

Cuando el desierto se convierte en mar: Inversiones tropológicas en Piglia, Villoro y Bolaño

Daniella Blejer

ESTE TRABAJO SE DESPRENDE de un proyecto de investigación sobre el desierto como condición espacial en varias obras narrativas de la literatura latinoamericana contemporánea. El punto de arranque de la investigación es el desplazamiento de escenarios en los relatos que va de la ciudad ideada como «polis» y el campo como espacio mítico, a espacios fuera del orden existente de lo que fuera la imaginación utópica. Las obras —objeto de estudio de este proyecto— forman parte de una arqueología de la memoria cuyo nivel de reflexión va en progresión. Abarca *La ciudad ausente* (1992) del argentino Ricardo Piglia, cuya novela activa la memoria y el duelo para una argentina post-dictadura; *El testigo* (2004) del mexicano Juan Villoro, cuya obra se acerca a la memoria histórica y los recuerdos personales desde el cuestionamiento de su legitimidad en la coyuntura del quiebre del discurso de la nación; *2666* (2004) del chileno Roberto Bolaño, cuya genealogía moderna se ubica en el nazismo y culmina en la matanza sistemática de mujeres en Ciudad Juárez.

En el marco del declive de la ciudad y el campo como escenarios imaginados y deseados por la literatura latinoamericana, el desierto, espacio privilegiado por estas narrativas, pareciera ser el lugar en el cual se exhuman los recuerdos para posibilitar el duelo. Y de manera paralela, es el escenario de un nuevo genocidio. En este sentido, el desierto incuba el recuerdo y actualiza la posibilidad de repensar los procesos que han marcado la manera en que opera la violencia en nuestro tiempo. La memoria es activada en las obras a través de diversas representaciones del archivo. Por ejemplo, en *La parte de los crímenes*, el cuarto relato de *2666*, se narran más de cien expedientes forenses

pertenecientes a las víctimas del desierto fronterizo. En *El testigo* el archivo se encuentra en la troje de una hacienda en la cual se han acumulado fotos y documentos sobre la guerra cristera, evidencia del carácter religioso de López Velarde, fragmentos de los secretos de la familia Valdivieso y objetos disímbolos coleccionados a través de los años. En *La ciudad ausente*, el archivo es encarnado por un museo, el de Macedonio Fernández, el cual resguarda una máquina que produce memoria.

Estos archivos en los cuales se han acumulado documentos, figuras de la literatura, personajes de la historia, recuerdos y muertos, pueden ser leídos de acuerdo con la formulación que hace González Echevarría en *Mito y archivo* (1990) sobre la literatura latinoamericana. Este autor parte de la idea de que la narrativa no es una forma autónoma de discurso y renuncia a la noción de una genealogía lírica con respecto al origen de la novela latinoamericana, para indagar en la imitación de otro tipo de discursos —no literarios— que la afectan y la conforman. Se trata de tres manifestaciones del discurso hegemónico de Occidente:

(...) la ley en el periodo colonial, los escritos científicos de los diversos naturalistas que recorrieron el continente americano en el siglo XIX, y la antropología, que suministra la versión dominante de la cultura latinoamericana en el periodo moderno a través, tanto de los escritos europeos, como del discurso del estado en forma de institutos de folclore, museos y otras instituciones similares. (p.236)

A las representaciones modernas que han imitado este último discurso, el de la antropología, González Echevarría

las ha denominado ficciones del Archivo, “narrativas que siguen buscando la clave de la cultura y la identidad latinoamericana [...] que aspiran a tener una función similar a la del mito en las sociedades primitivas y de hecho imita las formas del mito proporcionadas por el discurso antropológico” (p. 238). Estas ficciones tienen su manifestación más destacada en *Cien años de soledad*. Al final de su ensayo, el autor se pregunta si la antropología sigue siendo una forma hegemónica de discurso o si está siendo reemplazada por otro discurso no aparente.

