



Relatos uruguayos del fin de siglo
Fábulas de hogar quebrado

Oscar Brando

“la cocina a oscuras, la miseria de amor”
(C. Vallejo Trilce XXVIII)

Mario Levrero, Carlos Liscano y Pablo Casacuberta manifiestan, entre diferencias evidentes, la ausencia de hogar, el viaje errante, la búsqueda infructuosa de un lugar de radicación. Alicia Migdal contrasta y señala, si cabe, el camino inverso, de regreso, a través de una memoria lúcida, trabajada, a la infancia, a las figuras paternas y al espacio afectivo pasible de ser rescatado.

Lugares, nómades

¿Qué significa identidad en un mundo de multiplicidad y desplazamiento? ¿Para qué buscar lo inmutable en una cultura que se reconoce performática, cambiante, deslizante?

El nomadismo, con sus componentes de desterritorialización, hibridación, juegos de diferencias, fronteras indecisas, no quiere decir lo mismo para todos a quienes afecta. En términos generales digamos que formas de movilidad actúan sobre todas las sociedades: los medios invaden y atraviesan los cuerpos sociales haciendo circular por ellos los bienes que producen o el público circula entre los bienes simbólicos, convirtiéndolos en su patrimonio. Evidente en el caso de la televisión, hoy la navegación en internet, el intercambio de correos y de información han creado nuevos espacios por los que errar. Estos nuevos medios pueden generar cambios en la manera de conocer o ser, apenas, repetición mecánica (tal vez más rápida, más amplia, menos precisa) de las formas que ya se usaban para comunicarse, informarse, divertirse.

La alegría, la felicidad, el desafío de las incertidumbres del mundo moderno, que describía Marshal Berman a principio de los ochenta, resultaron virtudes para quienes, munidos de la capacidad de sortear lenguas y costumbres diversas, pudieron surfear las procelosas aguas de la inestabilidad laboral. El núcleo selecto de los que Baumann llamó “turistas” se pudo beneficiar de los rasgos comunes de una cultura transnacionalizada y aprovechar ese lenguaje global para crear su ámbito hogareño. Pero para la mayor parte de la humanidad la espacialidad abierta supone un peligro a su sobrevivencia. Esos solo aceptan moverse impelidos por la necesidad: son migrantes involuntarios, expulsados, “vagabundos” en términos de Baumann. No se trata de la defensa del esencialismo, que establece la ligadura de un sujeto a un territorio del que nace su cultura; son respuestas

defensivas a geografías de poder que no tratan de manera homogénea a todos los viajeros; sistemas de exclusión que multiplican la seguridad de unos gracias a la intemperie de otros.

Dos escenas clásicas hablan del exilio y de las formas de regreso. En el Canto III de **La Eneida** Virgilio cuenta el encuentro de Eneas con Andrómaca, viuda de Héctor, que ha levantado, junto a un falso río Simois, un túmulo funerario para homenajear a su marido. La recuperación del hogar destruido se hace por acumulación de detalles que aspiran a construir una intimidad diaspórica que enlace espacio y tiempo con la investidura afectiva. Cuando Ulises regresa a Ítaca en el poema de Homero lo hace dormido y cubierto por la niebla en que lo envuelve Palas Atenea. La nube y el sueño señalan la diferencia entre el lugar que dejó y el que va a recuperar. Ulises no reconoce enseguida su patria y deberá reencontrarse, pausadamente, con ella.

Ahora leyendo a Oscar pienso que ese yo narrativo de A M no regresa a ningún lugar –espacio armado por otros que oficie de refugio y que su imaginación no reconstruye tampoco lugares infantiles que sostengan el presente. La “vuelta” es retracción e invaginación, pliegue sobre el cuerpo mismo, sus formas colores y olores. Al quedar imposibilitada la vía de lo interoceptivo es la exploración minuciosa de cada poro o de algunas marcas que el tiempo deja en la piel o en las ropas, siempre de otros, con todo lo que encubren y descubren, lo que oficia de lazo con una vida sobreviviente que no tiene muchos otros que la reflejen y para quien el mundo espejo se reduce al mar desde la rambla.. Nada se reconstruye para el lector; él es en su lectura o debe serlo un infatigable viajero de letras y espacios y su ojo anclado en sus fantasmas hace de gigantesca lupa para el errar de la escritura de la autora.

