

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI VERONA
FACOLTÀ DI LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

25/2000

Quaderni di lingue e letterature

Quaderni di lingue e letterature

25

20-9178

'NARCISO ORFICO'¹: EL YO ENTRE LA REFLEXION Y LA MEMORIA

Ô pour moi seul, à moi seul, en moi- meme,
Auprès d'un coeur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne,
Amère, sombre et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours futur!

P. VALÉRY, *Le cimetière marin*, VIII

1. EL EXILIO Y LA MODERNIDAD

La poética "de los estados precarios del ser", que pone en escena "lo provisorio, el desarraigo, la desprotección, la desapropiación", todas las formas negativas del verbo existir, no sólo es un elemento constitutivo de la vivencia moderna, sino también resulta fundante de la literatura del siglo XX², en la que la 'carencia de hogar' y el pluralismo lingüístico "tienen que ver con el problema más general de la pérdida de un centro"³. El destierro, la 'excentricidad' y todo su pathos, configuran una mitología y dan lugar a una tendencia escrituraria narcisista, pues el escritor necesita espejarse en la escritura para configurar un nuevo sujeto, o reconstituir por medio de la misma su identidad desplazada, fragmentada o híbrida.

Sabemos que la literatura en Latinoamérica estuvo marcada, desde sus orígenes, por un descentramiento cultural; y que la literatura moderna lati-

1. Uso con una cierta desenvoltura el nombre propio y el adjetivo que se refieren a mitos diversos, teniendo en cuenta que el nexo entre ambos lo establece, en primer lugar, Marsilio Ficino en su comentario del *Simposio* platónico, una afirmación enigmática ("crudelissimum apud Orpheum Narcissi fatum") que luego E. Rodhe retoma en *Psyche (1890-1894)*, como lo comenta F. RELLA, *Le peripezie mitiche. Narciso en Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Milano, Feltrinelli, 1984, pp. 151-152.

2. N. ROSA, *La especie furtiva*, en *Artefacto*, Rosario, B. Viterbo, 1992, p. 51.

3. G. STEINER, en su libro *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*, (Barcelona, Barral, 1973), observa que los grandes escritores de este siglo, Beckett, Nabokov, Borges, "se encuentran en una relación de duda dialéctica no solamente con respecto a su lengua nativa - como se encontraban Hölderlin o Rimbaud entre ellos - sino con respecto a varias lenguas" (las citas en el texto también son de p. 10). Esta característica de la literatura moderna se opone a la concepción literaria vigente en el romanticismo cuando se pensaba que "el escritor es quien de manera más evidente encarna el genio, el *geist*, la esencia de la lengua materna", y ésta, a su vez, cristaliza la cosmovisión específica de una nación (p. 15).

noamericana puede ser considerada – por el desplazamiento voluntario o forzado de muchos escritores –, como una estrategia de exilio permanente⁴. En Latinoamérica el viaje, desde finales del siglo XIX a los primeros años del siglo pasado, significó un desplazamiento hacia las metrópolis europeas que, muchas veces, fue definitivo: ya en el cruce de los dos siglos hay novelas – para no hablar de las memorias o de los diarios de viaje – que tratan el argumento del latinoamericano transterrado: *Música sentimental* (1884) del argentino E. Cambaceres o *Los transplantados* (1904) del chileno Blest Gana⁵.

Para muchos latinoamericanos que se desplazaron a Europa antes de los años sesenta – como J. Cortázar, J. R. Wilcock, H. Bianciotti⁶ –, el abandono de la patria acarrió consigo una situación paradójica, pues si la causa del viaje la atribuyen al rechazo que sienten por la cultura del país natal, en el que reconocen un infierno personal, social, político o cultural, no pueden dejar de evidenciar que el mismo es el ‘centro afectivo’ desde el cual enuncian sus palabras y en el que han conformado su imaginario. De esta forma, “el mundo (la imagen del mundo) [aparece] devorado por el extrañamiento, se vuelve enigmático y desconocido”⁷; nada se reconoce, pues lo familiar se ha vuelto *unheimlich*, sea en la propia tierra que en la ajena. Con el exilio, la escritura resulta la exhibición de una incertidumbre y “un’occasione per porsi degli interrogativi vitali”⁸.

2. DESCENTRAMIENTO CULTURAL

J. R. Wilcock, por ejemplo, en su poema “Deshacerme” – del cual cito un fragmento –, expresa el dolor en el que se debate el yo poético al sentir que sus “riquezas simbólicas” – constitutivas de una identidad fuerte (“y yo, yo

4. En realidad, el exilio parece ser un concepto constitutivo de la existencia moderna, como si “fuera él mismo el concepto de un exilio fundamental: un ‘estar fuera de’, un ‘haber salido de’ (...); *exulare* sería la acción del [...] que sale, el que parte, no hacia un lugar determinado, sino el que parte absolutamente” en J. L. NANCY, *La existencia exiliada* en *Formas del exilio*. “Archipiélago. Cuadernos de crítica y cultura”, n. 26-27, invierno 1996, p. 35.

5. En cambio, la problemática del exiliado europeo en América Latina la trata HORACIO QUIROGA en *Los desterrados* (1926).

6. J. R. Wilcock y H. Bianciotti se fueron de la Argentina para evitar el peronismo; Cortázar lo hizo también en esa década aunque algunos comentarios suyos tienden a distinguir su ‘elección’ de salir del país con el destierro impuesto, con el aislamiento en el interior del país o con el exilio impuesto a un autor cuando se le prohíbe publicar y ser leído en su propio suelo. (Cfr. J. CORTÁZAR, *América latina: exilio y literatura* en *Obra crítica* 3, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 161-180).

