.

Kierkegaard, Sören. Post-scriptum aux Miettes philosophiques, Gallimard, París, 1949.

Kierkegaard, Sören. Diario de un Seductor, Fontamar, México D.F., 1995.

Kofman, Sarah. Nietzsche et la métaphore, éds. Galilée, Paris, 1983.

Koller, Sylvie. "Un exil peut en cacher un autre", en L'exil et le roman hispano-américain actuel, pp27-39, Service des publications Université de la Sorbonne Paris III, Paris, 1990.

Kokis, Sergio. Le Pavillon des Miroirs, XYZ, Montreal, 1995.

Lamore, Jean. " Transculturation: naissance d'un mot", en Métamorphose d'une Utopie, pp 43-47, editado por Jean-Michel Lacroix y Fulvio Caccia, Presses de la Sorbonne, Nouvelle Édition Tryptique, Montreal, 1992.

Les Minorités Hispaniques en Amérique du Nord (1960-1980): conflits idéologiques et échanges culturels. Estudios y trabajos recabados por Jean Cazemajou, Presses Universitaires de Bordeaux, Burdeos, 1985.

L'île, Territoire Mythique. Études rassemblés par François Moureau, Aux Amateurs de Livres, Paris, 1989.

L'image. Textes choisis & présentés par Laurent Lavaud, GF Flammarion, Paris, 1999.

Lorin, Claude. L'inachevé, Figures, Grasset, Paris, 1984.

Lloyd, Genevieve. Being in Time. Selves and narrators in philosophy and literature, Routledge, Londres y Nueva York, 1993.

Lyotard, Jean François. La condition Postmoderne, les éditions du Minuit, Paris, 1979.

Madrid, Lelia e Issacharoff, Michael. De la pensée au langage, José Corti, Paris, 1995.

Maffesoli, Michel. La Contemplation du Monde, figures du style communautaire, Grasset, Paris, 1993.

Maffesoli, Michel. " De l'identité à l'identification", en Au creux des apparences, pour une étique de l'esthétique, pp 245-291, Plon, Paris, 1990.

Makouta-Mboukou, Jean-Pierre. Les littératures de l'exil: des textes sacrés aux oeuvres profanes. Étude comparative, L'Harmattan, Paris, 1993.

- Marges et Exils; L'Europe de littérature déplacées. Editado por Louis Bolle. Éds. Labor, Bruselas, 1987.
- Marty, François. La Bénédiction de Babel, vérité et communication, les éditions du Cerf, Paris, 1990.
- Milton Yinger, J. Ethnicity; Source of Strength? Source of Conflict?, State University of New York Press, Nueva York, 1994.
- Mourier-Casile, Pascaline. André Breton explorateur de la mère-moire. Trois lectures d'Arcane 17, puf, Paris, 1986.
- Montoya E. Margaret. "Mask and Identity", en The Latino/a Condition, A Critical Reader, pp 37-43, editado por Richard Delgado y Jean Stefancic, New York University Press, Nueva York y Londres, 1990.
- Motzkin, Gabriel. "Memory and Cultural Translation", en The Translatability of Cultures: Figurations of the Space Between, pp 265-281, editado por Sanford Budick y Wolfgang Iser, Standford University Press, Standford, California, 1996.
- Mythes et Représentations du Temps, Recueil préparé par Dorian Tiffeneau, Éditions du Centre National de la recherche scientifique, Paris, 1985.
- Nepveu, Pierre. L'Écologie du Réel: mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine, Boréal, Montreal, 1999.
- Nietzsche, Friedrich. "La naissance de la tragédie", en Oeuvres philosophiques complètes, textes et variantes établies par G. Calli et M. Montinari, trad. del alemán al francés por Michel Haar, Phillippe Lacoue Labarthe et Jean-Luc Nancy, nrf, Gallimard, Paris, 1977.
- Noirel, Gérard. "Petite histoire de l'intégration à la française", pp 30-34, en Histoire(s) d'immigration, Manières de Voir 62, Le Monde Diplomatique, mars-avril, Paris, 2002.
- Nouss, Alexis y Laplantine, François. Le Métissage, Dominos Flammarion, Paris, 1997.

Ortiz, Fernando. Estudios etnosociológicos, editorial de ciencias sociales, La Habana, 1991.

Ortiz, Fernando. Etnia y Sociedad, editorial de ciencias sociales, La Habana, 1993.

Paré, François. Les littératures de l'exiguïté, Essai Le Nordir, Hearst (Ontario), 1992.

Pastor, Beatriz. Discurso narrativo de la conquista de América, Casa de las Américas, Ciudad de la Habana, 1983.

Paz, Octavio. "El arco y la lira", pp 41- 273, en La casa de la presencia, poesía e historia: obras completas, edición del autor, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1993.

