

LA PATRIA A LA DISTANCIA¹

Fernando Aínsa

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

Unos años más tarde, James Joyce exclamaría en Trieste: “¡Qué mi patria muera en mí!”, para afrontar, lejos de su Dublín natal, la intemperie de otras tierras y otros idiomas. Un James Joyce que había hecho decir años antes a su personaje Stephen Dedalus, en *Retrato de un artista adolescente* (1916): “No quiero servir más a aquello en lo que ya no creo, llámese mi hogar, mi patria o mi iglesia; trataré de expresarme, según un modo de vida y una forma de arte, tan libremente como pueda y lo más integralmente posible, usando para defenderme las solas armas que me permito utilizar: el silencio, el exilio y la astucia” (Joyce 207).

Si retomamos estas propuestas de Flaubert y la de Joyce —con las que iniciamos un ensayo anterior sobre *Las palabras nómadas*²— parecería que ya no tienen sentido en un mundo como el actual. Sin embargo, revelan otra dimensión de la decisión que conlleva alejarse de la patria y de la lengua. Flaubert rechazando la lengua francesa, la hizo más suya. No quería escuchar que se le hablara a su alrededor, pero la doblegó, pulió y plasmó en excelsa escritura, sin abandonar su Normandía natal, enclaustrado monacalmente en Croisset, a orillas del Sena, en los alrededores de Rouan y confesando: “Me gustan los viajes y detesto moverme”.

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

dejar nunca de ser genuinamente irlandés. Lejos de la lamentación de una literatura del exilio o de toda ideología patriótico nacionalista, se respira sin artificios el espacio natural de una ciudad intensamente vivida desde lejos. Resulta así, finalmente, que un espacio nacional construido fuera de fronteras no sólo es posible, sino que hasta parece recomendable. ¿Qué hace Fernando Vallejo desde su auto-exilio en México, sino construir una obra obsesiva y violentamente centrada en Colombia? Su alejamiento de la patria es sólo aparente. En sus viajes a España y otros países de Europa, Nueva York y México, donde reside, Vallejo regresa siempre a Colombia en su literatura. La “patria íntima” está siempre proyectada sobre las zonas de pasaje.

En *La rambla paralela* (2002) un viejo escritor colombiano —alter ego apenas disimulado de Fernando Vallejo— asiste a una Feria del Libro en Barcelona. En su deambular por Las Ramblas y sus calles aledañas vive en “el insomnio de la ciudad” una proyección tumultuosa y entreverada de recuerdos obsesivamente centrados en Medellín. Cuando le preguntan “¿En qué está pensando, maestro?”, responde siempre: “En Colombia, en Medellín”. Sin embargo, su gran invento, el borrador de recuerdos, no le sirve en esta oportunidad. Al intentar pasar al papel los recuerdos dolorosos vuelve a vivirlos, a sufrírselos, y así el remedio le resulta más dañino que la desazón que lo aqueja. Imposible de contar, imposible de borrar.

El curso interminable de las gentes a lo largo de las Ramblas, “yendo y viniendo por los tres andenes de esa avenida o paseo, de la Plaza de Cataluña a la glorieta de Colón y de ésta a aquélla” lo superpone al curso del río Cauca que atraviesa su ciudad natal. “El río era el Cauca, el de mi niñez —se dice— y la Rambla la de mi muerte, la de Barcelona. Y mientras el niño que fui seguía desde la orilla del río eterno el desfile de los cadáveres con gallinazos encima que les sacaban las tripas y salpicaban de sangre el agua pantanosa, el viejo que lo recordaba veía desde su mesa de café, viendo sin ver, el deambular interminable: “el ir y venir de esa ciudad ociosa que llevaba años y años sin dormir”. Tal su forma de llenar sus vidas, en un ir viniendo, ya que:

Los que vamos por las Ramblas entre la multitud nos sentimos acompañados pero no, vamos solos. Somos islas ambulantes que nos arrastramos sosteniendo en nuestro interior oscuro interminables diálogos con nosotros mismos. Esos diálogos turbios, sordos, necios en la oscuridad de adentro han de ser los que llaman el alma.

¹ Este texto forma parte de *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia* que será publicado próximamente por Iberoamericana.