7. E. BORGNA, *La patria perdida en la ‘Lebenswelt’ psicótica* en *Formas del exilio*, loc. cit., p. 55.

8. R. CAMPRA, *L’esilio argentino in Europa. Forme del viaggio, forma della memoria* in M. SECHI (a cura di), *Fascismo ed esilio II. La patria lontana: testimonianze dal vero e dall’immaginario*, Pisa, Giardini, 1990, p. 294.

por todos lados”), la que poseía en la tierra natal —, han quedado atrás, encerradas, “como una vergüenza”, en “una casa cerrada y sola”:

Extiendo hacia mi pasado
vanos tentáculos de ensueño
buscando objetos, papeles
que tal vez ya han sido destruidos;
y sin embargo, como una vergüenza
sé que todas mis riquezas
simbólicas están allí,
en esa casa hoy cerrada,
morada de un loco y de una vieja:
mis retratos de juventud,
el sello con mis iniciales
y yo, yo por todos lados,
en los espejos y las mesas⁹.

En cambio, en estos versos de Cortázar, el paradójico dolor de exiliado se concentra en el resentimiento de no poder ejercitar la pasión por su país dentro del mismo:

Te quiero, país, pañuelo sucio, con tus calles
cubiertas de carteles peronistas, te quiero,
sin esperanza y sin perdón, sin vuelta y sin derecho,
nada más que de lejos y amargado y de noche”¹⁰.

En muchos de estos escritores, el rechazo de la propia cultura ha provocado un ‘sentimiento de no estar del todo’ en la propia patria y también en el extranjero. Una condición existencial cuyo aspecto contradictorio no siempre se reconoce vinculado a la experiencia de “extraterritorialidad”; Cortázar por ejemplo, la asocia, en primer lugar, a la constante lúdica que lo caracteriza, y cuyo resultado es siempre lo ‘excéntrico’¹¹. Ese estar fuera del propio centro induce la escritura (“...escribo por no estar o por estar a medias. Escribo por falencia, por descolocación...” p. 21), y la connota como algo lateral (“...poemas que son como petrificaciones de ese extrañamiento, lo que el poeta ve o siente en lugar de, o al lado de, o por debajo de, o en contra de...” p. 23).

Esa constante lúdica, sin embargo, es definida, más adelante, como “un infierno” en el que el autor se considera, paradójicamente, “feliz” (“...y soy

9. “Deshacerme”, escrito en Italia en 1969, fue publicado por primera vez por D. BALDERSTON en *Wilcock: el museo de los recuerdos*, “Hispanamérica”, n. 44 (1986), p. 57.

10. “La patria” en *Le ragioni della collera* (texto a fronte), Roma, Edizioni Farenheit 451, 1995, p. 78.

11. J. CORTÁZAR, *Del sentimiento de no estar del todo* en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires, Impresora argentina, 1968, p. 21. Las citas en el texto siguen esta edición.

terriblemente feliz en mi infierno, y escribo. Vivo y escribo amenazado por esa lateralidad, por ese *paralaje verdadero*, por ese estar siempre un poco más a la izquierda o más al fondo del lugar donde debería estar para que todo cuajara satisfactoriamente en un día más de vida sin conflictos.” p. 22), quizás porque la condición contradictoria de su experiencia lo tensa como una cuerda para el canto.

3. BÚSQUEDA DE LA CULTURA EUROPEA

Analizando la obra de los escritores mencionados, no hay que olvidar que en ellos se dio una melancolía precedente al exilio real, que posiblemente, se originó en la búsqueda de una memoria ‘otra’ (la europea) en el suelo patrio. Ávidos lectores, buscaron en los libros una memoria que se podría definir ‘futura’, pues hacia ella tendían y hacia ella se dirigía su deseo.

En 1947, J.R. Wilcock – considerado un ‘raro’ en Buenos Aires donde vivía de traducciones, como Cortázar, y anteriormente, de algún puesto de empleado en la Unión Telefónica, mientras terminaba su carrera de ingeniero y se vinculaba con el grupo de “Sur”, en especial con Silvina Ocampo –, publicaba este poema en la revista “Los anales de Buenos Aires”:

Por qué soy de dos maneras
como las aguas de un mar?
¿por qué insisto en escuchar
voluntades extranjeras
a mis morales primeras?
¿por qué soy otro y soy uno
en el instante oportuno,
y de fantasma ambulante
paso a ser concreto amante,
y a veces no soy ninguno?
(...)”¹².

Los vínculos entre la cultura europea y el escritor están ante los ojos de todos: no sólo porque el joven poeta estaba vinculado – como un *enfant terrible* – con el grupo de “Sur”, sino también porque en las revistas que dirigió (solo o con Ana María Chouy Aguirre), «Disco» y «Verde memoria» – frente a las cuales “Sur” podía ser definida ‘nacionalista’, o por lo menos, ‘ameri-

12. J.R. WILCOCK, “Estrofas” en “Los anales de Buenos Aires”, Año II, nº 20, 21, 22 (oct. nov. dic. 1947), p. 89.

canista' – "publicaba a menudo en idioma original y sin traducción, clásicos y contemporáneos europeos. Los locales eran excepción"¹³.

