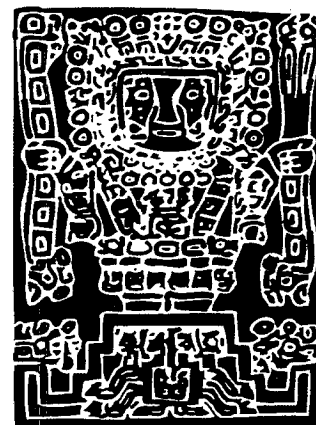


Julio Silva, *Despedida entre sonrisas*



# INTI

Revista de Literatura  
Hispánica

DOSSIER: JULIO CORTÁZAR



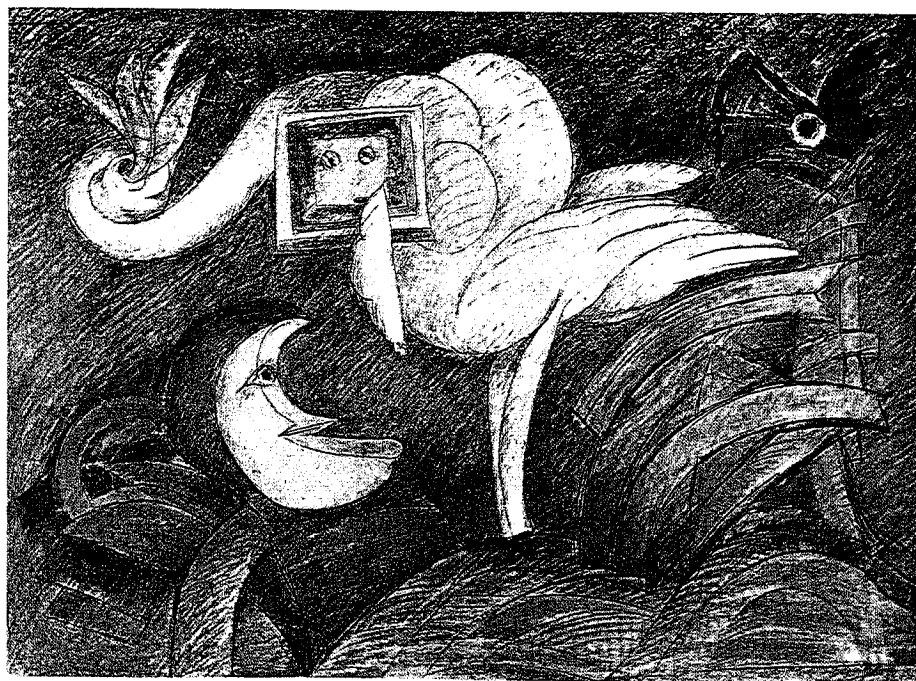
ELISA CALABRESE

CARLOS DANIEL ALETTO ADRIANA A. BOCCHINO

VÍCTOR GUSTAVO ZONANA

JOSÉ AMÍCOLA JOSÉ SANJINÉS

ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR



*Julio Silva, Sopresas para Perrault.*

## **EL OTRO LADO DEL TÚNEL Y EL ITINERARIO MORAL DEL LENGUAJE**

**María Auxiliadora Álvarez**  
Miami University, Ohio

Cuando Europa dejó de emigrar en la segunda mitad del siglo XX fue substituida por Asia, África y América Latina. La dinámica de la movilidad humana se transformó entonces en una especie de enfermedad social, un traumatismo generalizado entre culturas y economías. Las políticas de desarrollo reforzaron la vieja práctica de desplazar bienes y materias primas sin personas a costas. Aún así, según estadísticas presentes, 1.1 billones de personas (la cuarta parte de la población de la tierra) desearían movilizarse de su lugar de origen por razones de trabajo, 630 millones lo harían de manera permanente y 190 millones ya lo han hecho (*Gallup World Poll* 2012). Las abstracciones numéricas sustraen sin embargo la más simple y compleja precisión de los bloques migratorios: el sujeto del tránsito, el “dígito” que suma restas: lenguas, memorias, historias, imaginarios colectivos, formas aprendidas de estar sobre la tierra. Estos enormes conglomerados humanos que recogen y acumulan la experiencia de las vías urgen del registro testimonial (en porte y conocimiento) de los ejes simbólicos que los producen, mantienen y acrecientan. El universo creado por Julio Ortega en *El otro lado del túnel* cumple con este itinerario de (re)fundación. Su puntualidad es una respuesta a la *crisis humanitaria* que la práctica migratoria ha venido a representar en nuestros días.

