

Nuevas perspectivas de las fronteras culturales

Petrona D. Rodríguez Pasqués
Universidad Tecnológica Nacional
Universidad de Buenos Aires

La actividad intelectual que despliegan los estudiosos en América Latina se desarrolla en un ámbito que traspone las fronteras y permite apreciar desde los diversos enfoques, una problemática compartida.

Asistimos hoy a una recreación de la cultura – ya indígena y criolla, ya española o portuguesa, fruto a la vez de diversas corrientes inmigratorias, recreación que se manifiesta en su particular mensaje y en su identidad. La singular dimensión alcanzada por la literatura latinoamericana es prueba de ello.¹

Esto se configura en el dominio de la lingüística y la literatura particularmente en nuestro siglo XXI y finales del pasado con “el advenimiento de lo incierto, la fluctuación de los significantes y la naturaleza híbrida y multifacetada de los discursos”.²

Las fronteras de la realidad sujetas a la verosimilitud y al realismo tradicional en el pasado, ceden actualmente a un “realismo ensanchado” y penetrado por lo insólito, lo extraño, y el absurdo. Se advierte una mayor dimensión profunda en la nueva narrativa que transgrede los límites habituales - según observó Fernando Ainsa - “y al descolocarse abraza códigos éticos y estéticos no asumidos en el pasado”.³

Surge una nueva forma de representación: la escritura se abre en abanico con nuevas estructuras que instauran el concepto de intemporalidad.

La cuestión de las fronteras se relaciona íntimamente con la paraliteratura. Es el caso de textos que se enmascaran como manifestaciones de géneros paraliterarios.

Por ejemplo: *Boquitas pintadas* del argentino Manuel Puig se denomina en el subtítulo: folletín; la novela *Buenos Aires affair* del mismo autor presenta igual procedimiento al señalarse como novela policial.

Myrna Solotorevsky ha señalado estos casos como paratextos que asumen una función codificante que el texto subvierte. Además cita obras que incorporan microtextos. De ese modo se establece un diálogo intertextual entre macrotexto y microtexto. Esto se observa en los relatos de películas sentimentales que aparecen en la novela de Puig, *El beso de la mujer araña*.⁴

Nos interesa enfocar la literatura de trasgresión. Tanto la literatura de Manuel Puig como la de Cortázar, la de Clarice Lispector y la de Guimarães Rosa son ejemplos de literatura transgresora. El propósito de João Guimarães Rosa en *Grande Sertão: veredas* se concentra en un área específica de la realidad cultural del Brasil pero su obra gana en concentración porque es un microcosmos. El libro tiene dimensiones extraordinarias. Lo más admirable es la fecha de su aparición (1956) cuando en Hispanoamérica seguían los pasos del realismo. De la abundante bibliografía que aborda la creación de G. Rosa rescatamos aquí las fronteras señaladas por Nelly Novaes Coelho: “En G. Rosa se juntan dos preocupaciones básicas la que une a la palabra humana, finita, expresión pragmática o lúdica que nace a nivel de la acción y de la comunicación y la que investiga la palabra transhumana – la palabra de Dios -... que posibilita al hombre la superación de su condición animal y contingente y el verdadero encuentro con su dimensión espiritual y eterna”⁵.

A medida que avanza este siglo se observan grandes transformaciones ya anunciadas desde las últimas décadas del siglo XX y esto da lugar a la aparición de textos de difícil clasificación. Tania Carvalhal la famosa comparatista brasileña ha señalado que el texto “abre-se cada vez mais para o experimental: as formas do ensaio coexistem com o epistolar ou com o autobiográfico originando maneiras diversas de aproximação ao real”. “Assim, se de um lado o texto híbrido instaura uma nova forma de representação desestabiliza a relação entre ficção e realidade posibilitando que a escrita se desdobre em múltiplos referenciais, as novas formas criadas eliminam as dimensões do espaço instaurando o conceito de intemporalidade”.⁶

En rigor lo que une a los nuevos novelistas es – para decirlo según Emir Rodríguez Monegal – “la conciencia de que la textura íntima de la narración no está ni en el tema ni en la construcción externa, ni siquiera en los mitos, está en el lenguaje”⁷. Es interesante observar la afirmación del crítico uruguayo en cuanto la novela actual usa la palabra no para decir algo sino para transformar la realidad lingüística narrativa misma.

Esa transformación es lo que la novela *dice* y no lo que se suele o se solía discutir: trama, personajes, anécdotas, mensajes.

No podemos dejar de considerar el avance que la Narratología ha alcanzado en el dominio de los estudios filmicos debido a la renovación de la narrativa.