En muchos de estos autores el concepto de autoridad poética se volvió, así, inconciliable con el vivir en el suelo nativo; por eso no resulta extraño que el tema del desarraigo haya aparecido en la producción de los mismos, mucho antes de su viaje al viejo continente. Y esto se tradujo, a veces, en una búsqueda lingüística que Cortázar, al referirse a los poetas del Buenos Aires de la década del cuarenta, así define: "Para uno que otro [poeta] buscando una identidad y de ahí una reconciliación, cuántos se contentaban con sustituir raíces por injertos, el habla nacional por pastiches anglo/franco/españoles"¹⁴. Ya en Europa algunos de estos escritores optaron por el abandono de la lengua materna – como les sucedió a Wilcock y Bianciotti¹⁵ –; Cortázar, a diferencia de los mismos, mantuvo con la Argentina el ancla del idioma pues, a pesar de vivir en Francia, siguió escribiendo en castellano.

4. VIVIR OTRA LENGUA, SENTIR DOS CULTURAS

Sin embargo, R. Piglia recuerda que vivir en otra lengua, experiencia de la literatura moderna, resulta, asimismo, un elemento caracterizador de la literatura canónica argentina, constituida, en buena parte, por autores en los que el español era una segunda lengua (el caso de las hermanas Ocampo, por ejemplo)¹⁶.

De hecho, entre los escritores argentinos, hay unos cuantos que aunque pertenecientes a la más rancia oligarquía criolla, por haber vivido o haberse educado en Europa y haber aprendido primero el inglés o el francés y sólo en un segundo momento el español, manifiestan en su obra un *penser à coté* (el caso de Borges, por ejemplo, cuya enunciación 'al margen' ha sido estudiada cuidadosamente por B. Sarlo)¹⁷, que puede ser equiparado con la 'excentricidad' de los escritores latinoamericanos residentes en Europa. No obstante que en muchos de los escritores modernistas la distancia fuese vista como necesaria para la producción estética, el 'exilio interior' de los escritores argen-

13. M. ABADI, *Un alma desterrada y sola*, en "Primer Plano", Buenos Aires, 1º de noviembre 1992, p. 3.

14. J. CORTÁZAR, *Salvo ed crepúsculo*, México, Editorial Nueva Imagen, 1993, p. 331.

15. Y a entre los poetas vanguardistas algunos habían cambiado de lengua; tanto Huidobro en su primera época parisina (*Horizon Carré*) como César Moro, quien siguió escribiendo en francés incluso después de volver en Perú (todos sus libros están en francés, excepto *Las tortugas ecuestres*, escrito en español).

16. R. PIGLIA, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Ediciones Siglo XX, 1993, p. 47.

17. SARLO, *Borges: A writer on the edge*, London/New York, Versus, 1993.

tinios del grupo de «Sur», dio origen a una situación existencial paradójica, en la que 'se estaba y no se estaba' al mismo tiempo.

Tanto los autores "centrales" de la literatura argentina como los exiliados en Europa, expresan una experiencia de extrañamiento y de descolocación. Este estar 'in between' e 'in betwixt'¹⁸, muchas veces, desembocó en una narrativa fantástica – en la cual, la condición del autor empírico tiende a identificarse con la vivencia desasosegante del sujeto del enunciado, que se encuentra entre dos paradigmas contrapuestos de la realidad. Otras veces, los textos literarios pusieron de manifiesto una doble nostalgia; vivencia no sólo atribuible al yo poético sino también al autor empírico, como sucede en este poema de S. Ocampo, "El balcón":

En el verano de un balcón, en Francia,
mirábamos los cedros extranjeros
y un demasiado azul en la distancia
lago, lejos de ceibos y jilgueros.
Nos gustaba una patria más vacía:
No hay aquí una palmera, yo decía.
¡No nos despierta el canto de las aves
con las aguas barrosas, con las naves!
¡Ah! Yo prefiero el Río de la Plata.
Fiel a la ausencia y todavía ingrata,
soy a veces aquí una forastera:
falta ahora el balcón, no la palmera,
faltan cedros, y no costas barrosas.
¡Ah, qué azul era el lago y había rosas!¹⁹

5. DESILUSIÓN, METAMORFOSIS

Sin embargo, luego de haber abandonado el propio suelo, el origen de la melancolía en estos escritores se desplaza: ya no es recordar lo que nunca se tuvo y se desea, sino que ahora surge del real enfrentamiento con los monumentos de la cultura europea – considerada sublime en la propia patria –, al verlos mezclados con una cotidianeidad turística y comercial que los degrada. La aprehensión romántica del mundo grecolatino, sea en Julio Cortázar, sea en Wilcock (pensemos en la identificación estética de Cortázar con Keats y la

18. Véase, a propósito de ese estado entre dos espacios y dos tiempos, característico de los ritos de pasaje, de V. TURNER, *Nello spazio intermedio: il periodo liminale nei 'Rites de passage' en La foresta di simboli*, Brescia, Morcelliana, 1976.

19. En *Apéndice. Poesía de S. Ocampo* en N. ULLA, *Inventiones a dos voces. Ficción y poesía de Silvina Ocampo*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1992, p. 195.

filiación rilkeana de la poesía argentina de Wilcock), sufre una inversión al empezar a vivir el exilio en Europa.

Es como si en el destierro se produjera la experiencia de choque que los románticos sufrieron con la modernidad. Así Cortázar en "Las ruinas de Knossos" habla de una secularización del mundo, de una desmitificación del mundo; desaparecen los héroes, y los monstruos, ahora "cabizbajos" y "envueltos en bufandas", se multiplican por las calles y "se pierden en los huecos del tráfico". Seres solitarios, réplicas del hombre moderno, que

A nadie tienen que los tema y vocifere,
ningún adolescente de encendida espada
irrumpe de la nave y corre a ellos para morder por fin
el alegre, jugoso durazno de la sangre²⁰.

