

ESPACIO Y REPRESENTACION LA CONSTRUCCIÓN DE AMÉRICA LATINA*

Ana María Amar Sánchez

*Esa hora que puede llegar alguna vez
fuera de toda hora, agujero en la red
del tiempo,
esa manera de estar entre, no por
encima o detrás sino entre.
J. Cortázar, Prosa del Observatorio*

¿Cómo leer a Cortázar hoy? ¿Qué leer en esos textos casi “sagrados” para toda una generación? Cortázar fue uno de los autores más estudiados por la crítica, sus relatos fueron objeto privilegiado de los análisis centrados en los problemas intertextuales y autorreferenciales así como en su modo de trabajar lo fantástico, el juego verbal y la experimentación narrativa. Doce años después de su muerte, para muchos, esos textos tienen marcas excesivas de la “ideología de los ’60”, son típicos exponentes de la escritura de la modernidad. Los cambios producidos en los ’80 hacen que parte de su producción, sus novelas en especial, resulten envejecidas. Cortázar parece haber quedado “fijado” en el tiempo, como un signo que remite casi fatalmente a una época y una narrativa: el “boom”. La caída de las creencias —y de las ilusiones— de veinte años atrás arrasó con su vigencia: esto es lo que suele repetirse, sobre todo en la Argentina, cuando se piensa en volver a sus textos. Ya todo fue dicho sobre Cortázar, y se lo condena a ser el representante de un momento dorado —e irremisiblemente perdido— de las letras latinoamericanas. Su proyecto de ruptura con la anterior narrativa (su reflexión sobre la escritura y su experimentación con el lenguaje) hace de Cortázar el paradigma del escritor renovador de los ’60. Visto en perspectiva, su programa de rechazo del realismo es paralelo y alternativo de una tradición conectada con el periodismo y los géneros populares en la que se planteó un cambio de las formas posiblemente más radical. Esta corriente ha tenido una mayor incidencia en la literatura de los últimos años y ésa es quizá una de las razones del efecto de “envejecimiento” que algunos críticos le atribuyen a un texto como *Rayuela*.

*Una versión de este ensayo se publicó, bajo el título “Between Utopia and Hell (Julio Cortázar’s Version) en *Essays on the Works of Julio Cortázar*, ed. by Carlos Alonso, Cambridge University Press, 1996.

El juego binario que Cortázar explota en casi la totalidad de su producción ha sido leído como su particular sistema de trabajar las relaciones entre dos espacios, dos mundos, dos clases de realidades, etc¹. Sin embargo, puede darse una inflexión distinta a esta binariedad, dejando de lado su vínculo con lo fantástico o con una perspectiva metafísica. Sin negar que se trata de un rasgo propio de la escritura de Cortázar, sostengo que ese juego binario, por el modo en que se plantea, permite incluir —al menos parte de su producción— en un corpus de textos latinoamericanos ligados por una problemática común. Es decir, no se trata sólo de un peculiar tratamiento de lo fantástico ni del modo de resolver la relación Buenos Aires-París de un autor típicamente argentino, o incluso porteño, sino que su escritura comparte con un extenso corpus formas de representación en las que se discute, define, construye, una “imagen de lo latinoamericano”.

Es decir, se trata de un conjunto de textos que, más allá de sus diferencias (pertenecen a géneros, épocas y autores diversos), se encuentran vinculados por un sistema de representaciones que constituyen un discurso sobre América Latina. Estos textos dibujan espacios y tiempos narrativos particulares en su modo de trabajar —y construir— sujetos, cultura, lenguaje, etc. Textos aparentemente muy distintos entre sí producen, sin embargo, representaciones ambiguas, conflictivas, de algún modo contradictorias, si se tiene en cuenta que son pensados como canónicos en la literatura latinoamericana. Me refiero a relatos como *La vorágine* de José Eustaquio Rivera, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (una verdadera trilogía clave desde esta perspectiva), pero también *La casa verde* de Mario Vargas Llosa, *Pubis angelical* de Manuel Puig, *Plan de evasión* de Adolfo Bioy Casares y los textos de Cortázar (en especial “La noche boca arriba” y “Axololt”²). Todos estos relatos configuran un discurso sobre América Latina en el que, a pesar de sus diferencias, la imagen que se constituye tiene muchos puntos en común: en primer lugar, resulta contradictoria la red de representaciones construida y el que la mayoría de esos textos sean leídos como “cantos a la tierra americana” y, por lo tanto, “representativos” de una literatura y un continente³.

¹Pueden consultarse numerosos trabajos, en especial, los reunidos en *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de J. Cortázar*, Madrid, Fundamentos, 1986. Desde una postura crítica muy distinta, D. Viñas en *Literatura argentina y realidad política* trabaja el juego binario Buenos Aires-París.

²Los dos textos se encuentran juntos en *Final de juego*, Bs. As. Sudamericana, 1973. (Las citas corresponden a esa edición). Aparte de múltiples elementos en común, son los que pueden vincularse más claramente con el resto del corpus mencionado. Esto no impide que puedan reconocerse en muchos otros relatos los rasgos que voy a considerar.

³En este sentido suele leérselos vinculados a la búsqueda de una identidad nacional.