² *Palabras nómadas: una literatura sin fronteras*. Conferencia pronunciada en el Congreso Internacional “Última narrativa latinoamericana: nuevas corrientes y tendencias”, Salamanca 27–29 abril, 2009.

En ese deambular se lamenta: “¡Si pudiera regresar a Medellín!” y si alguien le responde que puede hacerlo tomando simplemente un avión, replica que no es a ese Medellín al que quiere regresar, sino al de su infancia. Cuando comprende que la ciudad ha cambiado, porque también él ha cambiado —no es un niño, es un viejo— afirma tajante: “Entonces no vuelvo”.

A partir de esa triste comprobación, la muerte parece rondarlo y tal vez lo fulmine en las últimas líneas de la novela, cuando un síncope lo golpea en el centro de sus evocaciones. De todos modos, había considerado desde el principio que “vivo de verdad no está nadie, ésas son ilusiones de los tontos. Día con día nos estamos muriendo todos de a poquito. Vivir es morir. Y morir, en mi modesta opinión, no es más que acabarse de morir”.

Vivir a la intemperie

José Donoso, que viviera buena parte de su vida lejos de Chile, alejamiento voluntario de la patria aunque alimentado siempre por una secreta nostalgia, nos recordaba en una entrevista que —en definitiva— “uno lleva un país, una ciudad, consigo, vaya donde vaya, y no puede exiliarse de sí mismo, aunque lo pretenda o lo crea. Incluso los que hemos tenido una buena experiencia internacional, los que se pueden llamar escritores “transnacionales”, vivimos abrazados a imágenes y recuerdos que son verdaderos espacios privilegiados que nos protegen de la intemperie del mundo actual. Nada mejor que haber pasado un tiempo a la intemperie para valorar el calor de un hogar. Y en eso estamos todos, felizmente divididos entre el “irnos” y el “quedarnos” en algún lado!”

El más cosmopolita está siempre uncido a sus orígenes, pues la “ciudad de uno” —como escribiera el poeta Constantino Cavafis— “es siempre la misma”. Vale la pena recordar sus versos: “Dijiste, “Iré a otra tierra, iré a otro mar./ Otra ciudad ha de haber mejor que esta “ [...] No hallarás nuevas tierras, no hallarás otros mares. / La ciudad te seguirá. Vagarás por las mismas / calles. Y en los mismos barrios te harás viejo;/ y entre las mismas paredes irás encaneciendo./ Siempre llegarás a esta ciudad. Para otra tierra —no lo esperes— no tienes barco, no hay camino”.

Los ejemplos de Joyce y Cavafis se han multiplicado en los últimos años y la buena narrativa latinoamericana está llena de ciudades reconstruidas desde lejos, e incluso desde el territorio de otras lenguas. Juan Villoro en *El disparo de Argón* (1991), una auténtica metáfora de México a través de la particular “visión de un oftalmólogo, en el regreso a la “Itaca natal” de Juan Valdivieso, protagonista de *El testigo* (2004) y en la irónica indagación de la “mexicanidad” de *Materia dispuesta* (1997), es significativo. El personaje principal de *Materia dispuesta*, Mauricio Guardiola, ha nacido en 1957 durante el terremoto que destruyó parte de

la ciudad. “Hasta la tierra es neurótica en México —ha explicado Villoro—. Este es un país que ha perdido la brújula, se trata de un entorno en descomposición, donde no hay valores fijos, donde el camino más corto para triunfar es la corrupción”. Mauricio ha crecido en una cultura que perdió la brújula y no sabe cómo ser “auténtica”, descubre que toda tradición es absurda; incluso la tierra, marcada por los terremotos, se comporta en forma vacilante y la patria está aferrada a un decorado grotesco y a una suerte de “patrioterismo” y “pasión representativa” que marca la narrativa, el ensayo y la pintura mexicana. Con ironía, Villoro parodia los “cultos necrofilicos” que ya ridiculizara Horacio Oliveira en *Rayuela*, esa “dulces y tontas palabras folklóricas prefacio inconsistente de toda sacralidad” que revelaba consternado Persio en *Los premios*.