Y algo semejante expresa un poema de Wilcock donde los espacios heroicos ahora sólo son "Luoghi comuni" – como lo señala la estrofa 10 del poema de ese nombre –, en los que buscar la sombra del mito es sólo "un modo como otro de pasar el día", y donde la rima pedestre parece querer acompañar, a nivel formal, ese rebajamiento:

Trenta secoli dopo il viaggio di Odisseo
i turisti percorrono le grotte del Circeo
senza trovarvi traccia della fattucchiera isterica
né un relitto assegnabile all'età preomerica.
E non serve spiegare che l'isola non è tale
bensì un monte isolato sulla costa laziale,
e che tutto sommato cercare l'orma della fata
è un modo come un altro di passare la giornata,
poiché il tempo come un ghiacciaio trascina senza pietà
i luoghi e li trasferisce in altre località²¹.

6. LA CULTURA ÁULICA Y EL PERONISMO

Hay que recordar que en el momento preciso del exilio estos escritores habían visto defenestrada por el peronismo esa cultura 'alta' y universal constitutiva de sus primeros escritos literarios. Así lo recuerda Cortázar, al referirse al momento de su salida del país:

...de golpe me nació un meopa trufado de referencias clásicas (de muchacho tuve una

20. En CORTÁZAR, *Le ragioni...* cit., p. 182.

21. WILCOCK, *Poesie*, Milano, Adelphi, 1980, p. 19.

fugaz vocación helenista, hasta hice un fichero de mitología griega después de leerme todo Homero y Hesíodo, ...). Muchísimos pameos precedentes lo reflejan, pero éste se instaló en plena rabia de despegue, adherencia tenaz y broncosa a la hora en que Perón desalojaba Zeus para siempre de mi casa²².

Una situación que también refleja Wilcock en "De un argentino a la República". Aquí el poeta habla de su "amada república" en términos poco elogiosos, pues no tan veladamente – por medio de la alegoría de una mujer "novia de un bandido" que decía "era el turno de amar a un asesino" –, describe el período peronista vivido en el país, del cual él se ha distanciado totalmente porque invierte su ideal patrio y su visión elitista de la cultura:

Vi en tus ciudades damas mordidas por chacales
y en el medio del campo carteles con consignas;
de noche se escuchaban carcajadas malignas
por las calles desiertas de algunos arrabales,
o al pasar por la esquina de un café transparente
la voz de un atorrante que insultaba a la gente
por la red de las radios oficiales.

¿Y es ésta la República, pensé, que tanto amabas,
la alumna distinguida de Inglaterra y de Francia?
¿Son éstas las provincias que pintaste en la infancia,
las plazas, con estatuas donde te enamorabas?
Acostada entre víboras esa inmensa mujer
bajo las nubes, bajo las lluvias, ¿puede ser
tan al revés de lo que imaginabas?

El rechazo del autor por el suelo nativo se proyecta, en el poema, en esa mujer, alegoría de la nación que, prácticamente lo empuja al exilio:

Patria, me rechazaste sin mirarme siquiera,
preferías los besos de tus negros demonios;
estabas loca, loca, te adornabas con moños
que encontrabas tirados, como una basurera,
y me decías: "Vete, no quiero mamarrachos,
no quiero ni violines ni libros, quiero machos
que me estremezcan una vida entera"²³.

Wilcock vivió los años del peronismo en Buenos Aires como una especie de infierno y, de hecho, Bianciotti recuerda que en 1955, sentado en la Plaza San Martín, lo vio venir hacia él como "un emisario del destino", pues le dijo,

22. J. CORTÁZAR, *Salvo el crepúsculo*, cit., p. 335.

23. El poema apareció publicado por D. BALDERSTON, en su *La literatura antiperonista de J. R. Wilcock*, "Revista Iberoamericana", n. 135-136 (1986), pp. 577-578.

sin sentarse: "Si no te vas de este país ahora, estás perdido". Tomarían el mismo barco para Italia, pero no se habrían frecuentado ulteriormente²⁴. El primer viaje a Europa, en el que Wilcock va a encontrar en Inglaterra sus raíces paternas – el padre era inglés, con la abuela hablaba inglés –, lo va a dejar como en un limbo, en un 'entre' del que no sabemos si salió alguna vez. Wilcock vuelve a la Argentina cuando ya el peronismo había sido proscripito, y deja el país definitivamente en 1957.

7. EFÍMERAS UTOPIAS, MELANCÓLICAS BABELES

A Europa Wilcock viaja expulsado por el ambiente político y cultural del peronismo, pero también buscando una especie de utopía lingüística pues, para él, el castellano "no daba para más": en varias oportunidades se expresó contra ese 'idioma de los argentinos', que Borges tantas veces había defendido. Por ejemplo, al reseñar los *Poemas elementales* de Bernárdez en 1942, Wilcock dirá que el idioma castellano no se presta para medidas como el endecasílabo²⁵; y en sus cuentos – que serán publicados por primera vez en lengua italiana – introduce frases como "recuerde que usted escribe en castellano, a todas luces una lengua muerta"²⁶, o "El Maestro era reacio a publicar libros en una lengua desprovista para él de toda lógica como el español"²⁷. Y desde Europa Wilcock sintetiza con estas palabras su situación en Europa y su propia visión de la 'memoria cultural' argentina: "Veo a la Argentina como una inmensa traducción; aquí en cambio me traducen"²⁸.