Dada la multiplicidad de acepciones del término representación, es necesario señalar en qué sentido está siendo usada en este trabajo. Pienso la categoría con una inflexión que no es deudora de los conceptos de mimesis ni de semejanza, que la ven como un intento de imitación de lo real; por el contrario, la considero como un principio organizador de sentidos. Las representaciones constituyen el imaginario, dependen de posturas de los sujetos y, por lo tanto, son esquemas clasificatorios y valorizadores que construyen significaciones. Los modos de representación establecen múltiples relaciones entre los textos y generan una *figura* productora de sentidos nuevos, no dados previamente en el objeto. Es decir, entiendo la representación como articuladora de una red de relaciones y en este sentido constructora de significación: no refleja correcta o incorrectamente, sino que interpreta y, en consecuencia, otorga sentidos a la realidad. Desde este punto de vista, las representaciones proponen una lectura del mundo que no puede ser sino política (entendiendo esto último como una posición frente a lo real y, de este modo, una intervención y “toma de partido”).

Nuestra cultura está constituida por un complejo sistema de representaciones, es decir, de creencias, mitos, ficciones, que conforman nuestro imaginario social y contribuyen a crear nuestra idea de la realidad. En consecuencia, como señala Bourdieu⁴, constituyen los sistemas simbólicos que son instrumentos de conocimiento y comunicación presentes en todas las prácticas culturales, y ejercen un poder estructurante de *construcción de realidad*.

Puede concluirse que la representación, entendida como una construcción discursiva, produce —y no reproduce— una lectura sobre lo dado. Por lo tanto, las representaciones de los textos en el corpus elegido no reflejan ni reproducen una imagen de Latinoamérica más o menos cercana a lo real (y en este sentido no es relevante la diferencia entre un relato fantástico y otro que no lo es). Configuran un imaginario sobre ella y dramatizan la tensión y las contradicciones presentes en una multiplicidad de discursos, no sólo literarios, con los que se pensó y se piensa América Latina.

⁴P. Bourdieu, *O poder simbólico*, Lisboa, Difel, 1989. También B. Baczko en *Los imaginarios sociales*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991, considera las representaciones como articuladoras de ideas, ritos y modos de acción: “La comprensión de las estructuras inteligibles de las actividades sociales pasa necesariamente por la reconstrucción del sistema de representaciones que interviene allí y por el análisis de sus disposiciones y funciones” (pag. 23). En la misma perspectiva puede citarse a R. Chartier, *A historia cultural. Entre práticas e representações*, Rio de Janeiro, Difel, 1990.

En busca del espacio perdido

Los pasos perdidos de Alejo Carpentier puede ser el punto de partida y el eje de las relaciones que se establecen entre los textos del corpus presentado. Escrita en 1953 quiere alejarse y “superar” las novelas “de la tierra”, regionalistas; sin embargo, con respecto a las representaciones del espacio y tiempo americano —que arrastran consigo una cantidad de redes representacionales— puede considerársela una continuadora. En efecto, la novela “madre” de este sistema (aunque no la única, puesto que es posible construir un corpus muy extenso) es *La vorágine* escrita en 1924. Vincularla con textos como *Doña Bárbara* de R. Gallegos (1929) y *Don Segundo Sombra* de R. Güiraldes (1926) permitiría ver un momento clave en la constitución de una narrativa pensada tradicionalmente como exaltatoria de la tierra americana y por lo tanto fundante de esas representaciones contradictorias a las que me refiero.

Sin embargo, me interesa más señalar cómo otra literatura que se piensa a sí misma tan distante —e incluso a veces opuesta— de esos textos fundadores no puede menos que continuar la construcción de un discurso sobre América Latina con notables puntos de contacto. En *La vorágine* se encuentran ya los elementos constitutivos de las representaciones que serán claves en *Los pasos perdidos*: el viaje al interior del país, visto como evasión y huida de códigos y leyes de la civilización, en búsqueda de un lugar o una ciudad particularmente significativa; el proyecto de iniciar una nueva vida lejos de las pautas europeas (en definitiva, la tradicional oposición civilización/barbarie, en la que en apariencia se pone el signo positivo en el segundo término). Ese viaje permite el ingreso en una naturaleza “bella e impresionante”, que se convierte rápidamente en un infierno; de este modo, la evasión es hacia un espacio imposible, inhumano, devorador (recuérdese el famoso final de *La vorágine* “Y se los tragó la selva”), que implica la muerte. La tensión entre las descripciones de la selva y los resultados devastadores de esa tierra en los protagonistas funda un conflicto que perdurará en diversas formas de contradicción en los otros textos del corpus.

Los pasos perdidos es el texto clave de este sistema; desarrolla de forma exacerbada la dicotomía entre dos espacios (uno “civilizado” y negativo, Estados Unidos, el otro “natural” y positivo, América del Sur). Es, en efecto, una novela de viajes, aventuras, pasaje y constitución de fronteras entre dos mundos, dos lenguas, dos culturas hasta llegar a ese núcleo ancestral que es Santa María de los Venados. En este sentido, establece ya la coordenada fundamental sobre la que se mueven todas las otras representaciones en estos textos: espacio y tiempo (en tanto construcciones imaginarias). El relato es la historia de un viaje hacia un espacio al que se llega sorteando una cantidad de fronteras, de límites, de ciudades que actúan a la manera de capas protectoras de un núcleo clave;

pero ese viaje implica una búsqueda hacia atrás en el tiempo, hacia un origen geográfico-temporal perdido. Las marcas de esa travesía quedan inscritas en la lengua, en los sentidos, en la cultura en la que se mueven los protagonistas.