El cometido inicial de *El otro lado del túnel* es desglosar el bloque de humanidad movilizada para precisar el núcleo de la crisis, el sujeto del transcurso, y ofrecerse como herramienta y labor de reconstitución. Si se lee como informe, *El otro lado del túnel* narra el tránsito trágico y ligero de millones de personas. Si se aborda como manual, se enciende un mapa moral interactivo que revierte fatigas y padecimientos renovando las vías: el mismo azar que parecía signado por el extravío, la locura o la muerte, se transforma de pronto en su más fresca

antítesis gracias al poder del lenguaje: un lenguaje revitalizado por el diálogo que reformula la trashumancia como una experiencia de relación y no de separación.

En primera instancia, *El otro lado del túnel* reajusta el vínculo entre el sujeto y el espacio: la unidad primigenia (capaz de dialogar) se re-sitúa como núcleo fundacional, el transcurso se retoma como una coyuntura del sujeto, y el evento relacional se comprende como una construcción aleatoria. El binomio espacio-víctima ha sido disuelto. Sólo el lenguaje permanece asociativo: el habla informa, la imagen opina, la interpretación reformula. La silueta recortada del espacio es la figuración más inmanente de *El otro lado del túnel*: un *tú* poético supeditado a la cohesividad de “nosotros, los pobres” (11). En esta imbricación plural reside la resolución teatral de la obra, ningún otro género literario le hubiese venido mejor a una poética tan consciente de su propia polifonía: “¿Y si fuésemos los tres, juntos, contra el viento y la nieve?” (16).

La lengua y la memoria (y la memoria de la lengua) sintetizan la experiencia de la identidad desarraigada:

De este lado del túnel está mi casa, aunque no tengo casa, del otro lado está mi tumba, aunque he huido de ella. De este lado el olvido. Del otro lado la memoria. Aquí, la tierra hundida por las aguas rotas, anegadas por la lluvia, borradas por el barro crecido. Allá, la vega y el soto, el prado y la ribera. (15)

La metáfora del presente mediatiza la metáfora del pasado y susceptibiliza el contingente autorreferencial: se “recuerdan” situaciones que se (vi)vieron y situaciones que no se (vi)vieron, subvirtiendo la teoría de la memoria emotiva de Stanislavsky: “el actor, al crear un personaje, rememora una experiencia semejante” (Villegas 286). En *El otro lado del túnel* el lenguaje toma el lugar del actor y la memoria toma el lugar del personaje. El lenguaje (re)crea la experiencia de la memoria. El habla es la voz: venero de la circunstancia.

No es de extrañar que Julio Ortega proponga el poder del lenguaje como la savia reconstituyente en una obra que se aboca al tema crucial de la inmigración: “esta lengua a flor de piel es capaz de remontar la penuria de todo orden (violencia, corrupción, conversión de la vida en mercado, autoritarismo) y forjar un hábitat alternativo con horizontes de diálogo y crítica” (Ortega, *La Prensa*, 22-10-2013). Una “penuria” que también incluye (y supera) los avatares raciales y lingüísticos remanentes del cruce colonizador: “todo pueblo [o lenguaje] que puede soportar tanta brutalidad y aún perdurar, obviamente es más que la suma de la brutalización” (Ralph Ellison en cita de Litwack 18). La fe de Julio Ortega en el lenguaje es de orden ético y de consistencia plural. No por casualidad *El otro lado del túnel* se construye íntegramente como diálogo: “Tienes ese hilo en las manos. El lenguaje es más largo que el túnel, síguelo” (26).

La memoria es inseparable de la experiencia de migrar por su relación con el tiempo y sus propósitos. Las personas que viven en el exilio acuden constantemente a la memoria para pensar en los particulares de la identidad o de

la lengua que ya no están implícitos en el día a día, sino que hay que reconstruirlos incesantemente para enhebrar o imaginar pertenencias geográficas o culturales. Según Stephen Bertman, “la memoria es emocional, conceptual, contextual y se halla en permanente proceso de revisión, selección, interpretación, distorsión y reconstrucción” (27), pero no puede sin embargo ser registrada sin nombres:

Ha muerto un amigo en mi pueblo remoto pero su nombre no acaba de llegarme. Llevo sus restos en el asiento posterior tal vez para reconocerlo y para dar fe de su nombre. Me he hecho cargo de esta plasta oscura, que me han entregado en una caja de cartón, cubierta por papel periódico. Me abrumba esta responsabilidad atroz. ¿Cómo reconocerlo si lo que queda de él es este barro quemado, este peso de ceniza? Tal vez si entre el dedo índice y el pulgar tomo un grumo de sus restos pueda vencer al olvido, y recobrar el lenguaje que le dé lugar. (*El otro lado* 17)

Desde que se presenta como el único contrapeso a la muerte, el valor de la lengua en esta semblanza sobrepasa el valor de la identidad, incluyendo también, en este sentido, lo que la persona ofrece a lengua y no sólo lo que la lengua ofrece a la persona: “soy un nombre en su gran memoria” (21); y desde que la pérdida de la vida se muestra como una eventualidad de menor espesor que la pérdida de la memoria, memoria e identidad comparten valores equitativos.