La búsqueda de una utopía lingüística²⁹ es algo que Wilcock, en Argentina, manifiesta lúdicamente, al inventar un poeta – 'Archibald MacLeish' – y su poesía en inglés – poesía que será, a su vez, traducida por Wilcock y comentada 'seriamente' por Ana María Chouhy Aguirre, en la revista

24. H. BIANCIOTTI, *Juan Rodolfo Wilcock. La felicidad del poeta*, "La Nación". Suplemento Literario, 1º Febrero 1998, p. 2.

25. Citado por R. HERRERA en *La ilusión de las formas. Escritos sobre Banchs, Molinari, Mastronardi, Wilcock y Madariaga*, Buenos Aires, El Imaginero, 1988, p. 59.

26. *El escriba en El caos*, Buenos Aires Sudamericana, 1974, p. 156.

27. *La sinagoga de los iconoclastas*, Primera edición: Milano, Adelphi, 1972. Cito de la primera edición en español: Barcelona, Anagrama, 1981, p. 48.

28. Carta a Miguel Murmis, diciembre 1955, citada por Murmis en *El artista y su advertencia*, "Primer Plano", loc. cit., p. 2.

29. Esta intención no sólo se entrevé en su conflictiva relación con la lengua castellana, como ya lo hemos señalado, pero también en su gusto por ciertas máquinas o invenciones lingüísticas vinculadas con el idioma de John Wilkins de Borges. Cfr., por ejemplo, la máquina de Llorent de Riber en *La sinagoga...* Y al respecto cfr. de LUIS GUSMÁN, *La utopía del caos*, en "Primer Plano", loc. cit., p. 8.

«Verde memoria»³⁰. En Europa, esa búsqueda conduce a Wilcock a un cambio de lengua, pero el exilio dará lugar, asimismo, a una modificación total de su registro discursivo pues del neorromántico pasa al grotesco y a una 'literatura del mal' que le sirve para afirmar que no existe otra cosa que el Infierno. En Europa, Wilcock abandona el idealismo rilkeano de su período argentino, para convertirse en "el ingeniero" que mide, a través de las palabras, el territorio del absurdo.

En el caso de Cortázar, el enfrentamiento en Europa con las ruinas de lo que, en Argentina, había conocido por medio de lecturas, y la desilusión consecuente, da lugar a un poema, "Grecia/Grèce/Greece 1959", y a un comentario autobiográfico en el que no sólo habla de su origen ("fue escrito distraídamente", "Una serie de ráfagas a lápiz o tinta, en camas y cafés y playas griegas, su inicio en Estambul frente al supuesto sarcófago de Alejandro")³¹, sino que también explica su plurilingüismo:

Creo además que el trilingüismo del poema – del que me sentiría culpable si no fuera excepcional –, viene de un rechazo de la Grecia de la imaginación adolescente idealizada a través de Leconte de Lisle, Winckelman y mi maestro Marasso, y sustituida hoy por una visión no sé si más real pero en todo caso menos 'clásica'³².

La mezcla de lenguas del poema³³ origina una serie de 'cortocircuitos', cuyo efecto – como ha notado Mesa Gancedo – es "el estallido de la entidad cultural preconcebida, i.e., una 'Ur-Grecia' existente fuera del tiempo"³⁴.

Sin embargo, Cortázar, al contrario de Wilcock – para quien el caos, el mal y la contrautopía serán los elementos constitutivos de su textualidad desterrada – oscila como a la espera de una conjunción utópica en la que esos elementos disímiles y múltiples que se presentan en la realidad que el yo poético ve y siente (la cultura alta y la baja, las diversas lenguas, el pasado y el presente, los espacios diversos) confluyan en un todo armónico que supere la ironía o la desilusión, consecuencias del desfase.

Esta aspiración todavía romántica, a pesar de estar teñida de moderna

30. Véase, por ejemplo, «Verde memoria. Revista de poesía y de crítica», n. 1 (junio 1942), pp. 15-20, en donde aparece "Selene afterwards" del supuesto 'Archibald MacLeish' con la 'traducción' hecha por Wilcock, y un comentario de Chouhy Aguirre sobre la obra de MacLeish. La información sobre este juego de invención a dos voces me fue referida personalmente por Margarita Chouhy Aguirre.

31. *Salvo el crepúsculo*, cit., p. 169.

32. *Ibid.*, p. 170.

33. Véanse, por ejemplo, estos versos del segundo tríptico: "Ceci dit (mais il tousse de nouveau, il râle comme sa chienne de mère, / faudrait changer de chambre), Atenas hoy es polvo y Wagon Lits, / inútil escapar hasta Cap Súnion, diez autocares vuelcan colegiales, / Amerikani!, Rock'n Roll, y los soldados juegan a las cartas / en la cella del templo de Poseidón: un tres, un seis, ah merdel!" (*Ibid.*, p. 171).

34. D. MESA GANCEDO, *La apertura órfica. Hacia el sentido de la poesía de Julio Cortázar*, Berna, Peter Lang, 1999, p. 186.

ironía, se entrevé en la figura rectora del primer poema del tríptico, pues Alejandro Magno, quien aparece en un "entre" ("standing exactly between Hellas and Islam, amen" SC, p. 169) como en el que aparece representado el yo poético, resulta una figura, en última instancia, integradora de mundos y de culturas.