Encontré diversos elementos en las obras objeto de estudio que pueden pensarse desde la teoría de las ficciones del archivo. Sin embargo, en este trabajo me concentro específicamente en la inversión de tropos que acontece en los textos, es decir en la conversión metafórica del desierto en mar. Dentro del marco del cambio de tropos y para incorporar nuevas inclusiones al archivo de González Echevarría, busco en los textos de Piglia, Villoro y Bolaño relaciones con el análisis del lenguaje que este ensayista hace de *Facundo* (1845), escrita por Domingo Faustino Sarmiento. Esta obra apareció por primera vez en forma de folletín y al poco tiempo como libro con el título *Civilización y Barbarie. Vida de Juan Facundo Quiroga y aspectos físicos, costumbres y hábitos de la República Argentina*. Si bien el texto de Sarmiento fue compuesto con una finalidad política muy evidente –atacar a Rosas a través del personaje de Quiroga– en el presente es valorado sobre todo como obra literaria. La obra está formada por una introducción en la que Sarmiento invoca la “sombra terrible de Facundo” para que “explique” la historia del país, donde también expone el plan que ha de seguir.

En su obra, Sarmiento describe la geografía argentina, específicamente la llanura pampeana –a la que se refiere sin haberla conocido–, a los habitantes determinados por las características del suelo (los distintos tipos de gauchos) o la literatura y la historia engendradas por ellos. En *Facundo*, Sarmiento hace una notable descripción de la Argentina y sus males, y centra sus críticas en Rosas y los caudillos, símbolos del atraso. Para Sarmiento son sinónimos de “civilización” Europa, ciudad, hombre de ciudad, extranjero, ejércitos organizados, ríos navegables, campos cultivados y desiertos poblados. Por “barbarie” entiende la llanura despoblada, la naturaleza no controlada por el hombre, la tradición española, los gauchos, las montañas, los caudillos, los federales. Cito un fragmento de esta obra en el cual acontece el cambio de tropos en el lenguaje:

Media entre las ciudades de San Luís y San Juan un dilatado desierto que, por su falta completa de agua, recibe el nombre de *travesía*. El aspecto de aquellas soledades es, por lo general, triste y desamparado, y el viajero que viene de oriente no pasa la última *represa* o aljibe de campo sin proveer sus *chifles* de suficiente cantidad de agua. (González Echevarría, p.169)

González Echevarría adjudica el cambio de tropos en el lenguaje a la influencia que ejercieron las crónicas de viaje de los científicos exploradores en Sarmiento, quien conoció la pampa a través de los textos del viajero inglés Sir Francis Bond Head.¹ Para aventureros como Sir Francis, viajar implicaba una separación con el mundo conocido para asistir al encuentro de la naturaleza ajena y de sí mismos. Las crónicas de viaje, finalmente, fueron escritas para un público europeo, y el discurso del viajero tenía que seguir siendo europeo. Para salvaguardar esta identidad, el aventurero mantenía una distancia frente a lo desconocido por medio de la práctica de clasificación y taxonomía: “el otro mundo o el mundo del Otro, es clasificable, apto para convertirse en objeto de la taxonomía.” (González Echevarría, p.160).

La mediación de textos en *Facundo* contiene la mirada europea con respecto al Otro, creada desde el discurso de Occidente, donde la pampa es un desierto llamado *travesía* que no encarna un paisaje encantador, sino una amenaza anticultural que había que exorcizar, conquistar, civilizar; como hicieron los europeos con las colonias en América. La violencia en las relaciones convencionales de significado y signifiante en el lenguaje de *Facundo*, según el autor de *Mito y archivo*, responden a un código basado en estratos de memoria acumulada –la palabra *travesía* entró al español en 1575 como muchos otros términos navales que los colonizadores trajeron consigo.² Dispuestos a leer lo opuesto del aparente significado de las palabras, debemos entender la palabra *represa* –que aparece como sinónimo de aljibe– como delimitación del desierto y no como suministro de agua. Así, dentro del sistema tropológico del texto, formado por una serie de inversiones, la tierra puede ser agua. González Echevarría da un paso más en la catacrexis que describe el hábitat del gaucho y la compara con su naturaleza:

La singularidad del gaucho, su existencia fuera de la norma, está expresada por el hecho de que con frecuencia es un prófugo de la justicia [...] La naturaleza violenta del gaucho lo hace tanto un hombre de la naturaleza como un hombre al margen de la ley. (González Echevarría, p.172)

El discurso de Sarmiento esta formado por designaciones erróneas. La violencia, presentada a través de la inversión de tropos, es motivada por el deseo de crear un discurso al margen de la ley. En su intento, el escritor argentino crea un lenguaje que no es el de los viajeros científicos, pero que se funde en él, dando origen a un lenguaje literario.

De manera similar a lo que ocurre en *Facundo*, donde la violencia es representada como catacrexis, el texto de Bolaño llamado “La parte de los crímenes” (perteneciente a la novela 2666) contiene un pasaje en el cual se invierten los tropos y se describe la biología de sus habitantes. Para dar una idea general del relato, lo resumiré brevemente. En “La parte de los crímenes” se narran más de cien asesinatos a mujeres de Santa Teresa, que es la encarnación literaria de Ciudad Juárez. La apertura de este archivo, conceptualizada en los expedientes forenses, significa la resistencia a la anonimidad y al injusto olvido, ya que otorga a las víctimas un rostro y produce una polifonía. La lectura de los expedientes no establece un patrón en el *modus operandi* de los crímenes, pues los registros de las prácticas asesinas cambian de manera constante, sugiriendo el resultado de la filmación de cine porno o de cine snuff, el efecto de las fiestas salvajes de los narcotraficantes o simplemente el abuso cotidiano del machismo. Entre los expedientes aparecen intercaladas historias sobre las investigaciones de los policías judiciales, quienes encarcelan injustamente a un hombre por la supuesta autoría de los crímenes. Cito un pasaje en el cual el narrador, a través de un policía, reflexiona sobre la significación del desierto valiéndose de la inversión de tropos:

Vivir en este desierto, pensó Lalo Cura mientras el coche conducido por Epifanio se alejaba al descampado, es como vivir en el mar. La frontera entre Sonora y Arizona es un grupo de islas fantasmales o encantadas. Las ciudades y los pueblos son barcos. El desierto es un mar interminable. Éste es un buen sitio para los peces, sobre todo para los peces que viven en las fosas más profundas, no para los hombres. (Bolaño, p.698)