Conjugando aportes de la memoria y de la identidad, la lengua en *El otro lado del túnel* consigna acumulación -y regocijo- de propiedades: “la vega, el soto, el prado, la ribera” (15), “el jardín plateado del idioma” (31); acusa pérdida de patrimonio: “Llora el lenguaje dentro de mí, habiendo perdido esos nombres. Pero siento que corre dentro de mí su lumbre, su peso cálido, su temblor vivo” (15); convoca al universo de palabras que pulsán por nacer de las canteras del arte: “siempre quiso hacer con las palabras algo más que hablar” (24); levanta familias completas de neologismos: “generación tunelesina, de gusto tuneico, y costumbres tunensales” (37); supervisa la semántica: “¿Dijiste cueva?”, “¿Libertad dijiste?” (21), “¿Qué literal eres?” (36); y libera la oralidad: “Mira” (12); “¿Sabes?” (14); “Ya, pues, ya” (16); “Chau” (38).

El tono de súplica o invocación remite a la pena afectiva en la antigua poética quechua: “Tormenta de agua y de nieve, tú dirás si ya es hora de volver por donde vinimos”, según retrotrae Julio Ortega en *La mesa del padre* (19). Otras aportaciones textuales de *El otro lado del túnel* se sitúan dentro de la más destacada poesía y narrativa continental del siglo XX. La exquisita tesitura poética de índole lírica y social a la vez evoca la íntima enunciación de Carlos Germán Belli y de Roberto Sosa; el inconsciente (in)manifiesto rememora el sordo deambular de *Pedro Páramo*: “Recuerdas las palabras perdidas, dormido [...] Hablabas de un amor perdido, dormido” (*El otro lado* 25).

El *habla* cumple en esta obra su propio itinerario de (re)fundación. Proviene de la experiencia de la pérdida del lenguaje y de su recuperación: “has vuelto, puedes narrar tus pasos y saber quién eres” (22). Propone un inventario nuevo, rápido, potente, libre y divertido que extiende sus prerrogativas provocando a su

interlocutor, “¿Podrías repetir eso, por favor?”, con un mecanismo de retruque que obliga a la lengua a reaparecer: “la ribera, el prado, el soto, la vega” (15) y entonces subyugarla y tomar su poder: “Digo prado, digo río, cito la hierba y el musgo, que crecen al borde de la ribera. Estas palabras me permiten abrir el hoyo, habitar la cueva, recorrer el túnel” (33).

Es un habla que aparenta *divertimentos* para sobreimponer el subterfugio del juego “al espesor indistinto y dramático del mundo” (Ortega, *La mesa del padre* 107), y no por indiferencia sino por responsabilidad. Responsabilidad por el registro del acontecer: “tengo algo que decir” (13); por la obligación del testigo ante el suceso: “viste, ver, verías” (14); por el acuse de la historia: “¿me escuchas?” (33); por la necesidad de la sobrevivencia: “la inocencia de la víctima sólo aceleró su muerte” (11); y por el deber fraterno: “Gracias por tanta fe” (12). Según Derrida, “no existe responsabilidad sin respuesta, sin que el oído espere el tiempo necesario para recibir lo que se dice y se escucha de forma invisible. Una implicación conjunta de respeto y responsabilidad acude al llamado de la amistad, el corazón se preocupa por lo que preocupa al otro”.<sup>1</sup> (252)

Sin embargo, la expectativa de “confraternizar” no parece emerger de todas las presuposiciones (teóricas o prácticas) sobre el bienestar de las culturas con la misma intensidad. A principios del 2014, el filósofo norteamericano Justin E. H. Smith escribe en el forum *The Stone* del *New York Times*: “Muchos norteamericanos imaginan que la filosofía francesa está dominada por gente misteriosa como el finado Jacques Derrida, quien se hizo famoso por engañar a sus inocentes seguidores con proclamas de ‘ositos de peluche’”<sup>2</sup> (22), pero en la lógica de (re)fundación de las culturas - y sus relaciones - que propone *El otro lado del túnel* todas las relaciones son especulares: lo escuchado escucha, lo pensado piensa, lo visto ve, los fragmentos atestiguan formas enteras.