De este modo, se va dibujando un espacio constituido por diferencias en el que la naturaleza (descrita en todos los casos de modo hiperbólico) define la “zona latinoamericana” frente a una cultura europea y/o norteamericana que finalmente resulta sinónimo de civilización. El punto conflictivo —y contradictorio— que se va gestando en la escritura puede condensarse en las posiciones que adquieren los narradores y los personajes con relación a ese mundo. Si el texto parece ser un canto, una gesta cuya meta es el regreso a la naturaleza y la tierra americana, la trama y los sujetos van estableciendo contradicciones: se viaja en busca de un espacio perdido y deseado, pero esto implica un constante descenso a una tierra que se vuelve cada vez más un infierno⁵. Esta llegada a un espacio anárquico, donde la vegetación y las marismas proliferan es paralelo a la recuperación del olor, del idioma y de la cultura original; pero al mismo tiempo instaura una red que vincula este texto con *Cien años de soledad*, *La vorágine* y *La casa verde*⁶.

Se encuentran unidos descenso y avance hacia el pasado a través de sucesivas fronteras. Pero entre todas éstas, una adquiere particular significación y es, junto con la “ciudad” de Santa Mónica de los Venados, el espacio que le da a este texto la condición de relato clave en la constitución de estas representaciones. Se trata de la ciudad fronteriza por excelencia —Puerto Anunciación— a partir de ella se inicia el viaje al “otro espacio” mítico, desconocido y deseado, para el cual se necesita un guía. Desde ese momento la travesía se realiza claramente hacia un pasado pensado por el protagonista como un deseable futuro. El Virgilio que hace posible su ingreso es el Adelantado cuyo nombre nos remite al pasado (a una historia y una función ya remotas), pero que, como nos enteramos más tarde, se trata de un mote debido a “que se adelanta”; es decir, va más rápido y es, por lo tanto, un constructor de futuro, en especial si se recuerda que es el fundador de una ciudad absolutamente arcaica que el narrador ve como su propio espacio para el porvenir.

⁵La llegada del narrador a su tierra de origen está narrada así en *Los pasos perdidos* (Madrid, Cátedra, 1985. Las citas corresponden a esta edición): “...Nuestros oídos nos advertían que estábamos descendiendo..”, “...una guerra de siglos a las marismas, la fiebre amarilla, los insectos...”, “...había algo como un polen maligno en el aire —polen duende, carcoma impalpable, moho volante— que se ponía a actuar... Es el Gusano!...” Pag.67-69.

⁶En especial el vínculo con *Cien años...* es particularmente estrecho. El tratamiento del espacio, del tiempo, las semejanzas entre Macondo y Santa Mónica de los Venados, etc., establecen entre las dos novelas una compleja relación que excede el objeto de este trabajo.

Pasado y futuro a la vez, el Adelantado no parece tener mucho que ver con el presente y su encuentro con el narrador se produce en el lugar más significativo de esa ciudad fronteriza a medio camino en la historia: en la taberna llamada “Recuerdos del Porvenir”. Este *espacio* es la llave para el ingreso a una zona utópica en el relato, pero es a la vez, el eje que reúne y vincula los textos a través de juegos representacionales similares. En efecto, ese nombre condensa todos los problemas de tiempo y espacio del relato y nos remite directamente a otros textos del corpus, en especial a *Cien años de soledad* y a los cuentos de Cortázar. En la frontera misma antes del pasaje al “otro espacio”, la taberna —su nombre— indica la relación que ese espacio tiene con el tiempo: “Recuerdos del Porvenir” bien podría ser el título de *Cien años...*, si nos atenemos a su condición de profecía⁷, o el de “La noche boca arriba”. Pero no se trata sólo de un problema de títulos, “Recuerdos del porvenir” vincula el pasado con el futuro, reproduce la función de Santa María de los Venados, y lo mismo que ésta deja un *hueco*: el presente. En ese espacio que va construyendo la novela el presente no tiene lugar, nada hay que remita a él. La existencia en esa tierra tiene que ver con el mito o con la utopía, pero el presente queda reducido a una *travesía*: es ese hueco el que exponen los relatos de Cortázar. En sus cuentos, lo elidido en *Los pasos perdidos* y en otros textos del corpus en formas diversas, se vuelve explícito y constituye (quizá porque lo fantástico permite “hablar sin riesgos”) un elemento estructural y narrativo esencial.

A su vez, el otro espacio decisivo de *Los pasos perdidos*, Santa Mónica de los Venados, contiene todos los ítems que terminarán por definir “lo latinoamericano”. El narrador atraviesa una frontera que implica una transformación, un cambio casi de identidad, en el que se deja atrás “mi Orilla —mi gente—” para realizar verdaderos ritos de pasaje e ingreso en “lo otro”; un mundo desconocido cuya entrada implica una iniciación y una serie de pruebas en medio de una naturaleza verdaderamente infernal (el cruce de los pantanos, el río y las tormentas). Mundo misterioso, fantástico, desconocido, según una definición del narrador que lo señala como un extraño a ese espacio. En todos los casos, la enunciación denuncia la distancia de esa figura con respecto a un ámbito que le es indudablemente ajeno. Por otra parte, su estadía en Santa Mónica de los Venados, su expresa voluntad de quedarse y sus elogios a esa forma de vida, se contradicen con los hechos. El narrador ya había descrito esa tierra como “el mundo del Génesis”, anterior a la historia y a la civilización, un mundo de aislamiento temporal y espacial marcado por la