Errar es humano

Levrero, Liscano y Casacuberta presentan viajes y viajeros que se han alejado de algún lugar de origen. Se puede apreciar un abandono o una pérdida del punto de partida, sin que quede claro cuál es ni si se puede volver a él. El hogar es irrecuperable: se lo intenta restaurar de otra forma o se ha perdido para siempre y por lo tanto el viajero se convirtió en un desarraigado. El ámbito materno se extravía y con él el ideal masculino de la aventura del regreso.

“Y aunque el olvido que todo destruye” (Alfredo Le Pera)

El caso de la novela **París** (1979) de Mario Levrero resulta especialmente sugerente. El protagonista regresa a París luego de trescientos siglos de viaje:

“Un viaje de trescientos siglos en ferrocarril para llegar a París –un viaje durante el cual fui perdiendo casi todo, aun el impulso inicial que me llevara a emprenderlo; un viaje que al ir llegando a término me había devuelto fragmentos de ese impulso, abriendo camino a una esperanza remendada que ahora no tiene recompensa-, y encontrarme en esa misma estación de donde había partido, trescientos siglos antes, y encontrarla exactamente igual a sí misma como demostración de la inutilidad del viaje; y encontrarme allí, en ese mismo banco –ahora lo recuerdo, es este banco- sin que nada haya cambiado en mi interior (...) El viaje había sido insensato. Ahora lo sabía”.

Ya se perdieron los antecedentes, el viaje comienza y se cierra en París y no se puede responder si se es allí extranjero o no. La ciudad es un tejido de sueños en el que el personaje crea un lugar precario para vivir y, tal vez, para seguir el viaje. Hay un Asilo, extraña prisión de la que puede entrar y salir; hay un afuera de ese Asilo en el que una guerra televisada, que el protagonista confunde con un partido de fútbol, anuncia la ocupación de París por las tropas alemanas; hay un movimiento de resistencia al que el personaje queda involuntariamente vinculado.

París se transforma en la condensación de un deseo, que se erotiza en las figuras femeninas que maniatan al protagonista para no dejarlo ir. Es el paradigma de las virtudes y del sacrificio por una civilización a la que hay que salvar de la barbarie (versión viciada por el modelo “Casablanca”). Finalmente, para una cultura periférica como la rioplatense, París es la legitimación de nuestros iconos. En la escena más recordable de la novela, el protagonista asiste, en una misión vinculada a la resistencia, a un recital que da Carlos Gardel. No llega a verlo porque la multitud se lo impide, pero escucha la voz avejentada del Mago e imagina su estampa con los años que han pasado. El personaje está atado a París por el miedo a otros lugares y la falta de confianza en sí mismo y en los demás. En el conflicto entre el deseo de irse y el imperativo de quedarse domina este último. El protagonista tiene alas y puede volar, pero su vuelo solo es involuntario. Cuando quiere usar sus alas para escapar, al final de la novela, no podrá hacerlo, no podrá saltar hacia el vacío sino hacia la azotea del Asilo en la que quedará condenado, riéndose de sí mismo y llorando.

“y yo soy nada más que un hombre que anda/ en tren” (C. Liscano)

En “Agua estancada” (**Agua estancada y otros** relatos, 1990) de Carlos Liscano el centro de la fábula es la orfandad. El uruguayo que se va a vivir a Suecia lo hace colmado de desamparo y queriendo restaurar el hogar perdido. Dos ausencias se suman: la casa paterna y la lengua materna. El hogar quebrado está representado, en el protagonista de “Agua estancada”, por el cuerpo lastimado y la incompreensión de la lengua local.