Peterson Royce, Anya. Ethnic Identity, Indiana University Press, Bloomington, 1982.

Penuelas C. Marcelino. Cultura Hispánica en los Estados Unidos: los Chicanos, Ediciones cultura hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, Madrid, 1978.

Pivato, Joseph. Echo; Essays on Other Literatures, Guernica, Toronto y Nueva York, 1994.

Pizarro, Ana. " Sur le caractère "ancilar" de notre récit latino-américain", en Littérature latino-américaine d'aujourd'hui, pp 9-18, dirección Jacques Leenhardt, Centre Culturel International de Cérisy-La-Salle, 10-18, Cérisy, 1980.

Poétiques d'Edouard Glissant, textes réunis par Jacques Chevrier, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, Paris, 1998.

Ponge, Francis. Oeuvres Complètes, Gallimard, Paris, 2002.

Reis, Ricardo. Comentario de textos, metodología y diccionario de términos literarios, Almar Universidad, Salamanca, 1979.

Ricci, Nino. "Fountain", en The Anthology of Italian-Canadian Writing, pp 215-244, editado por Joseph Pivato, Guernica, Toronto, Buffalo, Lancaster, 1998.

Ricci, Nino. In a Glass House, Mclelland & Stewart Inc. The Canadian Publishers, Toronto, 1993.

Ricoeur, Paul. La mémoire, l'histoire, l'oubli, éds. du Seuil, Paris, 2000.

Robin, Régine. Le roman mémoriel, Collection L'Univers des discours, Le Préambule, Montreal, 1989.

Robin, Régine. La Québécoise, XYZ, Montreal, 1993.

Robin, Régine. "Langue-délire et langue-délit", pp 3-29, en Discours social-Social Discourse, Volumen 5:3-4, editado por Régine Robin, verano y otoño, Montreal, 1993.

Rushdie, Salman. Patries Imaginaires; Essais et critiques, 1981/1991, Trad. del inglés al francés por Aline Chatelin, Christian Bourgois Éditeur, Paris, 1993.

Schwartz, Kessel. Juan Goytisolo, University of Miami, Twayne Publishers, Inc, Nueva York, 1970

Simon, Sherry. Hybridité Culturelle, Les élémentaires- Une encyclopédie vivante, Montreal, 1999.

Sollors, Werner. "Ethnicity", en Critical Terms for Literary Study, pp 288-305, editado por Frank Lentricchia y Thomas MacLaughlin, The University of Chicago Press, Chicago y Londres, 1995.

Strauss-Lévi, Claude. Race et histoire, folio essais, Paris, 1987.

Tense Past: Cultural Essays in Trauma and Memory, editado por Paul Antze & Michael Lamber, Routledge, Nueva York y Londres, 1996.

The Latino Studies Reader: Culture, Economy, and Society. Editado por Antonia Darder y Rodolfo D. Torres, Blackwell, Londres, 1998.

The Nature and Context of Minority Discourse. Editado por Abdul R. JanMohamed y David Lloyd, Oxford University Press, Nueva York, Oxford, 1990.

Todorov, Tzvetan. "Les categories du récit littéraire", pp 131-157, en L'analyse structural du récit, Communications, 8, Points, éds. Du Seuil, Paris, 1981.

Townsend, Dabney: Aesthetics: Classic Readings from Western Tradition, Jones and Bartlett Publishers, Sudbury, Massachusetts, Boston, Londres y Singapur, 1996.

Trigano, Shmuel. Le temps de l'exil, Manuels Payot, Paris, 2001.

Truglia, Elvira; productora, Mota, Angel; investigación. Strangers in Italy: Immigration, Italy and Fortress Europe, documental radiofónico de 29 minutos para el National Radio Project Program; "Making Contact", Oakland, California, difundido el 6 de agosto del 2003 en 160 estaciones de radio alrededor del mundo.

Vanpaeschen, Laurence. "En Belgique, un arsenal répressif contre les étrangers, pp 81-84, en Histoire(s) d'immigration, Manières de Voir 62, Le Monde Diplomatique, mars-avril, Paris, 2002.

Vásquez, Ana y Araujo, Ana María. Exils latino-américaines; la malédiction d'Ulysse, L'Harmattan, CIEMI, Paris, 1988.

Vasquez, Ana. " La leyenda de Ulises, mito del exilio", en L'exil et le roman hispano-américain actuel, pp 17-24, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, Paris, 1990.

Weinrich, Harald. Conscience linguistique et lectures littéraires, éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 1989.

Writers in Transition: The Proceedings of the First National Conference of Italian-canadian Writers, editado por C. Dino Minni y Anna Foschi Ciampolini, Guernica, Montreal, 1990.

Zumthor, Paul. Babel ou L'inachèvement, éditions du Seuil, Paris, 1997.