⁷Para la relación temporal en *Cien años...* remito al análisis de Noé Jitrik “La perifrástica productiva en *Cien años de soledad*” en *Producción literaria y producción social*, 1975.

soledad y, por lo tanto, por la ausencia de un transcurrir⁸. Pero además, frente a su decisión de quedarse se instaura el conflicto y la contradicción; entre muchos otros, hay dos elementos claves que definen su distancia y su diferencia: la escritura y la ley⁹. En ese momento se demuestra la pertenencia del narrador a otro lugar y su imposibilidad de permanecer allí, a la vez que se prepara su alejamiento. Más allá del vínculo entre entre papel y ley (señalado por González Echevarría), el narrador comprueba que no le es posible escribir música: en esa tierra fuera del tiempo no hay suficiente papel; pero es que tampoco puede escribirse fuera de la historia (y no es casual que piense musicalizar la *Odisea*, el texto por excelencia del viajero que regresa a su tierra). Del mismo modo, cuando debe enfrentarse y optar entre dos formas de la ley, rechaza cumplir con los códigos de *aquella* tierra y no puede matar al leproso. En este episodio se define como el extranjero y el encargado de cumplir con la ley ocupará su lugar desde ese momento. Al narrador no le queda más que partir “hacia el presente”, en busca de papel, hacia la cultura, la historia, es decir, hacia la civilización.

En la configuración de ese viaje y ese regreso se han construido un conjunto de representaciones que pueden encontrarse en los otros textos y que contribuyen a conformar un discurso particular anudado en algunos ítems de esa “red”. En primer lugar se encuentran las oscilaciones en la perspectiva del narrador, entre sus descripciones, sus decisiones y sus acciones; oscilaciones que incluyen su posición con respecto a la lengua, la cultura y las costumbres de una tierra a la que no sabe cuál es su grado de pertenencia. En este sentido, en casi todos los textos del corpus —y “Axololt” será un caso privilegiado— las posiciones de los sujetos que narran constituyen un elemento clave en la construcción de las representaciones. Son posiciones, móviles, ambiguas, con respecto a historias que se plantean en casi todos los textos como relatos: *Los pasos perdidos* es un diario de viaje que se duplica en “las innumerables mentiras” que el narrador vende a un periódico (“Lo que venderé, pues,

⁸Es inmediata la relación con *Cien años...* : el mismo aislamiento espacio-temporal, fuera de la historia. Hay que recordar las palabras del fundador de la estirpe: “nos hemos de pudrir la vida sin recibir los beneficios de la ciencia” y “nunca llegaremos a ninguna parte”. Macondo, nueva versión de Sta. Mónica de los Venados, construye las mismas representaciones de una tierra “inhabitable”, un infierno sin presente.

⁹R. González Echevarría, *Myth and Archive. A theory of Latin American narrative*, Cambridge University Press, 1990. Considera *Los pasos perdidos* como un relato fundante que prefigura *Cien años de soledad* y analiza las relaciones entre escritura y ley en el texto. Su reflexiones sobre la novela de Carpentier y su condición de texto fundante fueron fundamentales para este trabajo.

es una patraña[...]Tengo en mi maleta una novela famosa, de un escritor sudamericano, en que se precisan los nombres de animales, de árboles, refiriéndose leyendas indígenas, sucedidos antiguos, y todo lo necesario para dar un giro de veracidad a mi relato”, pag.300). La clara alusión a *La vorágine* y a *Canaima* de R. Gallegos quiere señalar filiaciones pero también diferencias: aquellas novelas permiten construir relatos falsos sobre esas tierras. Por otra parte, el narrador reitera que engaña cuando describe su relación con Rosario “presentando este imprevisto personaje [...] como algo remoto, singular, incomprensible [...] planteando en torno a ella una decoración de Paraíso Terrenal...” (pag. 305). Sin embargo, puede pensarse que esta descripción no está lejos de la que efectivamente se realiza en el diario que nosotros —los lectores— acabamos de leer. En cualquier caso, las versiones se muestran como ficciones que responden a algún verosímil, a alguna previa expectativa del lector sobre ese espacio. El texto parece tener conciencia de estar construyendo un imaginario sobre esa tierra latinoamericana, más cercano a algunos discursos sobre ella que a la geografía concreta.

Recuerdos del porvenir

La narrativa de Cortázar trabaja de múltiples formas esta red representacional, pero “La noche boca arriba” y “Axolotl” son los únicos cuentos que “tematizan” el pasado latinoamericano y lo convierten en un constituyente fundamental de su conocida organización binaria. Ambos se hallan juntos en la tercera parte de la colección *Final del juego* y es casi inevitable considerarlos vinculados. En este sentido, son particularmente significativos con relación al corpus propuesto, porque en ellos el juego contradictorio de las representaciones de lo latinoamericano se condensa y se exaspera de manera que los dos cuentos pueden leerse como una síntesis de todo el sistema.