El cine se acerca cada vez más a la literatura y ésta ha renovado sus estructuras usando metáforas visuales y montajes que muestran los objetos de la realidad pero procuran no interpretarlos.

Enfrentamos como ejemplo dos novelas relacionadas con el cine que a su vez sirvieron de base a dos películas **La hora de la estrella** de Clarice Lispector y **La traición de Rita Hayworth** obra de Manuel Puig.

La primera escrita por una mujer que adopta la investidura de un hombre: Rodrigo. En **La traición...** no parece haber un narrador central sino una serie de voces, la mayoría femeninas.

Hay un aura humorística e irónica en ambas obras. La novela de Clarice parece más un diario íntimo. Pero el punto de contacto con Manuel Puig es también ese descubrimiento del yo. La novela de Puig parece narrarse sola. Se aproxima al folletín y sin embargo parodia la literatura folletinesca. Es notable cómo en la polifonía de las dos novelas juegan un papel decisivo el folletín, la novela romántica, la radionovela y la música popular.

En la novela de Clarice todo se resuelve por un narrador personal que se muestra en original metaficción. En cambio **La traición de Rita Hayworth** se afirma en una narrativa polifónica y a la vez impersonal.

Sin duda la conversión de un género en otro es una constante de las nuevas novelas que va marcando la disolución de las fronteras literarias y culturales.

El género es en verdad una tensión entre dos mundos, pero los géneros, según Borges, “*no son otra cosa que comodidades o rótulos y ni siquiera sabemos con certidumbre si el universo es un espécimen de literatura fantástica o de realismo*”. Estamos ante un testimonio de frontera genérica y a continuación un concepto filosófico borgeano: “El roce de los años desgasta las obras de los hombres, pero perdona paradójicamente algunas cuyo tema es la dispersión y la fugacidad”.⁸

Ya es un lugar común hablar de la obra de Borges como un desplazamiento de un género a otro. El cuento borgeano es un género particular, el ensayo borgeano no siempre es separable del cuento y la poesía de Borges contiene a veces núcleos de cuentos.

Pero lo importante en Borges es su concepción de la literatura como un mundo construido y gobernado por el intelecto.

Esto que parece tan sencillo es una frontera que separa la corriente principal de la literatura mundial contemporánea. Esta se ubica en una zona opuesta, en la exploración del inconsciente, en el tejido de los acontecimientos.

En Borges el problema moral está siempre presente de acuerdo con Italo Calvino: “*como un núcleo sólido en la fluidez e intercambiabilidad de los escenarios metafísicos*”... “*el problema moral aflora simplificando y casi en los términos de un teorema geométrico, en el que los destinos individuales trazan un diseño general que cada uno antes de escoger, debe reconocer*”⁹.

Borges reitera en cada uno de sus escritos la idea del infinito. Uno de los cuentos clásicos “*El jardín de senderos que se bifurcan*” (1941) presenta a primera vista una intriga de aventuras, un cuento común de espionaje. Pero este cuento que se asemeja a

un thriller encierra otro cuento de ambiente chino con un suspenso metafísico. A su vez incluye en él una novela china.

Lo que importa en esta madeja narrativa es una meditación sobre el tiempo y al final se comprende que lo que parecía un cuento policial (el propio Borges lo llama así) es en realidad un cuento filosófico y casi un ensayo acerca del tiempo.

Calvino desentraña las ideas del tiempo que anidan en “El jardín de senderos que se bifurcan”¹⁰. Esquematizándolas son éstas:

1º una idea del tiempo puntual como un presente subjetivo: ‘*Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, en la tierra y el mar, y todo lo que realmente pasa, me pasa a mí*’.¹¹

2º una idea de tiempo de una acción decidida por todas en la que el futuro se presenta irrevocable como el pasado.

3º un tiempo plural y abierto en ramas en que cada presente se bifurca en dos futuros.

Esta idea de infinitos universos en que todas las posibilidades se realizan es condición para que el protagonista ejecute el delito absurdo que su misión le impone, seguro de que esto ocurre sólo en uno de los universos pero no en los otros de modo que su víctima y él podrán reconocerse como amigos en otros universos.

Los senderos borgeanos que se bifurcan son otras tantas fronteras pero hay un cuento en la colección de *Ficciones* que marca los límites y es el cuento considerado como el mejor por su autor.¹² En ese cuento, *E/Sur*, Borges disfraza a su protagonista y al abuelo con el apellido Dahlmann, pero no oculta su propia identidad:

El hombre que desembarcó en Buenos Aires en 1871 se llamaba Johannes Dahlmann y era pastor de la iglesia evangélica; en 1939, uno de sus nietos Juan Dahlmann era secretario de una biblioteca municipal en la calle Córdoba y se sentía hondamente argentino (*E/Sur*, 189).