Y esta aspiración no indiferente en Cortázar, pues repercute en otros textos suyos, en su teorización del concepto de 'figura' y en su gusto por los mandala, en el tercer poema del tríptico se resuelve en la disonancia y la carencia: "Máscara de isla, hueco tambor quemándose". El lugar, con el turismo de masas, se descubre simulacro y la Palabra apolínea pierde su connotación sagrada para transformarse gradualmente en una serie de vocablos ya no griegos sino ingleses, el léxico de ese imperio turístico que ahora prevalece sobre las ruinas e ignora el llamado divino: "...no te vayas viajero, / reconóceme, encuéntrame, I was a God, a radiant King, /golden Apollo!" (SC, p: 174).

8. LA PÉRDIDA DEL ESPACIO PRIMORDIAL

En ese avanzar por el territorio de desarraigo, algunos escritores latinoamericanos proyectan sobre la realidad una mirada 'órfica', pues gradualmente adquieren conciencia de que, al volver la mirada atrás para recuperar el espacio 'primordial', lo han perdido irremisiblemente. O lo han reducido al silencio, porque la historia personal del 'allá' y del 'entonces', en el desfasaje temporal y en el espacio metropolitano, se vuelve kitsch. Dice Cortázar:

Ese que sale de su país...
se da cuenta, infeliz, que va tirando mejor y duerme
a pata ancha. Hasta de estilo cambia, y tiene amigos
que no saben su historia provinciana, ridícula, casera³⁵.

Escribas obligados a abandonar el centro de su afectividad, es decir, el espacio natal, como nuevos Orfeos, tratan más tarde de recuperarlo por medio de la escritura, a sabiendas de que en la realidad histórica ha desaparecido para siempre. Y que el precio de volver la mirada hacia atrás es la conciencia de un hueco, de una falta:

Me fui como quien se desangra. Así termina *Don Segundo Sombra*, así termina la cólera para dejarme, sucio y lavado a la vez, frente a otros cielos. Desde luego, como Orfeo, tantas

35. J. CORTÁZAR, "El encubridor", *Le ragioni...*, cit., p. 80.

veces habría de mirar hacia atrás y pagar el precio. Lo sigo pagando hoy; sigo y seguiré mirándote, Eurídice Argentina³⁶.

Wilcock, al respecto, presenta algunas variantes, pues en el poema ya citado, "Deshacerme", el yo poético, aunque sabe que en ese pasado, "como una vergüenza" se encuentran todas sus "riquezas simbólicas", decide, sin embargo, volver, pero para someter la propia identidad a una dispersión que lo deja con una única certeza: la muerte:

(...)
 Tengo que ir a dispersar
 ese templo de mi persona,
 saquearlo, regalar
 a un museo mis recuerdos
 más raros y tirar el resto,
 exorcizar ese lugar
 que fue consagrado a mi culto,
 morir sin dejar rastros
 vergonzosos o de otra especie,
 deshacerme de todo,irme
 como he venido, desnudo.

El impulso órfico de volver la mirada hacia atrás lo comparte Héctor Bianciotti en en *Ce que la nuit raconte au jour*³⁷, donde el escritor cordobés al recordar su infancia y adolescencia argentinas, desciende a la muerte y la noche, buscando el lado oscuro de sí mismo – y del hombre –, para luego conducirlo a la luz del día, por medio de la escritura.

9. EL DESARRAIGO EN LA ESCRITURA

R. Piglia se pregunta, en un artículo sobre Gombrowickz. "¿Qué pasa cuando uno [el escritor] pertenece a una cultura secundaria? Qué pasa cuando uno escribe en una lengua marginal?". Tratando de responder a estas preguntas considera el particular uso que el escritor exiliado (en su propia tierra o fuera de ella) hace de la herencia cultural³⁸. El lugar incierto de la escritura da lugar a mecanismos de falsificación, de plagio, a informes falsos, a traducciones como plagio o como invención, a cuadernos de notas, a autobiografías hechas por otros, a la combinación de registros, a una textura de

36. J. CORTÁZAR, "Me fui como quien se desangra", *Salvo el crepúsculo*, cit., p. 338.

37. París, Editions Grasset-Fasquelle, 1992.

38. PIGLIA, *op. cit.*, p. 46.

filiaciones³⁹. Entonces, la literatura ocupa lugares hasta entonces no concebidos como literarios; hay una continua redefinición del 'hecho literario' y un continuo redefinir el canon, porque ¿qué podemos decir de una literatura como la de Borges, hoy el escritor latinoamericano por excelencia, que se configuró en contra de toda visión tradicional de la obra literaria? Gracias a Borges, por ejemplo, grandes parcelas de escritura marginal e incatalogable desde el punto de vista de los géneros, del sentido, de la totalidad, la coherencia y la legalidad, empiezan a ser incluidas y adoptadas en la 'Literatura'.

Desde esta perspectiva la obra del exiliado, al margen de normativas a veces en conflicto, resulta una zona 'desterritorializada' que merece la pena de ser recorrida, y la obra de J. R. Wilcock es un ejemplo más; sin embargo él llega después de Borges; así pues, su elección de lo heterogéneo e inclasificable (por ejemplo sus biografías imaginarias, su colección de "hechos inquietantes"⁴⁰, que merodean el hecho literario sin entrar en su meollo), lo vuelve hoy un seguidor del argentino: por esto es posible pensar que el cambio de lengua pudo haber sido la conclusión consciente de un acto de diferenciación que le permitió insertarse en otra tradición literaria. Las elecciones temáticas y estilísticas de Wilcock de sus publicaciones italianas, aunque forman parte de un imaginario que inicia en Argentina, parecen ser, asimismo, el resultado de su hostilidad hacia la utopía, como si buscara en lo abyecto⁴¹, en el fragmento, en la glosa un estatuto marginal desde el cual situar su voz.