La crítica se ha ocupado de ambos cuentos y en particular de “Axolotl” y ha analizado el modo de aparición de lo fantástico en ellos. Dos artículos¹⁰ consideran el vínculo de “Axolotl” con los mitos precolombinos: Fontmarty encuentra que estos mitos de creación “coinciden en su estructura misma con el cuento”; Ortega también se refiere al mito azteca como a una concepción dualista del mundo presente asimismo en “La noche boca arriba”. De acuerdo con esto, y en tanto el axolotl está

¹⁰F. Fontmarty, “Xolotl, mexolotl, axolotl: una metamorfosis recreativa”, *Coloquio Internacional. Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, 1986 y B. Ortega, “Cortázar: “Axolotl” y la cinta de Moebius”, *Nuevo Texto Crítico*, Año II, N° 3, 1989.

identificado con lo azteca, considera que el cuento “estaría dramatizando la búsqueda de identidad del hombre latinoamericano”. B. Ortega lee el cuento como “una metáfora” de un estado de cosas: “la incapacidad de asimilación de lo indígena y lo europeo para alcanzar una identidad propia”. En ningún caso se leen estos cuentos como parte de un discurso, de un modo de pensar América Latina que si algo refleja es un imaginario —conflictivo, polarizado, casi imposible de conciliar— construido por una cantidad de textos que debaten (y se debaten en) la ambigüedad. En ese discurso, claro está, se discute la identidad, la historia, la noción misma de Latinoamérica como “nación” o espacio peculiar; pero ese discurso no juzga ni resuelve nada, simplemente cada texto contribuye a su desarrollo, a complejizarlo, comentarlo, instaurarlo —de algún modo— como “representativo”.

El espacio clave de *Los pasos perdidos*, la taberna “Recuerdos del Porvenir”, abre —como ya se dijo— el camino para vincular los dos cuentos de Cortázar con el corpus considerado. En efecto, el nombre de la taberna podría ser el de “La noche boca arriba” en la medida que la clásica dicotomía cortazariana se ha transformado en una división no sólo espacial sino temporal. En un pasado azteca —el de la guerra florida— alguien perteneciente a un grupo indígena inexistente, los motecas¹¹, sueña un futuro. De la misma manera que en *Los pasos...*, el tiempo ausente y conflictivo es el presente. Si en la novela la travesía cubría esta ausencia, en “La noche...” se trata de “un hueco, un vacío que no alcanzaba a rellenar[...] esa nada, había durado una eternidad. No, ni siquiera tiempo, más bien como si en ese hueco él hubiera pasado a través de algo o recorrido distancias inmensas.” (pag. 176). Un vacío espacio-temporal entre dos mundos igualmente conflictivos: un futuro que el lector confunde con su presente, pero que el relato instala en el porvenir, y un pasado indígena, ancestral y perdido. El primero está ambiguamente situado en algún país latinoamericano (“Usté” y “amigazo” parecen darle una filiación), y si bien se trata de un espacio amenazador, donde el accidente, el peligro y la posibilidad de morir asechan, es también un mundo tranquilizador por conocido y familiar —se trata de un “cielo raso protector”— frente al azteca, el espacio indígena latinoamericano por excelencia, un mundo de oscuridad, guerra, sangre y noche. Ese mundo del pasado parece infinitamente más peligroso y sin salida, donde la muerte violenta se cumple en forma inexorable; es “una maldita pesadilla”

¹¹El mismo Cortázar sugirió con humor que el moteca era un indígena que andaba en motocicleta. Esto no impide establecer vínculos con un fragmento de *Los pasos perdidos* que cito más adelante y que encuentro relacionado con este cuento. Allí el narrador se considera un *meteco*, es decir, un extraño, un intruso, un otro, en ese mundo del pasado.

que lo lleva “hacia abajo” (hacia un infierno de persecución y miedo) y de la que se lucha por salir hacia ese futuro, que en el cierre del cuento se describe como un sueño maravilloso —una utopía—. Pero ésta es al mismo tiempo “una mentira infinita” porque allí también un hombre con un cuchillo en la mano avanza hacia el protagonista. No hay espacio ni tiempo posibles, pero el pasado resulta una pesadilla de la que no hay escape, una zona enemiga que nos remite, otra vez, a *Los pasos perdidos*. En esta novela, el narrador relata el encuentro con las tribus primitivas en términos de un retroceso temporal que lo lleva a “un mundo remoto, cuya luz y cuyo tiempo no me eran conocidos” (pag. 234). Los templos de la conquista están edificados “sobre el sangrante basamento de los teocalli” (pag.239), la piedra del sacrificio donde muere el protagonista de “La noche...”. Ese mundo es también hostil para el narrador de *Los pasos...* que se siente allí un extraño: “Somos intrusos, forasteros ignorantes —*metecos*¹² de poca estadía—, en una ciudad que nace en *el alba de la Historia*.” (pag. 240, el subrayado es mío). Ese mundo es inhabitable, una zona de continuo peligro, una tierra de la que no se vuelve, y ese es el drama del protagonista de “La noche...”. En cada pasaje “al otro lado” el personaje sin nombre¹³ se encuentra en una tierra con olor a pantano “donde empezaban las marismas, los tembladerales de donde no volvía nadie” por la que debe huir de la guerra hacia la selva a través de las ciénagas. El texto recoge la tradición del corpus desde *La vorágine*: la evasión hacia el interior de la tierra americana sólo puede traer la destrucción en medio de una naturaleza cuyas características se reiteran una y otra vez (*La vorágine*, *Los pasos*, *Cien años...*, *La casa verde*).

¹²Dice el *Diccionario de la lengua*: meteco: en la Antigua Grecia, extranjero que se establecía en Atenas y que no gozaba de todos los derechos de ciudadano.— Advnedizado, forastero.— Cont.: Natural, aborigen. El narrador se considera un extraño en la tierra utópica a la que está volviendo y a la que optará por dejar. Lo mismo le pasa al moteca de “La noche...”, los naturales de esa tierra son otros, los aztecas; él es sólo un acosado en un país hostil donde lo espera la muerte.