Todos los datos que siguen son autobiográficos del autor.

Dahlmann en el cuento sufre un accidente que le depara una septicemia que le ocasiona la muerte: “A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos” (*E/Sur*, 189).

Así un día de otoño sale del sanatorio, como había llegado, en un coche de plaza. Desde este trecho estamos ante una frontera: la realidad era la del enfermo grave a punto de morir. El límite opuesto es ya la ficción: el hombre va a reponerse a la estancia de la familia.

Los indicios fronterizos se acumulan. En la estación donde espera el tren encuentra un gato dormido, y pensó mientras alisaba el negro pelaje que¹³ “*aquel contacto era ilusorio y que estaban como separados por un cristal, porque el hombre vive en el tiempo, en la sucesión, y el mágico animal en la actualidad, en la eternidad del instante*”.

Así Dahlmann ingresa en el tren pensando que al día siguiente despertaría en la estancia:

y era como si a un tiempo fuera dos hombres: el que avanzaba por el día otoñal y por la geografía de la patria, y el otro, encarcelado en un sanatorio y sujeto a metódicas servidumbres. (*E/Sur*, 191).

Pero en el tren tiene un inconveniente y el inspector le avisa que lo dejará en otra estación.

De ese modo Dahlmann debe ir a pie en busca de un transporte.

Se detiene en un almacén para comer. Allí un compadrito de cara achinada lo provoca. Desde un rincón un gaucho le tira una daga y Dahlmann acepta el duelo. No tiene esperanza pero tampoco temor. Siente que “*si él entonces hubiera podido elegir o soñar su muerte, esta es la muerte que hubiera elegido o soñado*”. Los límites entre la realidad del sanatorio y la ficcionalidad del duelo a cuchillo en el campo están marcados hábilmente.

Como todos los resúmenes éste es imperfecto. No obstante lo primordial en este caso es mostrar las dos zonas del cuento solo divididas por la maestría del narrador. Allí está sin duda Borges, el episodio real de su septicemia y el ansia de una muerte mejor. Renace el criollismo de los tiempos de Evaristo Carriego y del “Hombre de la esquina rosada”.

Ahora pasamos a Cortázar, quien sigue la línea de Borges pero con rasgos propios. Elegimos de su producción los cuentos *Axolotl* y *Continuidad de los parques*.

El primero está narrado en primera persona y se ubica en el Jardín des Plantes en París en el oscuro edificio de los acuarios.

El protagonista de *Axolotl* es un hombre enajenado que proyecta su angustia sobre las salamandras que observa y allí se pasa días y días mirándolas. Los axolotl - ajolotes en español - se van deshaciendo de su fealdad y cobran ante él rasgos de belleza apoyando la cabeza contra el cristal, mirando con sus ojos de oro. El hombre los describe minuciosamente y hay algo mágico en el intercambio de miradas que van señalando en el texto la alienación del protagonista.

... los ojos, dos orificios como cabezas de alfiler, enteramente de un oro transparente, carentes de toda vida pero mirando, dejándose penetrar por mi mirada que parecía pasar a través del punto áureo y perderse en un diáfano misterio interior¹⁴.

De pronto, a medida que avanza la descripción, el paso de la frontera del lado del hombre en el Jardín Botánico al interior del acuario se realiza pasando de la voz en primera persona del narrador a la voz grupal de esas formas larvales.

Es que no nos gusta movernos mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas avanzamos un poco nos damos con la cola o la cabeza de otro

de nosotros... El tiempo se siente menos si no estamos quietos. (*Axolotl*, 423).

Sin ninguna señal del pasaje vuelve a la posición del protagonista cada vez más alienada porque establece una transferencia con los animalitos, un puente en el que vierte su angustia. Primero humaniza a los axolotl haciéndolos hablar y después se animaliza él mismo. Es una metamorfosis muy singular porque existe esquizofrénicamente, como axolotl y como hombre a la vez. "El narrador en su estado de axolotl todavía puede ver y reconocer a su yo humano fuera del acuario".¹⁵

En *Continuidad de los Parques* (Final del juego, 1964) un hombre sentado en un sillón lee una novela en la cual se describe cómo una mujer y su amante planean y realizan el asesinato de su esposo. A su vez – paralelamente a la novela, la esposa del hombre que lee, ha preparado con su amante el asesinato de éste.

La continuidad en este texto es la continuidad paradojal entre la narrativa incluida y la narrativa primaria, violando así la jerarquía de niveles ontológicos.