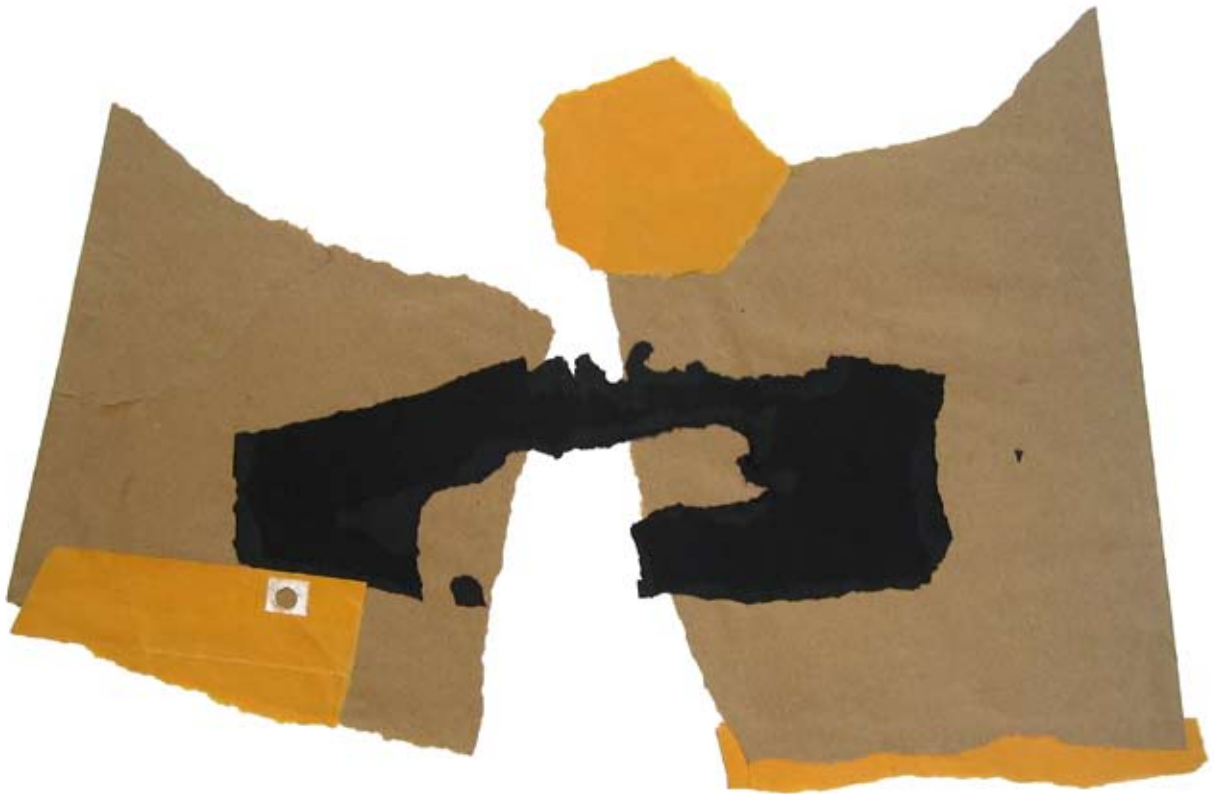
La inversión tropológica puede estar relacionada con el impulso civilizador de Sarmiento. El desierto fronterizo es indomable, es la tierra de nadie, el lugar de los asesinos y

los narcotraficantes, no el de los hombres. ¿Qué vestigios narrativos se han sedimentado en el relato de Bolaño? El texto hace referencia a un hombre de la naturaleza que se encuentra al margen de la ley, un hombre cuyos dominios son la frontera, la tierra inhóspita; un hombre que no es hombre sino pez, una forma biológica primitiva que surge de las fosas más profundas y que se rige por otras reglas y códigos. González Echevarría adjudica la ruptura del idioma de la pampa con el lenguaje convencional, a que el significado no se transmite a través de un código establecido, sino a través de “un sentimiento dado que está en el umbral de la necesidad de hacer tropos, en el origen mismo del lenguaje”. (p.174)

El sentimiento tropológico también se hace patente en la novela de Juan Villoro, *El testigo* (2004), que sugiere las inestabilidades y ambivalencias con las que se encuentra un escritor contemporáneo cuando intenta atrapar fragmentos de la historia interferidos por su subjetividad. El protagonista, Julio Valdivieso, un experto en poesía mexicana radicado en Francia, regresa a México en el momento en que el PRI pierde las elecciones para dedicarse a la investigación del poeta Ramón López Velarde. Su trabajo lo llevará a involucrarse con diversos círculos de poder interesados en el poeta: personajes del clero que desean su beatificación, un grupo televisivo a quien comercialmente conviene puesto que asegura el éxito de una telenovela sobre la guerra cristera. A su vez, la producción de la telenovela facilita el tránsito en el desierto de las operaciones de un cártel de droga y permite la revisión en los medios masivos de un fragmento de la historia que favorece al nuevo partido político en el poder. En oposición con estas posturas, aparece un comité de lucha dedicado a las causas literarias, interesado en mostrar el carácter laico y aun herético del poeta. La investigación se convierte en una recolección de piezas que Valdivieso tendrá que unir para resignificar no sólo al poeta, sino la historia política del país y su propia historia sentimental. Hacia el final, el archivo conservado en la hacienda de las afueras de San Luís Potosí es incendiado por los sobrinos de Valdivieso. Como efecto de la quema del archivo, el protagonista logra desprenderse del pasado