¹³El problema del nombre y del nombrar recorre todos estos textos. No conocemos el del narrador de *Los pasos perdidos*, ni el del de “La noche...”: “para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre...”. Se plantea el problema de la traducción en el caso de “Axolotl”: “Encontré su nombre español, ajolote...”, pero en todo el relato se recurre a la palabra indígena. Los nombres cambian o se confunden en *La casa verde* y en *Cien años de soledad*; tanto en *Los pasos...* como en *Cien años...* hay que buscar nombre para las cosas nuevas. No se trata sólo de un problema de identidad, sino también de representación: nombrar implica una intervención en el mundo, establecer un nuevo discurso sobre él, representarlo y ese es el conflicto que discuten y dramatizan estos textos. (S. Fischer, *Geography and Representation*, disertación en desarrollo, analiza en particular el vínculo entre representación y nominación).

“Al lado de la noche de donde volvía, la penumbra tibia de la sala le pareció deliciosa”(pag. 175): esa será la relación entre los dos espacios, por comparación “el lado de acá” resulta tolerable, seguro; el “otro” lado —el “verdadero”— no ofrece salida. El “plan de evasión” de ese espacio no da resultado y la única esperanza es permanecer de “este” lado. Pero en la medida en que esto se haga imposible y no se pueda volver (el contacto entre ambos mundos conlleva ese riesgo), la pesadilla se confirma y en ese tiempo sagrado el único presente que existe (“Ahora volvía a ganarlo el sueño...”, “Ahora lo llevaban[...] era el final” y “[...]ahora sabía que no iba a despertarse[...]”) es el de la muerte.

Lo irreversible —y lo peligroso— del pasaje de un mundo a otro ya está presente en los textos del corpus: en *Los pasos perdidos*, en *La casa verde*, en *Plan de evasión*, en *Cien años de soledad* (donde los últimos Buendía que permanecen en Macondo son arrasados en el único momento en que se unen el pasado y el futuro de la profecía: en el presente de la muerte). Posiblemente es “Axolotl” el relato que expone más abiertamente este peligro y esta imposibilidad y lo hace jugando con una de las categorías que mejor condensa la contradictoria tensión de estas representaciones: el sujeto que enuncia, el narrador, la “mirada” ambigua, siempre elusiva con respecto al lugar donde se encuentra. “Axolotl” exaspera el sistema y lo vuelve centro del relato, su “tema”.

El narrador de “Axolotl”, objeto de muchos trabajos interesados en el problema de lo fantástico, dramatiza y representa el callejón sin salida en que se convierte ese pasaje al espacio latinoamericano. La atracción y el vínculo con el mundo del acuario y del axolotl se demuestran imposible. El proceso de acercamiento (“cada mañana el reconocimiento era mayor”) implica un pasaje, “dejarse penetrar”, “comerlos con los ojos”, “ser devorado”, pero a pesar de su cercanía el contacto es imposible. Es inútil golpear con los dedos en el cristal o pegar la cara al vidrio; el cristal es la frontera y para comprender hay que pasar al otro lado, hacerse otro, pero en ese caso ya no se puede regresar: es la aceptación de la pertenencia a ese mundo. Un mundo y una condición —la de axolotl— fácilmente asimilable con una América precolombina, primitiva, fuera del tiempo; objeto del utópico deseo en los textos del corpus —y obsesión del narrador hombre sin nombre de este cuento—, pero cuya imagen construida corresponde a la de un conjunto de representaciones “negativas”. El acuario no sólo es un ámbito “húmedo y oscuro”, “mezquino y angosto”, es un encierro sin salida donde los axolotl se definen por “sus pequeños rostros aztecas”, por ser formas larvales, máscaras, fantasmas con voluntad de “abolir *el espacio y el tiempo* con una inmovilidad indiferente” (pag. 163, el subrayado es mío).

Ese mundo remoto que atrae, en el que el narrador se reconoce, es — a su vez— un espacio imposible que “produce el horror del enterrado vivo que despierta a su destino” (pag. 167). El relato cuenta en clave fantástica