Materia dispuesta es “una novela de aprendizaje —ha declarado Villoro— en una sociedad que tiene poco que enseñar. Mauricio está dispuesto a aprender, pero el ambiente resulta poco edificante. No existen valores fijos como ocurría en anteriores siglos y no hay mérito social que supere a la impunidad”. Y añade: “No hay nada tan grave como ser típico para uno mismo, y la cultura de mi país ha indagado la mexicanidad como si hubiera una forma unívoca de ser mexicano”.³

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

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

Este distingo nos parece esencial para abordar la narrativa latinoamericana contemporánea, donde lo que pudiera tildarse de “autoctonía” rebasa lo nacional, es universalista, sin ser necesariamente cosmopolita, principio y reto de apertura, sentido de amplitud que debería permitir abolir las categorías de literatura de “dentro” y “fuera”, nacional y de “emigración” y/o exilio en un mundo cada vez más intercomunicado e interdependiente. Ello supondría aceptar que hay otras formas posibles de universalidad; que la cultura nacional ha dejado de ser un hecho exclusivo constreñido a los límites territoriales y no pertenece exclusivamente al gentilicio con que pueda calificarse: cubana, argentina,

³ Juan Villoro: “El camino más corto para triunfar en México es la corrupción”, entrevista de Miguel Ángel, *El País*, Madrid, 11 noviembre, 1997.



colombiana o uruguaya. En definitiva, que estamos frente a fronteras esfuminadas sin estar abolidas, límites sobre los que se tienden puentes para “esencializar lo nacional hasta lograr su universalidad plena” en un difícil equilibrio entre patria del escritor y arte sin fronteras.

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

La literatura nacional escrita fuera de fronteras tiene, pues, otros contextos y referentes. Testigo de un “mundo paralelo” que conserva en su memoria, pero que recuerda con temor y no siempre con nostalgia, el escritor es capaz de recrear su realidad de origen desde la nueva que le procura su condición de intruso y de “bárbaro”. El caso de España es evidente. En la península se ha “deslocalizado” una literatura latinoamericana que mantiene una mirada crítica focalizada en el horizonte trasatlántico. Pero ello ha sucedido también en otros países.

La Zona, un espacio mítico en la distancia

Basta pensar en la obra de Juan José Saer y la irradiación mítica de “la Zona” que funda como espacio novelesco desde la brumosa Bretaña en la que vivía, remoto espacio en el que se reconoce —pese a la distancia y gracias a un intenso ejercicio de la memoria— el litoral argentino entre Rosario y Santa Fe de su infancia y juventud. Allí se

desplaza su imaginario para construir paciente y conscientemente a lo largo de los años un minucioso proyecto de escritura, ya adelantado en los relatos de *En la zona* (1960) especialmente el último, “Algo se aproxima”, verdadero “programa” de lo que será su narrativa ulterior.

“Escribir —afirmaba Saer— es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen”, aunque sospechaba que el deseo de recordar no basta, porque está condicionado por la imposibilidad del recuerdo o de su falsificación y fragmentación. Aunque intentara darle un sentido, su obra refleja lo aparente de las percepciones, la imposibilidad de ver, la reverberación del tiempo, el sujeto escindido, la indiferenciación entre la vigilia y el sueño, la llovizna que anula la mirada, la reconstrucción quimérica del recuerdo, el misterio y la nostalgia que descubren y diluyen el sentido de la narración, erosionan el relato pero no lo anulan.

En el relato *La mayor* (1976) empieza evocando como “otros, ellos”, en los atardeceres de invierno, sumergían una galleta en una taza de té, “sopando”, para dejar disolverse la parte azucarada en la boca y, a partir de ese gesto reiterado y pausado, se remontaban al pasado que “sube como un vapor” para reconstruir dentro de sí el mundo que se habían forjado entonces. Eran esos “otros” los que “antes podían” recuperar el tiempo perdido y, a partir de un rostro, proyectarse hacia atrás en el tiempo para extraer, como “una madre al parir”, signos, mensajes, evidencias, certidumbres de lo vivido. Sin embargo, mientras “otros” podían evocar, el narrador de *La mayor* no puede hacer lo mismo, aunque lo intente, repitiendo los gestos ceremoniales de mojar la galleta en una taza de té. “Ahora no hay nada, ni rastro de sabor, no saco nada, no hay nada, ni rastro, ni recuerdo, de sabor, nada”, se dice resignado. La búsqueda del tiempo pasado le resulta infructuosa. El tiempo está definitivamente perdido, aunque el gesto de reminiscencia *proustiana* —la famosa magdalena en la taza de té que desencadena *A la recherche du temps perdu*— se haya repetido escrupulosamente.