De la serie
Cartografías,
XI, XII y XIII,
81 x 64 cm





De la serie Cartografías, II, 81 x 64 cm

y se exilia voluntariamente en el desierto con Ignacia, una mujer indígena. Este exilio al desierto con la mujer indígena es una especie de retorno al origen remoto de todo, momento en el cual la metáfora del agua se hace patente:

Más cerca de la choza, oyó la voz de la mujer. Se detuvo un momento en el quicio de la puerta. Uno de los niños estaba sentado a la mesa de palo. Escribía en un papel roto, muy cerca de la hoja, como si tuviera mala vista. Ignacia le llevaba la mano. Julio se acercó y vio el esplendor elemental de la caligrafía. Letras redondas, cerradas, firmes. Una gota cayó sobre el papel. Julio estaba llorando. Ignacia sonrió como si todo fuera normal, mientras él sentía sus inconcebibles ropas mojadas, aferrado a una moneda vieja, y también sentía la mano que lo sacaba de ahí y lo ponía en la orilla, fuera del mundo [...]

–Hice agua de semillas– Ignacia le tendió un tarro. Julio bebió.

–¿A qué sabe?– le preguntó ella.

Julio cerró los ojos.

Cuando los abrió, todo estaba un poco nublado. Sintió que salía del agua.

Ignacia aguardaba su respuesta. Lo vio con intención de algo, como si él fuera un problema y eso le gustara.

–Sabe a tierra– dijo Julio. (Villoro, p.470)

La cita está cargada de significados. El *Testigo*, que es Julio Valdivieso, hace un viaje al desierto, como los científicos exploradores, para separarse de su entorno y descubrir su propio yo, creando así la distancia que permite al observador ahondar en su cultura. Valdivieso logra salir del naufragio del archivo para colocarse a la *orilla, fuera del mundo*, en el desierto, donde se posibilita una mirada libre de su violencia. La quema sirve para desaparecer vestigios, pero también está asociada con el agua que es la vida que ha de empezar de nuevo. En este sentido, la inversión de tropos funda un acto de renovación cuya esencia es literaria –por eso la presencia del niño haciendo buena letra. El agua de semillas que sabe a tierra alude a un diálogo entre Borges y Paz, en el cual Borges pregunta a Paz a qué sabe el agua de chía mencionada en “La suave Patria”. El mexicano responde que sabe a tierra. El agua de “La suave Patria” sabe a tierra en una tierra donde el fuego es agua. Asistimos a la necesidad de hacer tropos en el origen mismo del lenguaje, representado por el desierto y la indígena como el mar del pasado.

El sentido de renovación en la metáfora del agua también se encuentra en *La ciudad ausente*, la historia de la

nación postdictadura, un relato subterráneo en el cual se exhuman los huesos, se narran las ruinas y los restos de la historia. En el relato, Junior, un periodista, indaga el misterio de una máquina que en algún lugar de Buenos Aires produce historias incesantemente. Tras su peregrinar recorre un museo, el de Macedonio Fernández, que no es más que una máquina que produce memoria alrededor de su finada esposa Elena, «la eterna». En sus galerías y vitrinas se representan relatos que son en realidad recuerdos, producciones de una máquina que aparece como la posibilidad de “restituir la forma frágil de un relato perdido” (Piglia, p.163). Sin embargo, la máquina también representa la posibilidad de crear nuevas historias: plagios, viejos relatos, novelas apócrifas. La novela está entrecortada por cuentos que desubjetivizan el relato central: la pérdida de Elena. El dolor y el afecto se diluyen en un juego intertextual en el cual Piglia se comunica con Chéjov, Poe, Arlt, Borges y Joyce. En sus recorridos Junior conoce a Russo, un discípulo de Macedonio que en un rastreo del legado de la máquina macedoniana llega a «la isla», espacio utópico poblado de “gente que ha llegado de todas partes perseguidos por las autoridades, amenazados de muerte, exiliados políticos” (Piglia, p.123). En «la isla» las lenguas no duran más que unos días y *Finnegans Wake* es el único libro que sobrevive en todos los idiomas. La isla es un mundo regido por el olvido donde ya nadie tiene memoria de sí mismo. Sólo la Elena de Macedonio –máquina de memoria– es la fuente de las historias. La novela termina con Elena buscando las viejas voces perdidas en el desierto, arrastrándose hacia el oasis. Cito este final, pues es el momento de la catacresis:

Éste es un cuento, en el Archivo, éste es el cuento de la cantora, hay otros, cierro los ojos y veo una calle, oh lo real, la claridad a la que estoy expuesta, la luz del día, la densidad pura de la existencia, el río que baja en casa del Tigre. Sé que me abandonaron aquí, sorda y ciega y medio inmortal, si sólo pudiera morir o verlo una vez más o volverme verdaderamente loca, a veces me imagino que va a volver y a veces me imagino que voy a poder sacarlo de mí, dejar esta memoria ajena, interminable, construyo el recuerdo pero nada más. Estoy llena de historias, no puedo parar, las patrullas controlan la ciudad y los locales de la 9 de Julio están abandonados, hay que salir, cruzar, encontrar a Grete Müller que mira las fotos ampliadas de las figuras grabadas en el caparazón de las tortugas, las formas están ahí, las formas de la vida, las he visto y ahora salen de mí, extraigo los acontecimientos de la memoria viva, la luz de lo real titila, débil, soy la cantora, la que canta, estoy en la arena, cerca de la bahía, en el filo del agua puedo aún recordar las viejas voces perdidas, estoy sola al sol, nadie se acerca, nadie viene, pero voy a seguir, enfrente está

el desierto, el sol calcina las piedras, me arrastro a veces, pero voy a seguir, hasta el borde del agua, sí. (Piglia, p.168)

En este pasaje la mujer máquina se desprende paulatinamente de una memoria que carece de la experiencia viva para ir al encuentro de la memoria inscrita en el caparazón de una tortuga, una biología que involuciona a un origen remoto. La mujer que canta abandona la ciudad, la encantación es la forma de expresar el rito de las viejas voces del mito. Elena, mujer llena de historias, encarna la milenaria tradición oral, ella es quien puede recuperar las voces perdidas y extraerlas del olvido. Regresa al desierto, el espacio primordial donde se encuentra el agua.

En estas novelas, las inexactas referencias geográficas provenientes del discurso pseudo científico; incorporan un imaginario con dimensiones simbólicas en el cual el deseo pareciera ser representado a través del agua. El desierto es un espacio extremo, el lugar donde se acaba el mundo, como lo señala el apocalíptico título *2666*, pero también es el lugar donde la gente busca agua. En este sentido, la pulsión de destrucción contiene las formas embrionarias de la renovación. La transformación del desierto es la poética del yermo y su conversión en fertilidad. El espejismo del desierto estéril se encuentra en el origen, en la posibilidad de nacer de nuevo.

En este sentido, ¿es el desierto una manifestación distópica ante un futuro que para muchos pareciera estar clausurado? ¿Es el agua el deseo de revertir la sensación de impotencia política que genera el nuevo orden global? Las preguntas me hacen regresar a Sarmiento, quien recurrió a la catacresis para describir a la Argentina que deseaba transformar. En este sentido, en el desierto yace el secreto deseo de la muerte que promete una renovación. •

Notas

¹ González Echevarría, p. 164.

² González Echevarría, p. 171.

Bibliografía citada:

Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.

González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo: Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

Piglia, Ricardo. *La ciudad ausente*. Barcelona: Anagrama, 2003.

Villoro, Juan. *El testigo*. México: Anagrama, 2004.

DANIELLA BLEJER. Profesora e investigadora de la UIA. Correo electrónico: daniblejer@yahoo.com