lo que ocurre con otros protagonistas y narradores del corpus (*Los pasos...*, *La vorágine*, *Plan de evasión*); se sienten vinculados, se reconocen en ese espacio, pero la asimilación a él es imposible: se vuelve a “este lado” (*Los pasos...*) o sólo queda la muerte (*La vorágine*, *Cien años...*, *Plan de evasión*, “La noche boca arriba”). En “Axolotl”, la tensión entre los dos mundos, tan clara en las contradicciones del narrador de *Los pasos...*, se resuelven en el desdoblamiento del personaje-narrador: atravesar el vidrio, cruzar las fronteras implica volverse otro de modo irreversible. Pero en esta escisión, el axolotl se queda en un mundo de silencio y encierro (“los puentes están cortados entre él y yo”), el hombre puede desprenderse de esa obsesión (de su pasado histórico, de ese otro espacio y de parte de su identidad hecha axolotl) y se queda con la escritura: él será finalmente el que se encargue de escribir sobre los axolotl. Y en este movimiento final el cuento condensa otro de los elementos fundamentales de esta red de representaciones. En efecto, el relato se abre con un yo que en *un tiempo* “pensaba mucho en los axolotl”, y se cierra cuando una parte de ese yo escindido, la que ha quedado de “este lado” —del lado de la historia y de la cultura—, “acaso va a escribir sobre nosotros”. El cuento deja al descubierto con la paradójica transparencia del relato fantástico este rasgo —ya mencionado— que reiteran los textos del corpus: la mayoría se propone como una escritura (son diarios, profecías, informes) en la que la enunciación está a cargo del sujeto escindido o de una posición cercana a él. Los que hablan de ese mundo al que están construyendo, al que se vinculan ambiguamente, son siempre sujetos que de algún modo ya están fuera de él, dejaron de pertenecer. La escritura sólo es posible en el espacio de la “civilización”, en un transcurrir histórico del que carece esa tierra. Por eso regresa a Nueva York el narrador de *Los pasos perdidos* o deja de ir al acuario el de “Axolotl”: sólo se puede contar sobre “el otro espacio” —construir y mantener la utopía— si ya se ha alejado de ese infierno. Los textos parecen reconocer dos condiciones fundantes de las representaciones que contienen: de algún modo se proponen siempre como relatos poco confiables, o son duplicados por otros que también puede ser que estén contando mentiras (*El arpa y la sombra*, otro relato de Carpentier, es paradigmático en este aspecto). En segundo lugar, su narrador, instalado en una relación contradictoria de distancia y seducción con ese mundo al que no logra pertenecer del todo, es el encargado de hablar de él y, por lo tanto, de instalar en el centro de su escritura la tensión entre el deseo (y la utopía) y el rechazo (del infierno).

En ese sentido, “Axolotl” es un texto clave, la oscilación del narrador explicita la diferencia irreconciliable que es incapaz de salvar: si, por una parte, reconoce que el axolotl representa “una vida diferente, otra manera de mirar”, por otra, el “yo axolotl” sabe que ninguna comprensión es posible desde fuera, que el hombre “estaba fuera del acuario, su

pensamiento era un pensamiento fuera del acuario" (pag. 167). En esta condición perpetua de *metecos* los narradores establecen un vínculo ambiguo con la lengua, la cultura, los saberes de los dos espacios, de ahí la confrontación permanente entre lo europeo y lo latinoamericano (y su tradicional dicotomía entre naturaleza y cultura). Por eso, el narrador hombre del comienzo de "Axolotl" pretende entender consultando diccionarios en una biblioteca de París, pero sólo el *reconocimiento*, la fascinación —y el peligro—, pueden darse por el contacto, por el ambiguo acercamiento a través del vidrio.

Es también "Axolotl" el cuento que pone en primer plano el estatuto de "verdad" de las historias del corpus. En efecto, ¿qué leemos los lectores de este texto? ¿El cuento que creyó imaginar el narrador hombre? ¿Lo que dice el axolotl que alcanzó a "comunicarle" en los primeros días de la transformación? En cualquier caso, la historia, contada desde "este lado" pierde confiabilidad; no parece posible saber cómo son las cosas "realmente" en el mundo del acuario. Queda cuestionada la representación de ese mundo desde dentro mismo del relato, y el cuento de Cortázar ha trabajado el problema llevándolo al centro de su construcción (lo mismo que ha hecho con el tratamiento del tiempo en "La noche boca arriba"). Pero la mayoría de los relatos del corpus también manifiestan complejas relaciones entre varias versiones poco confiables (recuérdese lo ya señalado con respecto a *Los pasos perdidos*). *La vorágine* es un diario del protagonista enmarcado por una carta-prólogo en la que se juega una tensión entre la ficción y la probable verdad del relato. *La casa verde* se multiplica en diversos textos del mismo Vargas Llosa que funcionan como variables de la novela¹⁴; y las cartas del protagonista de *Plan de evasión* son puestas en duda por el narrador que encuentra en ellas "la proporción de verdad y error a que pueden aspirar las mejores profecías". Esto nos remite —por una parte— al relato de Melquíades en *Cien años...*, pero también nos recuerda cómo se tensionan en estos textos las posiciones de la enunciación. Entre el protagonista, "encerrado" en la isla del Diablo y el narrador que se encuentra "de este lado", del de la civilización, se juega la misma lucha que en "Axolotl" en torno al saber —y al poder de decir algo— sobre ese espacio. La cuestión es quién puede construirlo e imaginarlo. Es probable que *El arpa y la sombra* sea, en muchos sentidos, otro texto clave del sistema porque Colón confiesa en su relato, enmarcado por el de otro narrador, que su diario no es otra cosa que una mentira, una historia fraguada. No es casual que el *Diario* de Colón, el texto

¹⁴Las historias de *La casa verde*, o parte de ellas, se reiteran en *El hablador*, en "Crónica de un viaje a la selva" y en "Cómo nace una novela". Más allá de la distinción de géneros entre ellos, los textos trabajan las mismas representaciones que estamos señalando en el corpus.

verdaderamente fundante de este sistema discursivo, sea representado por uno de los textos del corpus como un relato interesado, como un conjunto de falsedades destinadas a construir una imagen conveniente, políticamente conveniente, a los intereses de Colón. *El arpa y la sombra*¹⁵ parece así narrar el origen y la causa de estas ficciones, conformadas por un meteco que irremediablemente quedó “náufrago entre dos mundos” y que reemplazó “un país nunca hallado” con una utopía, con un paraíso terrenal imaginario, pronto convertido en un infierno donde lo “esperaba el demonio para hacerme caer en sus trampas”(pag. 183).

