

Palabras nómadas. La patria a la distancia y el imposible regreso

Fernando Aínsa (escritor y crítico)

RESUMEN

Más allá del exilio en que han vivido muchos escritores, la narrativa latinoamericana contemporánea refleja la decisión voluntaria de alejarse de los orígenes, aunque en ese “irse de la patria” se lleve “la ciudad de uno”, como dijera el poeta Cavafis. En *La patria a la distancia y el imposible regreso* se analizan obras representativas de esta “literatura nacional” escrita fuera de fronteras en escritores como Juan Villoro (México), Andrés Neuman (Argentina), Consuelo Treviño (Colombia), Ronaldo Menéndez y Abilio Estévez (Cuba), Eduardo Paz Soldán (Bolivia), Dante Liano (Guatemala) y Silvia Larrañaga e Haber Conteris (Uruguay), entre otros.

Palabras clave: exilio, frontera, patria lejana, regreso

ABSTRACT

More than the exile in which lived many writers, the contemporary Latin American fiction reflects the individual decision of leaving its homeland, even if going away implies carrying its “city with you”, as said the poet Cavafis. In this essay we study representative works of “national literature” written out its own country in writers as Juan Villoro (México), Andrés Neuman (Argentina), Consuelo Treviño (Colombia), Ronaldo Menéndez y Abilio Estévez (Cuba), Eduardo Paz Soldán (Bolivia), Dante Liano (Guatemala) y Silvia Larrañaga e Iber Conteris (Uruguay), among others.

Keywords: exile, frontier, home land, far away, coming back

Palabras nómadas. La patria a la distancia y el imposible regreso.

Fernando Aínsa (Escritor y crítico)

Desde el rincón de Normandía en que vivió gran parte de su vida, Gustave Flaubert aseguraba: “No soy más francés que chino” y sostenía que “apenas entendía lo que significaba patria”, anunciando que iba a hacer su equipaje para irse bien lejos, “a un país donde no escuche la lengua, lejos de todo lo que me rodea, de todo lo que me oprime”. Sentado junto al fuego soñaba “con viajes, con recorridas sin fin a través del mundo”, aunque “más triste después”, volvía de nuevo a su trabajo (Flaubert 56).

Unos años más tarde, James Joyce exclamaría en Trieste: “¡Qué mi patria muera en mí!”, para afrontar, lejos de su Dublin natal, la intemperie de otras tierras y otros idiomas. Un James Joyce que había hecho decir años antes a su personaje Stephen Dedalus, en *Retrato de un artista adolescente* (1916):

No quiero servir más a aquello en lo que ya no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi iglesia; trataré de expresarme, según un modo de vida y una forma de arte, tan libremente como pueda y lo más integralmente posible, usando para defenderme las solas armas que me permito utilizar: el silencio, el exilio y la astucia (Joyce 207).

Si retomamos estas propuestas de Flaubert y la de Joyce —con las que iniciamos un ensayo anterior sobre Las palabras nómadas¹— parecería que ya no tienen sentido en un mundo como el actual. Sin embargo, revelan otra dimensión de la decisión que conlleva alejarse de la patria y de la lengua. Flaubert rechazando la lengua francesa, la hizo más suya. No quería escuchar que se la hablara a su alrededor, pero la dobló, pulió y plasmó en excelsa escritura, sin abandonar su Normandía natal, enclaustrado monacalmente en Croisset, a orillas del Sena, en los alrededores de Rouan y confesando: “Me gustan los viajes y detesto moverme” (Flaubert 54).

Del mismo modo, cuando Joyce exclamó “¡qué la Patria muera en mí!”, gracias al afuera vital en que vivió, lejos de Dublin y fuera de “la casa de la lengua”, su visión literaria del interior irlandés pudo ser mucho más profunda y sutil. Resulta que su cultura de origen no había muerto como una cierta noción de patria de la que abjuraba, pudiendo adquirir el Dublin que

¹ *Palabras nómadas: una literatura sin fronteras*. Conferencia pronunciada en el Congreso Internacional *Ultima narrativa latinoamericana: nuevas corrientes y tendencias* Salamanca, 27–29 abril, 2009.

refleja en *Ulises* una dimensión universal, sin dejar nunca de ser genuinamente irlandés. Lejos de la lamentación de una literatura del exilio o de toda ideología patriótico nacionalista, se respira sin artificios el espacio natural de una ciudad intensamente vivida desde lejos. Resulta así, finalmente, que un espacio nacional construido fuera de fronteras no sólo es posible, sino que hasta parece recomendable. ¿Qué hace Fernando Vallejo desde su autoexilio en México, sino construir una obra obsesiva y violentamente centrada en Colombia?

Incluso la figura del exilio, tanto el forzado como el voluntario, invierte su sentido. En el exilio se concentra la memoria del pasado, formas ambiguas y contradictorias de la nostalgia pero, sobre todo, la alquimia de los intercambios y la fecundación de significados que se generan a partir de la distancia. Si bien la identidad de origen puede estremecerse, “no existe la menor contradicción entre el exilio y la identidad cultural del escritor” —sostiene el albanés Ismail Kadaré, quién ha vivido la mayor parte de su vida en el exilio— ya que “el exilio puede fortalecer esa identidad, y precisamente en el momento en que ésta parece debilitarse, la dimensión universal que aquél le aporta la vuelve aún más verdadera” (Kadaré 21).

Vivir a la intemperie

José Donoso, que viviera buena parte de su vida lejos de Chile, prefería los personajes desvalidos, muchas veces solitarios y sin asidero. En una ocasión nos dijo:

Yo diría que a falta de los hogares de antaño, esa protección que daban las ideologías, ahora, felizmente, vivimos a la intemperie, sin abrigo protectores, sin verdades manifiestas que nos protejan de los temporales de la vida. En todo caso, es muy saludable que se hayan transgredido una serie de fronteras y definiciones que parecían inmutables.