Per, un dentista con el que el protagonista no puede hablar, intentará arreglarle la boca. La relación con Per es de una intensidad inusitada. Violenta hasta límites de lo soportable, el sufrimiento en las sesiones crea un vínculo que no se puede romper. Hay una historia anterior inefable, inenarrable, que el personaje no está preparado para contar. Seguramente allí esté el secreto que explique la dependencia que abisma al protagonista con ese padre que lo castiga. Hay algo misterioso en la autoridad de Per, esa figura que alguna vez aparece vestido de militar y del que el protagonista sospecha que asesinó al primer ministro Olof Palme. Las figuras paternas recorren una cadena de experiencias: su padre en el recuerdo, que lo llevó al dentista cuando era niño; Per, al que él busca como nueva figura de autoridad; y el gran padre, Palme, que es asesinado y deja la patria huérfana.

El proceso literario invierte los referentes del escritor: “Agua estancada”, historia de exilio y desarraigo, precede y prepara la asunción del relato de la tortura que Liscano sufrió años antes y escribirá años después en **El furgón de los locos** (2001). La literatura hace su propio recorrido, desde el hundimiento de “Agua estancada”, pozo oscuro en el que todavía no puede verse con nitidez, hasta el doble rescate de **El furgón...**: la memoria de la tortura

y las cenizas de sus padres, muertos durante su prisión, verán la luz en la novela testimonial.

El libro **¿Estará no más cargada de futuro?** (1989) contiene un conjunto de poemas escritos en la cárcel y unos pocos ya liberado. En “La casa I”, poema fechado en 1977, en prisión, Liscano escribió: “Estoy muerto. Verdaderamente muerto./ Porque aquel que partió ya no existe. No soy/ mejor, soy otro”. En el epílogo que cierra el libro y que firma el poeta tucumano Mario Romero se lee: “Hay quienes afirman que existe una literatura carcelaria. Yo creo que por debajo de cualquier circunstancia hay una condición con la cual todo ser humano se enfrenta cuando deja de reposar dulce o ingenuamente en su mundo propio, llámese este patria, infancia, idioma materno. Ese desamparo esencial es la soledad”.

“El naufragio es simplemente el mar agrandándose alrededor” (A. Migdal)

Cuando comienza **El mar** (2000), la novela de Pablo Casacuberta, “el tren ha ingresado al túnel como se ingresa al mar”. Igual que en los libros anteriores el encierro aumenta, se agudiza el desdibujamiento del mundo exterior, se hace cada vez más difícil el encuentro con el otro.

El protagonista de **El mar** cuenta sus fracasos en dos tiempos, que se van intercalando capítulo a capítulo. En el tiempo anterior, trabaja en un museo de historia natural, conoce una mujer misteriosa de la que no sabe el nombre, la pierde; en el tiempo presente ha comenzado un viaje de fuga: el tren ha dejado atrás el mar y ha ingresado al túnel como se ingresa al mar.

El pasado parte de un recuerdo de infancia: una mordedura de perro que hace una herida en su pantorrilla. Esa señal queda como souvenir, dice la novela, de aquel encierro (que era del perro pero también del niño que lo miraba) como uno de esos tatuajes que le practican los compañeros de celda a los que salen libres, “esta pequeña cicatriz que aún conservo”. Este personaje, como los de Liscano, también es un marcado. Su trabajo consiste en fotografiar insectos muertos simulando que están vivos. Además saca fotos al azar, sin mirar el objetivo; esas imágenes despedazan la realidad e intentan, a diferencia de las otras, recoger el caos de la vida en movimiento. La soledad es interferida por un jefe, con nombre alemán y acento extranjero, que ejerce un control inesperado sobre la vida del protagonista. En un mundo deslocalizado, entre piezas muertas, esa voz extraña despierta sus miedos. La voz de autoridad rompe, en la escena final de la novela del pasado, la alianza amorosa que el protagonista tiene con una innominada figura femenina y la hace desvanecerse.

El personaje inicia el viaje al fin de la noche. El tren en el que se embarca se mete en un túnel y se detiene. En el vientre del túnel, nuevo espacio de muerte del agua estancada, el nombre de la mujer perdida pone un destello de luz en ese mar interior.