El texto de Carpentier recoge todos los términos de las representaciones del corpus y establece un origen para ellas. En particular, la contradictoria oposición utopía/infierno domina y organiza el sistema y adquiere diferentes inflexiones en cada texto. Quizá los relatos fantásticos, como los cuentos de Cortázar y *Plan de evasión* de Bioy Casares, sean los que mejor traducen esa dicotomía: la isla de *Plan...* es la isla del Diablo y forma parte de las islas de la Salvación, espacio al que se evade y del que rápidamente desea evadirse el protagonista. La isla utópica, paradisiaca, es una prisión en la que se encuentra la muerte¹⁶. En esa inversión se explora el sentido mismo de la palabra utopía, el *no lugar* más allá de todo alcance, el lugar idealizado y por lo tanto imposible, fácilmente transformable en su contrario.

En *Plan...* y en los cuentos de Cortázar este sistema representacional parece construir el relato mismo y exponerse con mayor claridad. Es posible que las ambigüedades de lo fantástico “autoricen” —más abiertamente— el desarrollo de las contradicciones entre un mundo deseado y rechazado, al que se pertenece pero en el que se es un extraño, que se esboza como un paraíso, pero se vive (y se muere en él) como un infierno. El desdoblamiento del narrador de “Axolotl” define el lugar de la escritura: al axolotl sólo le queda el encierro y la inmovilidad, la palabra y la libertad están en el mundo civilizado, en Europa. El texto parece esbozar otro espacio utópico, resultado de las dicotomías que maneja y de la imposibilidad de verdadera comunicación (el cristal del acuario separa definitivamente). Por otra parte, “La noche boca arriba” advierte de los peligros de ese pasaje a través del tiempo y del espacio: el *hueco* por el que el protagonista cae “hacia abajo” no puede ser salvado. Y en este sentido, la conocida escena del tablón en *Rayuela* adquiere

¹⁵A. Carpentier, *El arpa y la sombra*, México, Siglo XXI, 1989. Las citas pertenecen a esta edición.

¹⁶Suzanne J. Levine, *Guía de Adolfo Bioy Casares*, Madrid, 1982, analiza las conexiones de este texto con la tradición de la literatura utópica y de la ciencia ficción, vista como una utopía fracasada. Este aspecto abre una nueva red de relaciones con otro texto del corpus, *Pubis angelical*, que excede el objeto de este trabajo.

nuevas posibilidades: no se trata sólo de Buenos Aires-París o de un ejercicio de metafísica. El fracaso del cruce, su imposibilidad, también nos recuerda que no hay tal cruce, no hay un *entre* en el que quedarse. Y en esa oscilación los textos elaboran un imaginario sobre una tierra propia y a la vez extraña, deseada y rechazada, pero para eso no pueden sino incorporarse a un discurso que se viene gestando desde los comienzos mismos de la reflexión sobre América. Un discurso armado con una multiplicidad de líneas y de voces, presente en los más variados registros y que también podría ser rastreado en los textos históricos, jurídicos y políticos. Ese discurso, ese extenso relato, ha construido a América Latina¹⁷ —un imaginario sobre ella— a través de un conjunto de representaciones que conforman nuestra cultura y se encuentran como una matriz básica en una gran variedad de textualidades diferentes. La constitución de estas representaciones es intrínsecamente política, su poder, su fuerza estratégica, está ligada a posiciones de los sujetos que no pueden ser sino ético-políticas y determinan modos de pensar la realidad. En este sentido, las nociones de identidad, de nación, de formas de pensarse a sí mismo y al mundo, están ligadas a una lucha de representaciones por el poder de “hacer ver y creer”¹⁸.

La literatura latinoamericana participa de este discurso, se encuentra atravesada por él y gran cantidad de sus textos recogen ese sistema representativo. La textualidad literaria no puede escapar de él, se encuentra conformada por un imaginario tan poderoso como para “decir qué es y cómo es América Latina”. La dolorosa ambigüedad de este discurso, en el que se superponen posiciones que leen a Latinoamérica desde una multiplicidad de dicotomías, cruza el corpus considerado. Los sujetos que enuncian se debaten en la contradicción y así construyen un espacio imposible —cielo e infierno simultáneos—. Un no-lugar sin presente y sin transcurrir histórico, un encierro donde sólo es posible urdir planes de evasión.

Los relatos de Cortázar se encuentran en el centro de esa lucha, forman parte de esa tensión irresuelta que significa pensar —y pensarse— desde un discurso dominante, ya constituido, del que no se puede escapar. Terrible paradoja de estas textualidades: exponer el conflicto, construirse

¹⁷Podría aplicarse a esto lo que señala T. Brennan para el concepto de “nación” en “The national longing for form”, *Nation and Narration*, ed. by H. Bhabha, 1990. “The ‘nation’ is precisely what Foucault has called a ‘discursive formation’ —not simply an allegory or imaginative vision, but a gestative political structure[...] Nations, then, are imaginaty constructs that depend for their existence on an apparatus of cultural fictions in which imaginative literature plays a decisive role.” (pag. 46-49).

¹⁸P. Bourdieu, *O poder simbólico*, obra citada.

a partir de él, pero no poder evitarlo porque la escritura —también para ellas— está de este lado. Y, como sabemos, el axolotl se quedó en su mundo oscuro y silencioso, sin tiempo, esperando —quizá— “la hora que puede llegar alguna vez”, el tablón que destruya la oposición o, simplemente, otro discurso en el que desaparezca el hueco y no espere la muerte de aquel lado.