En esa entrevista confesaba:

Lo importante es no olvidar que todo escritor debe ser en parte un marginal. Si no lo es naturalmente, tiene que tener la capacidad de escindir, aún dolorosamente, de todo aquello que lo identifique demasiado con un grupo, una ideología, una clase, un país. Hay que saber romper con la idea de que se ‘pertenece a algo’. Desde la marginalidad el mundo se ve de otra manera (Donoso 90–92).

Alejamiento voluntario de la patria de larga tradición en la literatura chilena, aunque alimentado siempre por una secreta nostalgia. Porque

Donoso nos recordaba en esa entrevista que —en definitiva—,

uno lleva un país, una ciudad, consigo, vaya donde vaya, y no puede exiliarse de sí mismo, aunque lo pretenda o lo crea. Incluso los que hemos tenido una buena experiencia internacional, los que se pueden llamar escritores ‘transnacionales’ vivimos abrazados a imágenes y recuerdos que son verdaderos espacios privilegiados que nos protegen de la intemperie del mundo actual. Nada mejor que haber pasado un tiempo a la intemperie para valorar el calor de un hogar. Y en eso estamos todos, felizmente divididos entre el ‘irnos’ y el ‘quedarnos’ en algún lado! (Donoso 98).

El más cosmopolita, está siempre uncido a sus orígenes, pues la “ciudad de uno” —como escribiera el poeta Constantino Cavafis— “es siempre la misma”. Vale la pena recordar sus versos:

Dijiste, ‘Iré a otra tierra, iré a otro mar./ Otra ciudad ha de haber mejor que esta [...] No hallarás nuevas tierras, no hallarás otros mares. / La ciudad te seguirá. Vagarás por las mismas / calles. Y en los mismos barrios te harás viejo;/ y entre las mismas paredes irás encaneciendo./ Siempre llegarás a esta ciudad. Para otra tierra —no lo espeses— no tienes barco, no hay camino (Cavafis 45).

Los ejemplos de Joyce y Cavafis se han multiplicado en los últimos años y la buena narrativa latinoamericana está llena de ciudades reconstruidas desde lejos, e incluso desde el territorio de otras lenguas. Juan Villoro en *El disparo de Argón* (1991), en la irónica indagación de la “mexicanidad” de *Materia dispuesta* (1997) y en el regreso a la “Itaca natal” de Juan Valdivieso, protagonista de *El testigo* (2004). El escéptico y nostálgico intelectual mexicano que, después de vivir fuera más de veinte años, vuelve a su país en busca del tiempo perdido, solo encuentra una patria aferrada a un decorado grotesco. Por ello denuncia esa suerte de “patrioterismo” y esa “pasión representativa” que puebla la narrativa, el ensayo y la pintura mexicana. Lo hace parodiando los “cultos necrofilicos” que ya ridiculizara Horacio Oliveira en *Rayuela*, esa “dulces y tontas palabras folklóricas prefacio inconsistente de toda sacralidad” que revelaba consternado Persio en *Los premios*.

Materia dispuesta es:

una novela de aprendizaje —ha declarado Villoro en una entrevista (*El País*, 11/11/1997)— en una sociedad que tiene poco que enseñar. Mauricio está dispuesto a aprender, pero el ambiente resulta poco edificante. No existen valores fijos como ocurría en anteriores siglos y no hay mé-

rito social que supere a la impunidad.

Y añade: “No hay nada tan grave como ser típico para uno mismo, y la cultura de mi país ha indagado la mexicanidad como si hubiera una forma unívoca de ser mexicano”.

“El arte no tiene patria, pero el artista sí”

El punto merece una digresión. En una nota al pie de página de su completa antología *Doscientos años de poesía cubana* (1999), Virgilio López Lemus recuerda que en un viaje por Francia el ensayista Juan Marinello encontró inscrita en el fondo de un viejo plato la sentencia: “el arte no tiene patria, pero el artista sí”, aforismo que hace suyo para reivindicar una tradición literaria cubana “comprendida como multiplicidad, como abierto campo de diferentes tendencias, corrientes y líneas”. Lejos del sentido repetitivo o conservador al que la noción de tradición aparece generalmente referida, López Lemus propugna así una visión cercana al concepto *gramsciano* de “línea de intensidad que permite sostener un patronímico”.

Este distingo nos parece esencial para abordar la narrativa contemporánea, donde lo que pudiera tildarse de “autoctonía” rebasa lo nacional, para ser universalista, sin ser siempre cosmopolita. Este principio y reto de apertura, sentido de amplitud debería permitir abolir las categorías de literatura de “dentro” y “fuera”, nacional y de “emigración” y/o exilio en un mundo cada vez más intercomunicado e interdependiente. Ello supone aceptar que hay otras formas posibles de universalidad y que la cultura nacional ha dejado de ser un hecho exclusivo constreñido a los límites territoriales y no pertenece sólo al gentilicio con que pueda calificarse: cubana, argentina, colombiana o uruguaya. En definitiva, que estamos frente a fronteras esfuminadas sin estar abolidas, límites sobre el que se tienden puentes para “esencializar lo nacional hasta lograr su universalidad plena” en un difícil equilibrio entre patria del escritor y arte sin fronteras.

La literatura nacional fuera de fronteras

¿Pero qué sucede cuando ese escritor intenta recuperar —desde el “afuera” en que está sumergido— el lejano “adentro” en que viviera? ¿Qué sucede cuando el escritor que vive “sin fronteras” convierte su obra en el esforzado rescate de un territorio o un pasado “patrimonializado” por la distancia? Aunque no lo haga siempre con nostalgia, busca salvar recuerdos que se desfibran en una memoria que lo traiciona, en la engañosa idealización de un tiempo y un espacio cuyos límites están acotados por el antes y el después de su partida. Entonces, el aforismo inscrito en el viejo

plato que leyera Marinello podría invertirse: ahora “el artista no tiene patria, pero el arte sí”.