Treinta y dos años después de ese relato de título enigmático, en una larga novela de título no menos enigmático—*La grande* (2008)— pero obviamente emparentado con aquél, Juan José Saer vuelve a intentar reconstruir un fragmento del pasado con la misma eficacia circular, alusiva y envolvente de Marcel Proust. Ese pasado que Nula define como “la más inaccesible y remota de las galaxias extinguidas que se empeña en seguir mandándonos, engañoso, su resplandor fosilizado”. Lo hace con tono moroso, solazándose en descripciones cromáticas y detalladas de un entorno ficcional que le ha sido familiar a lo largo de más de cincuenta años —la Zona—situado en el litoral del río Paraná, en Santa Fe, girando alrededor de Colastiné, el pueblo de su infancia. Desde *En la zona* (1960), pasando por *El limonero real* (1974), Saer ha ido construyendo esa “zona de escritura”,

espacio-metáfora que no reemplaza la geografía real de su origen, sino que la representa con una significación operatoria para hacerla parte de un proyecto literario decidido en su juventud y llevado a cabo con minucia y perseverancia: transformar “la espesa selva virgen de lo real” en una obra de vocación unitaria. En esos años Saer escribió doce novelas, cinco libros de cuentos, cuatro ensayos y uno de poemas y dejó, al morir, inconclusa *La grande*. Al parecer, le faltaban once páginas del último capítulo del que sólo podemos leer la línea inicial: “Con la lluvia, llegó el otoño, el tiempo del vino”.

Bajo la apacible atmósfera de la Zona que recorren a pie Nula y Gutiérrez buscando los amigos de hace treinta años, se adivina, sin embargo, una tensión contenida, las heridas mal cicatrizadas del pasado argentino reciente. *La grande* nos lo recuerda indirectamente, sin insistir ni intentar demostrar nada, pero con esa eficacia que da la tersura de un estilo que ha hecho de la memoria ahondada en un espacio acotado, la causa de una vida consagrada a la escritura.

El diálogo en la distancia con la propia lengua

Todo escritor expatriado sabe lo difícil que es mantener un vínculo nutricional con su propia lengua, percibir los cambios sutiles de acento, los nuevos giros, la creatividad espontánea del habla que sigue manifestándose en el país que se dejó atrás. Lo sufrió Julio Cortázar cuando pudo regresar a Buenos Aires y, pese a sus esfuerzos de *aggiornamento*, fue acusado por el *chauvinismo* porteño de escribir en un “argentino congelado en los años cincuenta”. Otros, como Saúl Yurkievich, se extraviaban en galimatías propiciados por galicismos y neologismos hilvanados con pedantería; un desfase que algunos solucionaban adoptando la lengua del país de acogida como los argentinos Héctor Bianciotti y Arnaldo Calveyra, o los más conocidos Milan Kundera, Cioran o Ionesco.

Por el contrario, Cabrera Infante hizo de la distancia el mejor estímulo para que la lengua fuera “la casa del ser” —al decir de Heidegger— de su “ser habanero”, como James Joyce desde su exilio en Trieste lo hiciera con Dublin. Su dominio del inglés (basta recordar su guión cinematográfico *Vanishing Point*, la escritura en inglés de *Holy Smoke*, su traducción de *Dublinenses*) no contaminaba su español. Pareciera como si, siguiendo el ejemplo de Mark Twain y Erskine Caldwell en Estados Unidos, dos de sus reconocidos maestros, hubiera preservado la oralidad gracias a la creación literaria.

De la patria de origen al lugar en que se vive

No puede dejar de anotarse que, al mismo tiempo —y como un reverso de la modelización “internacionalizada” de la identidad contemporánea— se exaltan y revalorizan formas de la nostalgia, esas figuras de la *morriña*, *saudade*, *homesickness*, *Heimveh*, *rodina* que acumula en cada

idioma —gallego, portugués, inglés, alemán y ruso— un matiz diferente de desgarrada intimidad. La literatura la ha sabido reflejar con emoción a través de los escritores que han hecho del exilio su condición casi natural de vida. “El exilio es mi Patria”, llega a decir María Zambrano.