Gérard Genette cita este texto como ejemplo paradigmático de lo que llama metalepsis o sea la violación de los niveles narrativos.¹⁶

La crítica se ha dividido en este relato sobre un hombre que es asesinado mientras lee una novela en la que se cuenta que un hombre es asesinado mientras lee una novela. Algunos piensan que está demasiado tramada y otros la consideran brillante. Cortázar reescribió este cuento quince veces. Para él la clave está en el ritmo y la tensión.¹⁷

Aquí también asistimos a un ejemplo fascinante de fronteras digno de un estudio más extenso. La ruptura narratológica se da justamente en la trasgresión de niveles del discurso. Todo está dado en armonía, tono y ritmo. La frontera entre el parque y la casa, entre el exterior y el interior encuentra un paralelo fascinante en la lectura que realiza el hombre en el sillón y la realidad representada por los amantes.

David Lagmanovich señaló: "*La continuidad de los parques – condición eminentemente temática – se transfigura en una condición textual, en una verdadera continuidad de la escritura*"¹⁸.

Este cuento es un mapa que derriba fronteras entre ficción y realidad.

Hemos recorrido en apretada síntesis algunas características que marcan transformaciones en dos países de América Latina: Brasil y Argentina donde se generan variables interesantes.

Hemos señalado en nuestra exposición una nueva apertura hacia lo experimental y a formas de representación que disuelven fronteras.

Así se produce una simbiosis de los géneros que incide notablemente en otras manifestaciones de la cultura.

Al agradecer – una vez más – a los organizadores de la Semana de Letras el honor y el privilegio de participar de este evento y la alegría de regresar a la culta Universidad de Santa María hago votos por la irradiación del bien a través de la sabiduría.

Referencias bibliográficas y notas

- ¹ Cfr. Conceptos de Mariano Garreta en el prólogo del libro *América Latina: integración por la cultura*, Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1977.
- ² Véase Tania Franco Carvahal: “O texto híbrido e a interação entre linguagens na narrativa latinoamericana”, en Mignon Domínguez Rodríguez Pasqués, *La función narrativa y sus nuevas dimensiones*. Buenos Aires: CEN, 1998.
- ³ Fernando Aínsa, *Revista Iberoamericana*, n. 160-161, 1992.
- ⁴ Myrna Solotorevsky, *Literatura, paraliteratura*. Gaithersburg MD: Hispamérica, 1988.
- ⁵ Cfr. Nelly Novaes Coelho e Ivana Versiani, *Guimarães Rosa: dois estudos* São Paulo: Quiron, 1975, p.43 y 67.
- Véase también Petrona D.Rodríguez Pasqués, *Funes el memorioso* de Borges frente a *Um moço muito branco* de G. Rosa. Birmingham UK: The Univ. of Birmingham, *Actas AJ.H. T. VII*, 1995.
- ⁶ Tania Franco Carvahal “O texto híbrido e a interação entre linguagens na narrativa latinoamericana” en Mignon D. de Rodríguez Pasqués, *La función narrativa y sus nuevas dimensiones*, Buenos Aires: CEN 1998.
- ⁷ Emir Rodríguez Monegal, *La novela iberoamericana contemporánea*, Caracas: Univ. Central de Venezuela, 1978, p.39.
- ⁸ Jorge Luis Borges, Prólogo a Santiago Dabóve, *La muerte y su traje*. Bs.As., Calicanto, 1976.
- ⁹ Italo Calvino. *Porqué leer los clásicos*. 3. ed. Barcelona: Tusquets, 1999. p.245 (Trad. Aurora Bernárdez).
- ¹⁰ Véase Italo Calvino op.cit., p. 247.
- ¹¹ Jorge L. Borges, *Ficciones* “El jardín senderos que se bifurcan”, Bs.Aires, Emecé editores 2. ed. 1958, p.98.
- ¹² En una entrevista personal realizada en Washington DC. 1968.
- ¹³ Jorge Luis Borges *Ficciones* op. cit. “ El Sur” p. 190.
- ¹⁴ J. Cortázar “ Axolotl” en *Relatos*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1970. p.423.
- ¹⁵ Véase el interesante estudio de Lanin A. Gyurko, “La fantasía como emancipación y como tiranía en tres cuentos de Cortázar”, *Revista Iberoamericana*, abril-junio 1975. p. 219-236.
- ¹⁶ Cfr. Brian Mc Hale, *Postmodernist fiction*, London & New York: University Press, Cambridge UK The University Press, 1987, p.120.
- ¹⁷ Ver Ernesto González Bermejo, *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona, Edhsa, 1978, p.61.
- ¹⁸ Cfr. El estudio de David Lagmánovich “Estrategias del cuento breve en Cortázar” p. 177-185 en *Explicación de textos literarios*, vol. XVII n. 1 y 2 California State University, Sacramento 1988-89.