La literatura nacional escrita fuera de fronteras tiene, pues, otros contextos y referentes. Testigo de un “mundo paralelo” que conserva en su memoria, pero que recuerda con temor y no siempre con nostalgia, el escritor es capaz de recrear su realidad de origen desde la nueva que le procura su condición de intruso y de “bárbaro”. Basta pensar en la obra de Juan José Saer y la irradiación mítica de “la Zona” que funda como espacio novelesco desde la brumosa Bretaña en que vive y en el que se reconoce el litoral argentino entre Rosario y Santa Fe de su infancia y juventud.

Para muchos escritores que llegan a España los temas narrativos siguen diagnosticando, a veces con inevitable nostalgia, las sociedades de las que provienen —señala el peruano Jorge Benavides— aunque no de “una manera tan entrópica como antes, ni tan solemne ni tan enfáticamente vernácula”, como si ahora, en un mundo cada vez más homogeneizado, fuera necesario insistir más en lo que vincula que en lo que diferencia la patria de origen y el lugar donde se vive. Y sin embargo —añade— “persiste en nosotros una turbia sensación de no pertenencia a ningún hábitat específico, pues para los de allá somos foráneos casi tanto como para los de aquí”¹.

En estas “patrias lejanas” se instalan Dante Liano y la reconstrucción más policíaca que histórica de un pasado guatemalteco que lo desazona y con el que no termina de saldar cuentas desde Milán; el chileno Carlos Franz no puede olvidar desde Madrid el Norte de Chile sometido durante años infames a la dictadura de Pinochet en su novela *El desierto* (2005); Rodrigo Fresán reescribiendo el pasado de la Argentina desde Barcelona en *Historia argentina* (1991); Juan Villoro proponiendo un “futurible” imposible para su México DF natal desde Barcelona; Edmundo Paz Soldán imaginando desde una universidad en Estados Unidos una vuelta a Bolivia en *La materia del deseo* (2001); Santiago Roncagliolo desmenuzando desde Madrid los años de Sendero Luminoso en *La cuarta espada, La historia de Abimael Guzmán y Sendero Luminoso* (2007); Ronaldo Menéndez regresando a Cuba para sumergirse en el esperpento de la realidad en *Las bestias* (2006) y *Río Quibú* (2008); Andrés Neumann desde Granada reconstruyendo un idealizado *puzzle* de la memoria en *Bariloche* (1999) o rastreando su propia genealogía familiar en *Una vez Argentina* (2003).

Todas estas novelas invitan a una reconstrucción de la patria lejana a través de un viaje en la memoria; todas, fatalmente, comprobarán la imposibilidad del regreso. Al análisis de algunas de ellas están consagradas las páginas siguientes.

¹ Benavides, Jorge Eduardo. “Un país sin fronteras y una literatura por hacer”. *Babelia, El País*, Madrid, 25 Octubre, 2008.

Viajar de espaldas

Andrés Neuman al reconstruir en *Bariloche* (1999) el *puzzle* de la memoria de un recogedor de basura nocturno en una deteriorada Buenos Aires lo hace con un acento que no disimula su patria de adopción, España. La distancia, evidentemente, ha alterado su punto de vista y su lenguaje, elección que puede ser tan deliberada como fruto de una inconsciente progresiva integración. Pero no solo escribe desde la “otra orilla”, sino que proyecta a su vez a su protagonista, Demetrio Rota, en el doble espacio de la Argentina *visible* y la *invisible*, invirtiendo el esquema de Eduardo Mallea¹: el lejano Bariloche de la infancia es un paisaje idealizado a orillas del lago Nahuel Huapi que sobrevive en la ilustración de un gigantesco *puzzle* de quinientas piezas que compone en la mesa del comedor en sus horas libres.

La mediocre rutina de su trabajo del que regresa cada madrugada impregnado de los olores de los residuos que acumula y descarga (y a veces escarba con morbosa fruición) en el desvencijado camión que recorre las solitarias calles de un Buenos Aires húmedo y frío, le permite la momentánea escapatoria de una “nostalgia de las cosas que han pasado” —como anota el epígrafe de Homero Manzi²— y de los recuerdos que se van adueñando de su vida presente. Porque Demetrio ha sumado a la suciedad del trabajo que va impregnando su cuerpo, la del envilecimiento de ser el amante de la mujer de su amigo y compañero de trabajo, el Negro.

Solo se salva en esa evocación ante el paisaje estático del *puzzle* que fuera el de su infancia, evasión que se hace imperiosa al punto de sugerir una posible escapatoria por los senderos que se pierden en los bosques y las montañas del *puzzle*. Lo hace como en la parábola evocada por Ernst Bloch: el viejo pintor chino que enseña su último cuadro a un grupo de amigos: un paisaje con un sendero que serpentea entre los árboles y que termina ante la pequeña puerta roja de un palacio. Antes de que los amigos puedan reaccionar, el pintor se in-

¹ Eduardo Mallea en *Historia de una pasión argentina* (1937) plantea la antinomia Argentina entre el “país visible” y el “invisible” con el una capital-puerto mirando hacia el otro lado del Atlántico ignora el campo-interior, país silencioso (¿o silenciado?) situado a sus espaldas. Una imagen negativa de la capital que resume el mismo Mallea en *La bahía del silencio* (1940) al afirmar que Buenos Aires “era la ciudad sin gloria”. Su preocupación primordial es “el problema de la Argentina”, “mi angustia a causa de mi tierra” —afirma en este ensayo— tesis que infiltra progresivamente sus novelas, al punto de ir las convirtiendo en verdaderos alegatos en favor de la “Argentina profunda” en desmedro de la “Argentina visible”.