También Cortázar recorrerá la vía de los híbridos genéricos⁴²; sin embargo, esa búsqueda, en él, es paralela a la de buscar una tendencia utópica para conjugar una figura del mundo disociada, a fin de superar con y en ella, el binario ("¿Un antes, un después? Sí, en los calendarios, pero no en esa misma lapicera que seguía escribiendo desde la misma mano")⁴³, y que resulta otra respuesta a ese preguntarse sobre qué sucede en la escritura cuando el autor pertenece a una cultura secundaria.

Escribir será, por lo tanto, una forma de definir otra identidad, la del su-

39. Véase, a propósito, el libro de E. LÓPEZ PARADA, *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 1999.

40. Cfr. por ejemplo, las biografías imaginarias de *La sinagoga degli iconoclasti* y los textos de *Fatti inquietanti* (Milano, Adelphi, 1992).

41. Lo 'abyecto' para H. LEGRAS (*Subalternity and negativity*, "Dispositio", n. 49, 1997 (pub. 2000)) es una 'contrainsurgencia' que hace emerger lo subalterno por medio de "una entidad amorfa que difícilmente toma la forma de otro pensamiento o de otra conciencia" (p. 86).

42. Como ha señalado S. SOSNOWSKY en *Julio Cortázar ante la literatura y la historia*: "Uno de los rasgos definitorios de la obra de Cortázar es el cruce de géneros, el cuestionamiento de toda frontera y el cultivo eficaz de una única expresión literaria" (en J. CORTÁZAR, *Obra crítica*/3, cit., p. 9).

43. J. CORTÁZAR, "De antes y después", *Salvo el crepúsculo*, cit., p. 240.

jeto de la enunciación, cuya importancia no es indiferente en Cortázar, pues, como él mismo afirmó en *La vuelta al día en ochenta mundos*, usando la retórica de la falsa modestia, "...soy culpable de un montoncito de libros que dan algún derecho a la primera persona del singular"⁴⁴.

El anhelo de conjunción es constante en Cortázar, quizás porque en su obra siempre está al acecho la conciencia de una ausencia, lo que él define como "lo abierto". Recordemos, por ejemplo, las palabras finales de *Prosa del observatorio*:

...pero lo abierto sigue ahí, pulso de astros y de anguilas, anillo de Moebius de una figura del mundo donde la conciliación es posible, donde anverso y reverso cesarán de desgarrarse, donde el hombre podrá ocupar su puesto en esa jubilosa danza que alguna vez llamaremos realidad⁴⁵.

En el poema "El cenotafio", la metáfora de "lo abierto" se metaforiza en un segundo nivel con la "urna vacía": el yo existe sólo en la escritura, y el paradójico dolor de 'la ausencia del yo' es algo más que el dolor del exilio, es el haberse abandonado a sí mismo en los diversos lugares del mundo por los que ha pasado: en las personas, los animales, las lecturas y los objetos no sólo del suelo natal sino también de territorios varios por donde ese 'yo' alguna vez único, se ha ido escindiendo en miles de fragmentos.

Frente al espejo, el individuo no cede a una contemplación narcisista, cede, sin embargo, a un dúplice reconocimiento: ese rostro, que sólo puede sentir falazmente pues es un reflejo, al mismo tiempo, es tan semejante al del 'yo', que parece el perfil de una moneda cierta y no falsa.

Hermano de mí mismo,
espía sin halago, pero al final cediendo
a la dulce moneda de la sangre,
al falso centinela del espejo.
No estoy del todo aquí donde me hablo.
Creo que me dejé en Chile o en Roma,
en Stevenson, en músicas y voces,
en un sauce de Bánfield, en los ojos
de una perra que quise, en dos
o tres amigos muertos.
Esto que queda vive,
Pero sabe que la urna está vacía⁴⁶.

La melancólica mención del catálogo por donde anda desperdigado el ser

44. J. CORTÁZAR, *Verano en las colinas* en *La vuelta al día...* cit., p. 13.

45. J. CORTÁZAR, *Prosa del observatorio*, Barcelona, Lumen, 1972, p. 79.

46. J. CORTÁZAR, *Le ragioni della collera*, cit., p. 254.

es, en el fondo, un elenco de los motivos y temas que aparecen en la escritura de Cortázar, en particular en *Rayuela*: ciudades y recuerdos del aquí y del allá; lecturas, grupos de amigos, gusto por la música.

Pero la escritura, que para el escritor argentino siempre fue un modo de salvación porque a través de ella reconstituía la propia identidad, expresa aquí un pesimismo extremo al reemplazar la palabra "yo", por "esto". El vínculo entre el yo y la urna recuerda que la experiencia misma, en la modernidad, "nel tempo dello choc e della sorpresa, ha un carattere così subitaneo e fuggevole, che può essere vissuta soltanto attraverso la sua riproduzione, e dunque come passato, come ricordo, in una perversione della durata e della linearità del tempo che forse non ha riscontro nella storia umana"⁴⁷. Por eso, según Franco Rella, en los anticipos de la modernidad, algunos escritores definen al yo "como un cementerio aborrecido por la luna" (Baudelaire), como "un sepulcro ambulante" (Leopardi), pues la velocidad del tiempo moderno al no permitirles aprehender la experiencia vital, les hace vivir su conclusión como el único atisbo seguro de totalidad de la misma⁴⁸.