Para muchos escritores que viven fuera de su país de origen los temas narrativos siguen diagnosticando, a veces con inevitable nostalgia, las sociedades de las que provienen —señala el peruano Jorge Benavides— aunque no de “una manera tan entrópica como antes, ni tan solemne ni tan enfáticamente vernácula”, como si ahora, en un mundo cada vez más homogeneizado, fuera necesario insistir más en lo que vincula que en lo que diferencia la patria de origen y el lugar donde se vive. Y sin embargo —añade— “persiste en nosotros una turbia sensación de no pertenencia a ningún hábitat específico, pues para los de allá somos foráneos casi tanto como para los de aquí.”⁴

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

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

Viajar de espaldas

Andrés Neuman al reconstruir en *Bariloche* (1999) el *puzzle* de la memoria de un recogedor de basura nocturno en una deteriorada Buenos Aires lo hace con un acento que no disimula su patria de adopción, España. La distancia, evidentemente, ha alterado su punto de vista y su lenguaje, elección que puede ser tan deliberada como fruto de una inconsciente progresiva integración. Pero no sólo escribe

⁴ Jorge Eduardo Benavides, “Un país sin fronteras y una literatura por hacer”, *Babelia*, El País, Madrid, 25 octubre, 2008.

desde la “otra orilla”, sino que proyecta a su vez a su protagonista, Demetrio Rota, en el doble espacio de la Argentina *visible e invisible*, invirtiendo el esquema de Eduardo Mallea:⁵ el lejano Bariloche de la infancia es un espacio idealizado que sobrevive en las ilustraciones de gigantescos puzzles de quinientas piezas que compone en la mesa del comedor en sus horas libres.

La mediocre rutina de su trabajo, del que regresa cada madrugada impregnado de los olores de los residuos que acumula y descarga (y a veces escarba con morbosa fruición) en el desvencijado camión que recorre las solitarias calles de un Buenos Aires húmedo y frío, le permite la momentánea escapatoria de una “nostalgia de las cosas que han pasado” —como anota el epígrafe de Homero Manzi⁶— y de los recuerdos que se van adueñando de su vida presente. Porque Demetrio ha sumado a la suciedad del trabajo que va impregnando su cuerpo, la del envilecimiento de ser el amante de la mujer de su amigo y compañero de trabajo, el Negro. Sólo se salva gracias a esa evocación ante el paisaje estático del *puzzle* que fuera el de su infancia, evasión que se hace imperiosa al punto de sugerir una posible escapatoria por los senderos que se pierden en los bosques y las montañas de la ilustración del *puzzle*.

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

Esos antepasados evocados con un afecto no exento de ternura han sido a su vez desarraigados. Pese a residir más

⁵ Eduardo Mallea en *Historia de una pasión argentina* (1937) plantea la antinomia Argentina entre el “país visible” y el “invisible” con el una capital-puerto mirando hacia el otro lado del Atlántico ignora el campo-interior, país silencioso (¿o silenciado?) situado a sus espaldas. Una imagen negativa de la capital que resume el mismo Mallea en *La bahía del silencio* (1940) al afirmar que Buenos Aires “era la ciudad sin gloria”. Su preocupación primordial es “el problema de la Argentina” —“mi angustia a causa de mi tierra” —afirma en ese ensayo— tesis que infiltra progresivamente sus novelas, al punto de ir las convirtiendo en verdaderos alegatos en favor de la “Argentina profunda” en desmedro de la “Argentina visible”.

⁶ Nostalgia de las cosas que han pasado, / arena que la vida se llevó, / pesadumbre de barrios que han cambiado/ y amargura del sueño que murió”, epígrafe de Homero Manzi a *Bariloche* (Barcelona, Anagrama, 1999).