² “Nostalgia de las cosas que han pasado,/ arena que la vida se llevó,/ pesadumbre de barrios que han cambiado/ y amargura del sueño que murió”, epígrafe Homero Manzi a *Bariloche*, (Barcelona: Anagrama, 1999).

introduce en su propio cuadro y se va corriendo y sonriente por el sendero hacia la puerta del palacio que abre y por la que desaparece para siempre. Algo parecido a lo sucedido con el soñador Han-Tsé, el poeta que, habiendo sido rechazado por su amada Li-Fan en la vida real, crea un paraíso de ficción en la obra que está escribiendo —el “valle de los manzanos en flor”— al borde de un hermoso lago, en una de cuyas orillas se levanta un palacio de jade y sobre el que brilla eternamente una hermosa luna llena. Al no obtener el amor de Li-Fan, el poeta decide situarla en el paraíso de su ficción y desaparecer con ella en las páginas de su propia obra. Así, los amigos de Han-Tsé encuentran un día el manuscrito interrumpido en el momento en que el autor se ha introducido en el texto para irse a vivir feliz en el “valle de los manzanos en flor”, en la realidad de su propia ficción. “De este modo un poeta se insertó a sí mismo en su obra” —concluye una anotación del relato— “Detrás del muro de los caracteres eternos” de la escritura, “detrás de la puerta” de su propia creación.

Como el pintor o el poeta de las parábolas de Bloch, el protagonista de *Bariloche*, Demetrio, “desaparece” literalmente, aunque se sospeche que en realidad no se adentra en las aguas azuladas del lago Nahuel Huapí, sino en los montones blanduzcos de basura de la descarga municipal, para morir ahogado en los detritus de una ciudad en la que nunca pudo integrarse.

Desdoblado siempre el tiempo presente y el de la memoria, el mismo Neuman en *Una vez Argentina* (2003) concilia con un eficaz y logrado equilibrio la pretendida ficción con unas “memorias” en la que no se disimula autor y protagonista: un Andrés Neuman que *ficcionaliza* desde Granada, su genealogía, remontándose hasta sus bisabuelos emigrados de la Rusia zarista a una prometedora Argentina. “Memorias” o *auto-ficción*, publicadas cuando el autor —nacido en 1977— apenas tiene veintiséis años y que, por lo tanto, deben nutrirse de lo que le han contado o ha “oído” en un ámbito familiar tan rico como feliz, aunque marcado por un entorno donde desfila implacable el peronismo, los golpes de estado, la dictadura y la precaria democracia recuperada en 1984. En esa disposición “a viajar de espaldas” enunciada al principio —“me dispongo a viajar de espaldas”— laten las interrogantes a las que apenas puede darse una respuesta: “¿Por qué dolerán así? ¿Duelen al regresar? ¿O será tal vez que sanan sólo cuando regresan, y uno comprende entonces que llevaban doliendo hacía mucho, los recuerdos? Sé que viajamos en su interior. Somos sus pasajeros” (2003:15).

Esos antepasados evocados con un afecto no exento de ternura, han sido, a su vez desarraigados. Pese a pasar más de media vida en Argentina, no dejan de “añorar su tierra” o ese “paraíso imaginario” de los orígenes que la distancia va forjando. El joven memorialista comprueba que “estar hecho de orillas no es algo de lo que lamentarse” ya que “estar hecho de

orillas, tener en dos lugares el origen, puede ser una manera de vivir más tiempo. Mudarse de hemisferio significa un rito de renacimiento que merece dolor primero, y después celebrarse” (2003:111).

Claro está que “cuando se abandona una orilla para habitar otra, es posible que el flanco olvidado se desquite regresando de la manera más violenta, como si reclamara sus fueros” (2003:114). No otra cosa hacen —reclamar sus fueros— los recuerdos evocados en los setenta y cinco capítulos de *Una vez Argentina*, alternando la propia infancia y la de padres, abuelos y bisabuelos, en una movediza cronología de la que apenas se adivinan sus indicios históricos. En ese rastrear hay descubrimientos que “aguardan debajo de las sombras que narramos” (2003:155), orillas que marcan además fronteras que sirven “para que nadie ajeno la traspase” o para “tener por dónde huir” (2003:215).

Neuman regresa a su infancia argentina desde la “otra orilla” española y lo ha hecho sin nostalgia. Lo confiesa abiertamente:

No pienso en la infancia como un paraíso perdido. En primer lugar, porque nunca he creído en los paraísos. Y, en segundo lugar, porque en caso de que existieran preferiría imaginármelos adelante, esperando a ser alcanzados. Nacer en un edén para alejarse poco a poco se me antoja, como mínimo, una falta de cortesía con el presente. Mi niñez nunca fue un paraíso. Eso seguro. Pero estoy convencido de que todas las infancia tienen su lugar sagrado, un pequeño reducto donde escapar de algún infierno (2003:184).

Testigo de un “mundo paralelo” que almacena en su memoria, pero que conserva con temor y no siempre con nostalgia, el escritor es capaz de comparar en la distancia que le procura su condición de intruso, de “bárbaro”, uno y otro mundo.

El regreso a la infancia

Desde lejos —en este caso Madrid— puede también reconstruirse la infancia de una niña en Bogotá, en una suerte de auto-ficción en que se describe una realidad familiar desestructurada, pero que mantiene, pese a todo, vínculos de secreta solidaridad entre sus miembros. En esa primera persona que describe con ojos azorados los reflejos del mundo en el interior de un hogar conflictivo insertado en una sociedad asimétrica, violenta y de desigualdades flagrantes, hay sin embargo una ternura subyacente que permite superar dificultades y perdonar conductas, como la del padre divertido y borracho que aparece y desaparece de la casa a impulsos tan erráticos como volubles pero siempre envuelto en una contagiosa alegría.