Sin embargo, en el poema de Cortázar, el yo del hombre moderno, un 'salido', uno que 'está fuera de', vive el residuo de experiencia que le queda en el país extranjero sin poder acarrear consigo su pasado, porque se ha dejado en él, como si la intensidad del recuerdo en donde quedó diseminado, fuese mayor que la del presente – en el que, melancólicamente, sólo puede espiar el duplicado de sí mismo –; y esto implica la imposibilidad de concebir para sí ni siquiera esa totalidad, aunque negativa, que la muerte conlleva.

Si escribir es un buscar acceder al centro a partir de los aledaños; pronto se descubre que el sujeto ha dejado partes de sí en los diversos espacios por los que se ha movido y, ahora, una definición del mismo resulta casi imposible; algo semejante aparece afirmado en el poema "Estrofas" de Wilcock, cuando el yo poético expresa que su deseo se mueve en una ambivalencia de contrasentidos y la memoria se vuelve lábil y huidiza.

Si los cambios arbitrarios
de la ausencia y la presencia
me mueven la inteligencia
en dos sentidos contrarios,
frágiles son, y son varios
los designios del deseo,
pues poseo lo que veo
y no lo que he conseguido,

47. FRANCO RELLA, *Memoria e tempo dell'oblio* in *op. cit.*, p. 35.

48. *Ibid.*

y en cuanto me voy me olvido
también de lo que poseo⁴⁹.

Así como Wilcock, en "Deshacerme", se había propuesto volver al suelo patrio para producir una dispersión de los elementos configuradores del yo a fin de, quizás, adquirir conciencia de una única certeza, la muerte, Cortázar, en cambio, establece otro recorrido: el exilio funciona en él, inicialmente, como un rito de pasaje que lo conduce hacia "la única comunidad que estaba a su disposición: una comunidad del medio, de las propias prácticas"⁵⁰. Sin embargo, Cortázar, luego de haber construido su 'casa de palabras', buscó una comunidad a fin de ponerla a su servicio; de allí su manifiesto apoyo a la praxis revolucionaria en Latinoamérica.

Pero "El cenotafio" expresa algo que está más allá de este recorrido biográfico y de las explicaciones que el autor dio sobre su 'tipo' de exilio; en cierto sentido, dice algo semejante a lo expresado por Wilcock en "Estrofas": una existencia que está en un espacio intermedio y en un período límite, pero de cuya condición interestructural y paradójica nunca sale. Condición ambigua que estos autores retoman una y otra vez, en su continuo meditar sobre el tema:

El exilio es la cesación del contacto de un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales, es como el brusco final de un amor, es como una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente, algo como lo que Edgar Allan Poe describió en ese relato que se llama *El entierro prematuro*⁵¹.

Escribir será una forma de exorcizar el margen, como en Cortázar, o de exasperar su desconcierto, como en Wilcock. Sin embargo, escribir, en estos sujetos 'extraterritoriales', funciona como un rito de pasaje que carece de un elemento fundamental: lo que en las culturas primitivas eran llamados los *sacra*, que constituían para el individuo y su grupo, "il solido nucleo centrale della vita mentale ed emotiva"⁵². Y esa carencia nace porque, ahora, los arquetipos ya no pertenecen a una cultura sino a más de una y a ninguna, y la matriz negada en el momento del destierro peculiar de cada uno de estos autores, imposibilita una clara dirección del deseo y da lugar a una extraña concepción del futuro en la que el 'yo' no se ve representado sino como una tumba vacía o una trama deshecha.

49. J. R. WILCOCK, "Estrofas", cit.

50. R. WILLIAMS, *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial, 1997, p. 6.

51. CORTÁZAR, *América Latina: exilio y literatura*, cit., p. 165.

52. TURNER, *op. cit.*, p. 140.

Si la melancólica situación del 'exilio interior', es decir, del desarraigo en la propia patria tiene como consecuencia la búsqueda de una memoria ajena, sucedáneo que utópicamente se espera que resuelva la carencia en el propio suelo, ya en el extranjero, el escritor ha de buscar incesantemente el propio ego en un paradójico tejido de amor y rechazo por la propia patria, insertándose así en esa vertiente narcisista de la literatura que vuelve al yo escriturario más verídico que el de la realidad. En efecto, el ser en las palabras ofrece una certidumbre y una constancia ausentes en la vida exiliada, pues en ésta toda pasión puede resultar inútil, como sucede en un cuento de Cristina Peri Rossi (*Una pasión inútil*)⁵³. En la realidad el exiliado sabe que es imposible percibir al unísono los dos mundos a los que pertenece, mientras que en la escritura – esa “amère, sombre et sonore citerne” del poema de Valéry “sonnant dans l’âme un creux toujours futur!” –, se puede expresar la hostilidad de lo extraño, la fascinación de lo ajeno, la fragmentación del yo, y su imposibilidad de alcanzar un espacio fijo, estable y central, incluso en el momento de la muerte.

MARÍA CECILIA GRAÑA

53. Recordemos que en el cuento de Peri Rossi, incluido en *Una pasión prohibida* (Barcelona, Seix Barral, 1992), el narrador es un escritor que se encuentra en un país extranjero, conciente de estar viviendo por segunda vez, gracias a las diferencias de huso horario, el tiempo que ya había transcurrido en su país de origen. Sin embargo, esta experiencia le produce una fortísima sensación de extrañamiento, a tal punto que, al final del relato, el sujeto expresa su alienación sea del país de origen con el que ya no consigue comunicar, sea con esa realidad, con costumbres extrañas y caras desconocidas, en la que se habla y se escribe un idioma ignorado por él.