Un espacio nacional construido fuera de fronteras no sólo es posible, sino que hasta parece recomendable

de media vida en Argentina, no dejaron de “añorar su tierra” o ese “paraíso imaginario” que la distancia ha ido forjando. El joven memorialista comprueba que “estar hecho de orillas no es algo de lo que lamentarse”, ya que: “Estar hecho de orillas, tener en dos lugares el origen, puede ser una manera de vivir más tiempo. Mudarse de hemisferio significa un rito de renacimiento que merece dolor primero, y después celebrarse”. Claro está que “cuando se abandona una orilla para habitar otra, es posible que el flanco olvidado se desquite regresando de la manera más violenta, como si reclamara sus fueros”. No otra cosa hacen —reclamar sus fueros— los recuerdos evocados en los setenta y cinco capítulos de *Una vez Argentina*, alternando la propia infancia y la de padres, abuelos y bisabuelos, en una movediza cronología de la que apenas se adivinan sus indicios históricos. En ese rastrear hay descubrimientos que “aguardan debajo de las sombras que narramos”, orillas que marcan además fronteras que sirven “para que nadie ajeno la traspase” o para “tener por dónde huir”. Neuman regresa a su infancia argentina desde la “otra orilla” española y lo ha hecho sin nostalgia. Lo confiesa abiertamente:

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

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

El regreso a la infancia

Desde lejos —en este caso Madrid— puede también reconstruirse la infancia de una niña en Bogotá, en una suerte de autoficción en que se describe una realidad familiar desestructurada, pero que mantiene, pese a todo, vínculos de secreta solidaridad entre sus miembros. En esa primera persona que describe con ojos azorados los reflejos del mundo en el interior de un hogar conflictivo insertado en una sociedad asimétrica, violenta y de desigualdades flagrantes, hay sin embargo una ternura subyacente que permite superar dificultades y perdonar conductas, como la

del padre divertido y borracho que aparece y desaparece de la casa a impulsos tan erráticos como volubles pero siempre envuelto en una contagiosa alegría.

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

Un extraño en su propia ciudad

Una sensación opuesta tiene Pedro Zabalaga, hijo de Pedro Reissig, protagonista de *La materia del deseo* (2001) de Edmundo Paz Soldán. Profesor en el Instituto de Estudios Latinoamericanos en la Universidad de Madison en Estados Unidos, regresa a la ciudad de Río Fugitivo para intentar reconstruir la vida de su padre, héroe de la izquierda de los años sesenta, muerto en extrañas circunstancias. Al principio, mientras pasea por sus calles siente que: “Esta ciudad es mía, pero aun así me sentiré un extraño mientras no encuentre una mirada conocida en la cual apoyarme, una mirada que me rescate de esos páramos de soledad donde suelo ir con frecuencia, a la menor torpeza de la realidad”. Sin embargo, rápidamente comprueba que si bien no se puede borrar tan fácilmente el pasado, se ha creado una distancia insalvable con su entorno y se dice resignado: “Este es el precio que pagas cuando partes: los objetos no se quedan donde los dejaste, los amigos difuminan tu recuerdo apenas les das la espalda, los parientes no te vienen a buscar porque los tenues lazos se estiraron en la distancia y terminaron quebrándose”. No tardará en afirmar, mientras escucha música norteamericana en su MP3: “Esta ciudad ya no es mía. Soy un extraño, un extranjero en ella. Me ha dejado atrás, incapaz de abarcarla, y va sin mí camino a su

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

La ciudad se aleja como un espejismo y Joaquín sospecha que es él mismo que la hace retroceder, temeroso de volver a ella. Es más: la ciudad a la que quiere volver no está, porque la dejó el día que partió por primera vez, aunque reconoce “retazos” de lo que fue suyo. Quiere entregarse a ellos, fundirse en esos fragmentos, pero emerge insatisfecho de esa “utopía de plenitud”. Se trata, entonces, de escapar, ser expulsado de los espacios que se habitan, como si esto significara el fin de los pesares que lo aquejan, ya que “Quizás no era necesario volver al paraíso para recuperarlo. Tal vez no era suficiente irse para perderlo”.

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

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

Fernando Ainsa. Escritor uruguayo, autor de libros de ensayo, crítica y ficción, entre los que cabe mencionar: *Los buscadores de la utopía, Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa, De la edad de oro a El Dorado, Con acento extranjero y El paraíso de la reina María Julia*. Fue varios años Director Literario de Ediciones UNESCO, en París. Reside actualmente en España. Es miembro del Concepto Editorial de *Archipiélago*.