Consuelo Triviño en *Prohibido salir a la calle* (2007) evoca sin nostalgia, pero con afectividad, la infancia bogotana de Clara desde una triple distancia: la que brinda su voz infantil, sincera y espontánea, sobre su círculo inmediato (madre, padre, hermanos, abuela y tías); la del tiempo transcurrido desde el que se reconstruye lo narrado, la Bogotá de los años sesenta y una indeterminada contemporaneidad; y la más sutil e inevitable de la distancia espacial que separa el mundo del origen del Madrid donde reside la escritora que recrea esa infancia que podría haber sido la suya cuando confiesa “Yo vivo en Colombia, cuando escribo”. Si inicialmente Clara tiene “prohibido salir a la calle”, descubrirá, poco a poco, sus riesgos en incursiones progresivas que la conducirán finalmente a la separación. La figura del padre, tan tutelar como ausente durante el tiempo evocado, planeará hasta la última línea, cuando al separarse de su familia, inserta ya en el mundo de la “calle”, en ese afuera cruel y agresivo al que no podía acceder, Clara se diga: “Abrumada por tantos y tan confusos sentimientos sólo pensé en escribirle muchas cartas a papá” (Triviño 2007:239). Una escritura que es no solo la posible salvación de la protagonista, sino de la propia autora, cuya patria no sólo es su lengua sino los matices que la diferencian, los recursos con que la hace suya en esa esforzada tarea de rescate que ha emprendido en la distancia.

La expresión nacional tiene, inevitablemente, otro tono.

El ejemplo de *El hijo de casa* (2004) de Dante Liano es interesante por sus digresiones sobre la equívoca condición del recuerdo y la memoria. Basado en un hecho de sangre ocurrido en Guatemala a fines de 1952, un colectivo y anónimo “nosotros” de reminiscencias *onettianas*¹ va comentando en el café del barrio lo que sucede bajo el signo de la “catástrofe” y de la memoria. “La historia entra dentro de ti sin que tú se lo pidas, disfrazada de catástrofe o de pura eventualidad, una banalidad y estás desplazado, en otra dimensión, viviendo otra vida paralela que no es la tuya...” anuncia (Liano 2004:22), “ruido de catástrofe encima de toda la inutilidad consumida por los parisinos” comprueba luego (2004:31); “pequeñas catástrofes póstumas, naufragios definitivos e irreversibles, sin paraísos ni sueños, pura destrucción de la materia para siempre” acepta con fatalismo (2004:35). El lacónico Doctor Zamora, médico forense, sabe en su melancolía que “la memoria esconde las cartas perdedoras, selecciona, tiene piedad” (2004:22) y que “la memoria nos cuenta lo que le conviene y al final no es verdad lo que recordamos. Olvidamos lo esencial, que es el dolor” (2004:39). Por eso se dice que el doctor sabía que la memoria era

¹ El uso de la primera persona del plural, encarnado en un anónimo “nosotros” caracteriza obras fundamentales de Onetti como *Para una tumba sin nombre* y *Juntacadáveres*, disolución en lo colectivo que convierte la posible certeza en rumor de una deliberada ambigüedad.

completamente inútil, “una basura que persistía en su mente, como si le fuera indicando que la mente acumula también lo que no quiere acumular, obsesiones persistentes...” (2004:50).

El regreso imposible

¿Volver a los orígenes? ¿Regresar a la patria lejana? El regreso a Lima de Arturo Pereda Díaz, el protagonista de la novela *El cazador ausente* (1994) de Alfredo Pita se hace bajo una invocación homérica parodiada: “Canta, Odiosa, el viaje de retorno, por encima del tiempo oscuro y de mares sin nombre, del varón sin astucia, del hijo de la montaña y del desierto, del que pudo volver”. Al llegar a Lima, al descubrir que el pasaporte es alemán, el aduanero le increpa con tono burlón: “¿Qué pasó paisano? ¿Se hartó de nuestro Perú y decidió hacerse gringo?” (Pita 1994:20).

Por el contrario, el regreso a la “Itaca natal” de Julio Valdivieso, protagonista de *El testigo* (2004) de Juan Villoro se salva gracias en la inmersión en la vida y la obra de Ramón López Velarde, pero sobre todo en su medio, “la suave Patria” de su poema. Bajo la invocación de los versos de Cavafis “Cuando emprendas tu viaje a Itaca/ pide que el camino sea largo”, el escéptico y nostálgico intelectual mexicano que, después de vivir veinticuatro años en Europa —Florenia, La Haya, Lovaina, París— vuelve a su país en busca del tiempo perdido y lo encuentra en el pasado. Ha vivido el verso de López Velarde: “la refinada dicha que hay en huirte”, aunque se diga que “odiaba el oportunismo de su memoria, esa verdulera sin escrúpulos”. Ha regresado a México como a “un dolor elegido, como si lo peor de esa tristeza fuera la posibilidad de perder su recuerdo” (Villoro 2004:46). Visita la casa museo del poeta en Jérez, Zacatecas, se pasea por la ciudad que respira —como acaece en Lisboa con Pessoa— los gestos y los sentimientos de quien la inmortalizara: jardines, la Alameda, el teatro Hinojosa, y se sumerge en su obra poética al punto de *intertextualizar* con sus versos la propia novela que protagoniza. Sin embargo, la memoria reciente de Europa —que encarna Paola, su amor dejado en Florenia— irrumpe también en este presente con la simultaneidad temporal que elimina distancias: llamadas telefónicas intempestivas. Regresan asimismo a su memoria las tardes solitarias en las ciudades desconocidas que lo llevaban a esos restaurantes chinos que saben igual en todas partes y a los que solía entrar solo y más bien deprimido como un “samurai en su perfecto desarraigo”. La salsa negra, la vajilla barata, el dragón en la repisa y la cascada detenida en la pared lo confirmaban “en la tierra de nadie de Occidente, el ámbito de pertenencia de alguien desplazado” (2004:202). Evoca también esos intentos de superar la depresión acostándose con prostitutas, ese “abrazar un cuerpo tan extranjero y vencido como el suyo” (2004:207).