Volver

Los personajes masculinos se han extraviado. El punto de partida es una pérdida, por olvido (**París**), por imposibilidad de contar (“Agua estancada”) por la inexistencia de lo

innombrable (**El mar**). Un fondo invisible del túnel se presiente pero en ninguno de los tres casos se puede concluir una escena de reencuentro.

La obra de Alicia Migdal **La casa de enfrente** (1988) postula otra mirada frente a las miradas errantes de los hombres. Migdal deja constancia de esa diferencia: por una parte el padre en su irse masculino, el perder la raíz o dejarla al aire, el dolor de esa intemperie, el moverse y dejarse señalar por la ausencia; por otra parte la madre, la materia femenina que combate esa ausencia (que es también la de la adolescencia perdida de la protagonista y la de sus hijos que crecieron) para ir rehaciendo el hogar quebrado o ir representando la fábula del origen. La memoria es la cámara lúcida, la fotografía en la que intervienen la fidelidad y la lectura antojadiza: un recuerdo puede transformar la cobardía en melancolía.

La figura femenina se mueve en la frontera del tiempo, logra flexibilizar el límite y recuperar el pasado a partir de su necesidad en el presente. Va y viene, entra y sale en esos territorios como en su casa, no como en lugares ajenos y extraños, asilos, túneles o encierros, ocupados por fuerzas enemigas y enigmáticas. El desdoblamiento de la mujer familiariza lo ominoso, impide la enajenación del doble o, al contrario, rescata en él, en su ambigüedad, el sentido de ser.

El origen de la obra de Migdal es el desdoblamiento, su existencia en la casa de enfrente, la creación de un espacio imaginario que duplica el cuerpo. Esto, sobra decirlo, se crea con la escritura; en ella Migdal ficciona su doble, recrea su aventura vital y logra registrarla con lucidez. No hay realidad externa que pueda, sin embargo, verificar las imágenes del pasado: ni siquiera las fotografías. “El recuerdo es un acto de injusticia” escribe, dejando saber lo que no se puede alcanzar. Migdal va tejiendo pacientemente los hilos dispersos de su memoria activa. La labor doméstica, en especial la comida, y la presencia de lo corporal son los tientos centrales de esta tela. Migdal no recoge todo, no es posible y no es deseable. Su recuerdo está hecho de vacíos, tan numerosos como los recuerdos, saltos en el tiempo que cortan insistentemente el relato hasta dejarlo sin argumento. El único sostén es la voluntad, el deseo que se encarna en un escribir descarnado y epifánico, pero en el que los duelos son pertenencias inevitables. El padre, que aparece y siempre está ausente, o ya comienza a ausentarse mientras está, es una de las figuras dominantes del libro. La hija trata de evitar que su irse rompa el hogar. La madre está menos hasta que deja de estar porque muere lejos y entonces se vuelve la imagen dominante, casi la excusa para escribir **La casa de enfrente**. Habitar el texto, el cuerpo interior, parece ser la finalidad de la escritora. Así convierte el libro en un exorcismo de la orfandad.

Bibliografía

Los conceptos más generales fueron tomados del libro de Leonor Arfuch **Pensar este tiempo** (Buenos Aires, Paidós, 2005) que contiene trabajos de Arfuch, Massey, Morley, etc. Turistas y vagabundos son términos tomados de Z. Baumann **La globalización...** Buenos Aires, FCE, 1999. El libro de M. Berman es el clásico **Todo lo sólido se disuelve en el aire**. Hay una alusión a **La cámara lúcida** de Roland Barthes.

Para los autores tratados utilicé la última entrega de la revista *Hermes criollo* No. 10, otoño 2006, que contiene varios artículos sobre Levrero, entre ellos uno de Juan Carlos Mondragón sobre la novela **París**. El caso Liscano está recientemente trabajado por C. Blixen en **Palabras rigurosamente vigiladas** (Mont., 2006). Un artículo de Mercedes

Estramil sobre Casacuberta está contenido en la segunda entrega de la revista *papeles de Montevideo*, octubre de 1997. Otro de Claudio Paolini se puede leer en el NO 10 de la Revista *Hermes Criollo*, Montevideo, otoño 2006.

Oscar Brando