En Europa, Julio Valdivieso necesitaba una cuota de pueblitos y paisajes recién visitados para avivar recuerdos y cultivar futuras nostalgias (2004:205) y al volver a México descubre que “mirar de regreso era muy distinto a descubrir; significaba recuperar cosas que decían algo antes y después. Detalles hundidos en su memoria, depositados en esa dársena quieta, abrumada de agua negra” (2004:210). También descubre que para los demás ha cambiado y que los temas fundamentales de la canción romántica —el tiempo, la distancia y el olvido— lo han transformado en un raro testigo. De ahí el título de la novela: *El testigo*.

La nostálgica evocación lejana

El regreso puede ser real o simplemente a través de una reconstrucción ficcional. En efecto, muchos escritores viviendo fuera de su patria de origen, regresan “literariamente” a ella.

Nadie como los cubanos para “regresar literariamente” a su patria, aunque sea en sueños, como hace Cristina Gracia en *Soñar en cubano*, una novela escrita en inglés; o en las veinticuatro horas de una polifónica Habana, minutadas en los márgenes de las páginas, de *Habanecer* (2005) de Luis Manuel García. En *Inventario secreto de La Habana* (2004) Abilio Estévez hace de la memoria en la distancia un apasionante rastreo de recuerdos personales y textos literarios ya escritos sobre la ciudad, una verdadera antología de lectura entre sosegada y apasionante.

Evocada desde una Palma de Mallorca, donde, contra todo tópico turístico, llovizna y hace frío, La Habana adquiere una dimensión tan intensa como secreta. Espacio cerrado y oclusivo, cercado por el mar que oficia como frontera abierta a lejanas promesas, invitando a la huida, pero al mismo tiempo ante su “calma sospechosa” conduce al miedo, al temor de lo insalvable. El mar rompe con “demasiada violencia” en el Malecón, pero no lo abate. Simplemente lo amenaza con su agresión permanente.

El mal tiempo de Mallorca no le impide un pasear “sin propósito”, un vagabundeo que invita a garabatear en una mesa de un café solitario “el inventario secreto” de su lejana ciudad. Lo hace feliz de “pasar inadvertido”, que nadie repare en él, que nadie lo vea en ese auto exilio balear. Así desfilan todos aquellos que han soñado, poetizado, escrito sobre La Habana: los cubanos Gabriel de la Concepción Valdés, Carlos Loveira, Calvert Casey; “la ciudad de las columnas” de Alejo Carpentier; los poemas de Raúl Rivero, Eliseo Diego, Gastón Baquero, Virgilio Piñera y José Lezama Lima; las sagas habaneras de Guillermo Cabrera Infante y Leonardo Padura y los testimonios españoles de Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Luis Cernuda y María Zambrano. No olvida Abilio Estévez el Graham Greene de *Nuestro hombre en la Habana* (1958) y la impronta que ha de-

jado en Cuba Ernest Hemingway.

Esta evocación lejana suscita, sin embargo, una interrogante esencial:

¿No será que la Habana fue *la* ciudad cuando se convirtió en verdadero recuerdo, es decir, cuando dejó de ser sólo lejanía, para ser lejanía y recuerdo? ¿No será que para entender una ciudad, aun aquella en la que uno ha nacido y vivido, es preciso abandonarla, para poder evocarla después? (Estévez 2004:99).

Un “lugar común”, ya se sabe —añade Estévez— pensando tal vez en los socorridos versos de Kavafis (Cavafis 1982:45). En todo caso, *su* Habana está lejos de esa “horrible ciudad, la nuestra” que ofrece “su grotesco perfil” que describe Reinaldo Arenas en *Otra vez el mar* (1982), “silueta horrorosa” que “contamina la vista”, inmenso sarcófago bien cerrado. Porque La Habana de Abilio Estévez es como la de Fayad Jamis cuando exclama en *Abrí la verja de hierro* (1973): “Este no es el centro del mundo, pero es el centro de mi mundo [...] Éste es el centro de mi mundo. Éste es acaso el verdadero centro del mundo”.

La imposibilidad del regreso a ese centro del mundo personal, *omphalos* del origen recuperado, impregna una prosa entre memoriosa y erudita. Estévez alterna su memoria, suerte de testimonio autobiográfico con la de quienes lo han precedido en ese nostálgico “inventario secreto”. Su viaje desde Mallorca, otra isla, hacia su mundo habanero, es un excelente ejemplo de la preocupación *geopoética* que inspira buena parte de la literatura latinoamericana¹.

Otro es el regreso a Cuba que propone Ronaldo Menéndez en *Las bestias* (2006) y en *Río Quibú* (2008). Es una Habana que se cae a pedazos, por la que el protagonista de *Las bestias*, el profesor Claudio Cañizares, siente “un odio del tamaño de toda la ciudad”, odio por el país entero para el que no necesita establecer una causa tangible, aunque precise que odia el barrio en el que le ha tocado vivir porque en “cada esquina hay un bulto de negros, cogitabundos, escandalosos, impúdicos bajo el sol del Caribe” (Menéndez 2006:21). Es un barrio promiscuo como “la isla pequeña y promiscua”, esa “isla chica que es infierno grande” —se dirá— denunciando “la bola de tedio de los últimos diez años” marcado por “una dictadura con un incurable delirio de persecución”.

En un paisaje urbano de vitrinas entre feas o inaccesibles, líneas telefónicas imperfectas, desde “la esquina de la nada cotidiana” es fácil imaginar por qué todo el mundo está criando un puerco, “una máquina de devorar

¹ Sobre el tema ver Aínsa, Fernando. *Espacios del imaginario latinoamericano. Propuestas de geopoética*. (La Habana: Arte y Literatura, 2003) y *Del topos al logos. Propuestas de geopoética*. (Madrid: Iberoamericana, 2007).

todo lo que no fuera su propio cuerpo”. La cría del cerdo en una bañera, engordarlo con sobras que debe procurarse en un mundo donde todos crían cerdos se convierte en la obsesiva preocupación de un profesor que se va degradando para descubrir que “el camino es más importante que el fin”. Recuerda la frase final de un film ruso: “De qué sirve el camino, si no conduce al templo”, para comprobar que no es necesario el templo o, dicho de otro modo, que el camino es el templo (2006:98).

La situación no mejora en *Río Quibú* (2008) donde “el barrio es una circunferencia cuyo centro está en todas partes y cuyo perímetro se traslada al infinito”. En los márgenes del Quibú y sus aguas nauseabundas los vecinos se dedican a la confección de balsas en las que los isleño se fugan a un más allá que sobrepasa el perímetro en “busca de la tierra que nadie les ha prometido” (Menéndez 2008:25). En este barrio que no parece peligroso, sino que “es un lugar peligroso”, edificado a las orillas de un río de aguas pútridas, sus habitantes no crían cerdos para comerlos, sino cocodrilos. Sin embargo, los cocodrilos no integran el Menú Insular que todos aspiran comer, sino que hacen desaparecer los últimos despojos de seres humanos que han pagado por las balsas con las que piensan huir de la isla y que han terminado siendo asesinados para elaborar con sus carnes sabrosos guisos. “Maceran la carne en naranja agria, ajos y laurel, y luego la fríen con manteca de puerco o la asan”, explica con delectación el Gordo (2008:110), mientras el protagonista comprueba como le resulta maravilloso que aquella ciudad siempre pudiera estar peor. Cada día peor, suerte de moraleja para una triste fábula donde el realismo de tan crudo y descarnado parece fantástico.

Con los propios males auestas

Hay otra variante. Uno lleva consigo sus propios males —“manías” las llama Sylvia Larrañaga— vaya donde vaya. *Manías migratorias* (2006), una *desazonante* colección de relatos alrededor del viaje del que no se sabe si es de ida o de vuelta, de desplazamientos forzados o voluntarios, de deambular por ciudades propias y ajenas y donde la *migración* puede ser tanto un cambio de país, como de alma: esas “almas migratorias” que de golpe nos habitan. El desdoblamiento entre el Uruguay de origen y el París de su anónima protagonista (¿la propia Larrañaga?), narradora en primera persona o testigo privilegiado del devenir ajeno, introduce un clima inquietante y una distancia que deforma acontecimientos aparentemente cotidianos y banales. El concepto de “migración” unido al de “manía” genera una mezcla explosiva. Si el primero se aplica al salir de un lugar para establecerse en otro y al desplazamiento entre lenguas y culturas, el segundo —en tanto que obsesión y preocupación excesiva por algo— introduce la

desazón en lo inherente a la migración: meros viajes en tren transformados en viajes en el tiempo, el deambular errático por la ciudad en una pérdida de horizontes y abordar un avión no saber si el viaje es de ida o de vuelta. Un desdoblamiento que en el relato “Bifurcación” es con la propia muerte que acecha el cuerpo accidentado de la ciclista al borde un camino junto al mar hasta adueñarse de él: “Allí, bifurcada, abandonada de mí misma, yazgo” (Larrañaga 2006:119).

Desdoblamiento que en “La vibración del aire” adquiere la certeza del imposible retorno a los orígenes. Una mujer de unos cuarenta años regresa, tras un viaje transoceánico —“largo y decepcionante”— al balneario Cabo Azul, a las playas de su infancia, acompañada de una adolescente, probablemente su hija. La decepción es total: “¿Cómo reconocer un lugar donde no subsistía prácticamente nada, ningún rastro de lo que había sido antes?” (2006:176), se dice aterrada. Todo está irreconocible y la mujer no consigue recordar nada ante las viejas fachadas deterioradas y los jardines enmarañados. “No era para encontrarse con esto que había hecho tan largo viaje” —se queja la mujer— “Esto no es Cabo Azul, no es de antes, no hay regreso”. Por mucho que se esfuerza, los recuerdos ya no están uncidos a ese lugar al que se ha viajado desde muy lejos con la esperanza de revivirlos. Son ellos los que han “emigrado” definitivamente. De golpe, la chica que nunca había estado en Cabo Azul exclama: “Yo reconozco el paisaje, reconozco la luz, el brillo del cielo, los aromas”. La mujer se indigna: “No es posible que reconozcas lo que yo no reconozco, si nunca has venido”. Pero la muchacha insiste: “Cabo Azul era así, para mí, exactamente así. Por eso lo reconozco” (2006:177). El recuerdo está asido vagamente a “la vibración del aire”. El regreso imposible puede tener, entonces, sus sutiles asideros en alguien que nunca estuvo allí, metáfora con que Larrañaga zarandeo toda certeza.

La situación se reproduce en *El desierto* de Carlos Franz. Se puede regresar también a un país desconocido, pero al cual se siente que se pertenece por un oscuro origen. Se pretende recordar lo que no se ha vivido, como intenta Claudia al viajar a Pampa Hundida, en el norte de Chile. Hija de exiliada, nacida en Berlín, ciudad donde el pasado y la historia son carne viva y tiene “la despiadada impunidad ante el pasado que sólo tienen los que carecen de él”, cree que en Chile no son los viejos, sino los jóvenes quienes exigen recordar ese pasado que otros pretenden olvidar.

Laura, su madre, por el contrario parece haber estado huyendo de su pasado, donde los recuerdos puján por salir de una memoria conmovida y poseída por una “culpabilidad abyecta” debe responder a las insistentes preguntas de su hija: “¿Cuándo dejarás de huir, mamá?” (2005:13) o la más insidiosa “¿Dónde estabas tú mamá, cuando todas estas cosas horribles ocurrieron en tu ciudad?” (2005:15). Para Laura,

este retorno de Claudia al país en el que ni siquiera había nacido era su derrota, su quiebra en esa larga empresa de fugas y olvidos iniciada dos décadas antes. Su hija, de alguna inesperada forma, había desarrollado un instinto para el camino de vuelta. Un instinto, una intuición, una curiosidad invencible (2005:19).

Entonces comprende que “cuando se ha huido mucho de la memoria, el primer alivio es rendirse a su abrazo” (2004:44) y que su tiempo de esconderse llegaba a su fin: “La remota balanza que una vez, hacía veinte años, había quedado en suspenso —los platillos equilibrados precariamente en el fiel e un empate con el olvido— empezaba a inclinarse irresistiblemente hacia el pasado” (2005:20), ya que: “No hay olvido verdadero que no comience por el recuerdo. Tarde o temprano, también los hijos, con los que vivíamos para el futuro, nos impiden olvidar, nos empujan a la memoria con sus preguntas temerarias sobre un pasado que no vivieron (“¿dónde estabas tú, mamá...?”) (2005:44).

Cuando empieza a recordar descubre que todavía pertenece a la ciudad de la que se fue veinte años atrás “nunca me he ido de la ciudad santuario” (26).

Un extraño en su propia ciudad

Una sensación opuesta tiene Pedro Zabalaga, hijo de Pedro Reissig, protagonista de *La materia del deseo* (2001) de Edmundo Paz Soldán. Profesor en el Instituto de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Madison en Estados Unidos, regresa a la ciudad de Río Fugitivo para intentar reconstruir la vida de su padre, héroe de la izquierda de los años sesenta, muerto en extrañas circunstancias. Al principio, mientras pasea por sus calles siente que: “Esta ciudad es mía, pero aun así me sentiré un extraño mientras no encuentre una mirada conocida en la cual apoyarme, una mirada que me rescate de esos páramos de soledad donde suelo ir con frecuencia, a la menor torpeza de la realidad” (Soldán 2001:11).

Sin embargo, rápidamente comprueba que si bien no se puede borrar tan fácilmente el pasado, se ha creado una distancia insalvable con su entorno y se dice resignado: “Este es el precio que pagas cuando partes: los objetos no se quedan donde los dejaste, los amigos difuminan tu recuerdo apenas les das la espalda, los parientes no te vienen a buscar porque los tenues lazos se estiraron en la distancia y terminaron quebrándose” (2001:11). No tardará en afirmar, mientras escucha música norteamericana en su MP3:

Esta ciudad ya no es mía. Soy un extraño, un extranjero en ella. Me ha dejado atrás, incapaz de abarcarla, y va sin mí camino a su futuro de

esplendores y desgracias. Nunca clausuré del todo los planes de volver algún día de manera definitiva, pero me las ingení para buscar excusas que postergaran el regreso (p.63).

La ciudad se aleja como un espejismo y Joaquín sospecha que es él mismo que la hace retroceder, temeroso de volver a ella. Es más: la ciudad a la que quiere volver no está, porque la dejó el día que partió por primera vez, aunque reconoce “retazos” de lo que fue suyo. Quiere entregarse a ellos, fundirse en esos fragmentos, pero emerge insatisfecho de esa “utopía de plenitud”.

Se trata, entonces, de escapar, ser expulsado de los espacios que se habitan, como si esto significara el fin de los pesares que lo aquejan, ya que “Quizás no era necesario volver al paraíso para recuperarlo. Tal vez no era suficiente irse para perderlo” (2001:275).

A veces este regreso puede ser una trampa. Con una sutil alusión al *Cuarteto de Alejandría* de Durrell, el uruguayo Hiber Conteris en *Cuarteto* (2007) lleva a su protagonista, suerte de apenas disimulado *alter ego*, a una *errancia* europea que podría tener alicientes turísticos —Ginebra, Bolzano, Florencia, Zurich y Lausanne (que titulan las cuatro partes de la novela) y escapadas a Barcelona, Palma de Mallorca e Ibiza— pero que están marcadas por el exilio político y la imposibilidad de pensar en “soluciones definitivas” para su vida. Un contrapunto narrativo con episodios concretos de la historia que ha precedido el golpe de estado del Uruguay en junio de 1973, neutraliza toda deriva hacia lo que sería un placentero deambular europeo. Por otra parte, la nostalgia lo asaeta sordamente. A fines de 1976, cree que la situación política está estabilizada y decide volver a Montevideo para descubrir, una vez en el país, que una orden de captura lo espera. Experimentando un “cansancio infinito”, con “la impresión de que los ciclos de la existencia o de la historia se duplicaban de manera absurda”, el héroe del pasado se transforma en alguien incapaz de “resistencia, heroísmos ni remordimientos”. Con “la actitud resignada y banal con que los seres que se saben mortales y por lo tanto vulnerables se someten a veces a lo inevitable” (Conteris 2007:275), es detenido por la policía. El regreso al pasado con el que se había identificado la patria lejana ha sido imposible. Su país sigue siendo una cárcel. Lo será todavía por unos años.

¿Puede ser esta la mejor imagen final —por no decir metáfora— del escritor que intenta regresar a su pasado del que hemos dado ejemplos en estas páginas, como si buscando tenaz y obsesivamente recuperarlo, solo pudiera desembocar en la cárcel de la realidad distorsionada por la memoria? No queríamos creerlo, pero todo parece conducir a comprobarlo.