La dinámica visionaria de Julio Ortega (des)entraña el principio de *contradicción* de la postmodernidad para extraerle su víscera armónica: humor y horror resultan indivisibles; heroicidad y dramatismo convienen sátira e ironía; la risa propicia la revelación, la adversidad la precisa; lo efímero da lugar a lo transitorio,<sup>3</sup> y sólo lo ligero sobrevive en el *nombre*: “Lo leve designa la textura interna de las cosas: los nombres son la materia ganada al mundo” (Ortega, *La mesa del padre* 107). Los textos son frescos con parlamentos cortos y la técnica intermitente del claroscuro separa (y aligera) las imágenes en segmentos: “Mira, ahora sus pedazos son arrojados desde dentro del túnel” [...] “su zapato rojo, su camisa roja, su gorra negra” (*El otro lado* 12); “una luz, un final, un comienzo” (13); “la entrada, la galería, la salida” (39). Divisiones que casual o causalmente van siempre de tres en tres al igual que las desapariciones y reapariciones entre actos, y los “fantasmas de la letra” A, B y C homologando a Marcos, Lucas y Mateo (aunque los evangelistas sean cuatro).

A conciencia de estar haciendo teatro y en uso de la metateatralidad vanguardista, la crítica social de *El otro lado del túnel* trabaja mayormente a nivel de abstracción, pero en el paroxismo de los límites imagen y lenguaje

recaban formando la misma figura especular: el primer “animal de la frontera” (12) y “el último animal del lenguaje” (27). Mas a diferencia del primer “animal feroz” (11), “el último animal” no es un bien que se convierte en mal sino un bien desesperado, “energúmeno, troglodita, monstruo del desierto” (27), y equivale al último *nombre* de la rosa en el evento de la pérdida del idioma: “la flor del desierto, la del escándalo, la última que nos queda” (31).

Tanto la dinámica propia de cada símbolo como la interconexión entre los distintos símbolos multiplican en *El otro lado del túnel* la infinitud de sus connotaciones. Un símbolo se convierte en fundamental por la capacidad polisémica de su valor y por la fuerza de la atomización que produce entre el signifiante y el significado: a mayores o más disímiles resonancias más alto será su potencia transferencial, “no a manera de salto, abandonando el primer factor, sino a modo de perforación luminosa” (Ruíz Salvador 113). La capacidad del símbolo para transferir y transportar pesos de distintas cargas revela la potencia creadora del poeta:

es [el símbolo] una profunda cima de intuición estelar, vértice el más alto de la creación artística y a la par su venero más soterrado [...] El símbolo no traduce y no admite traducción. Nacido de una intuición profunda y oscura, emite a su vez imágenes: pero éstas no tienen correspondencia a términos de realidad, sino que están ligadas sólo al símbolo mismo por una especie de lógica interna; es decir, que tienen en él mismo su necesidad y su justificación (Baruzi 216).

Como simbolismo estructural de la obra, el túnel no parece representar un lugar físico sino la condición transicional del sujeto: “Adiós, lector de la huella perdida. El viento la borra. El viento sabe más que tú” (*El otro lado* 38). En otro sentido o tal vez en el mismo, la capacidad de transformación de la imagen del túnel en distintas personificaciones o cosificaciones replantea también la característica dúctil de la identidad: “somos el túnel” (39); “el túnel es el juego artificioso que se permite la arena natural antes de recobrarse a sí misma” (26-7); “somos, entonces, como los astros, una ruta que da la vuelta y traza la duración del tiempo prometido” (39).

La imagen combinada entre el túnel y la cueva remite a la otra metáfora del conocimiento de Platón, pero ésta enlaza el conocimiento con el lenguaje y la memoria:

Ahora los tres, con estas lámparas, iremos juntos y buscaremos abrir la ruta que falta para que la cueva adquiera forma de un túnel, para que la roca gane sentido en un trayecto, para que el lenguaje no se hunda bajo nuestros pies (22);

no necesitamos descender a sus cuevas sin habla. Necesitamos la memoria de su camino trunco, el canto de su foso sin fondo, la leyenda de su río interior y sus orillas de sueño. (*El otro lado* 34)

La alquimia transformativa se inicia con los elementos disponibles para producir los deseados, y la acción es de índole colectiva.

La topografía subterránea del túnel supera la figuración del laberinto, "esa indeterminación lo iguala todo, como la arena, esta materia que se abrió para forjar el túnel" (28), y atraviesa la parodización del tabernáculo (u hoyo productor de cenizas) para problematizar las rotaciones de los sentidos vandalizados por el terror:

Entré por la cueva de mi boca y salí por los túneles de los ojos arrancado de raíz [...], pero deja que el aliento de la cueva llene el tímpano de tu oreja, ese laberinto que crees roto. (22)

Eres el hueco del oído, la cueva de la boca, el túnel de la visión [...] Pero estás sordo, mudo y ciego. (33)

Como en las teogonías y mitologías de la antigüedad, los elementos naturales portan el poder de dar muerte o dar vida. El agua, por ejemplo, "trabaja" en *El otro lado del túnel* en planos ambivalentes. En sentido positivo representa promesas, esperanzas y afectos bajo el simbolismo de fuentes, lluvias y ríos:

¿Hay aquí un hilo de agua? ¿Será un indicio de que hay una fuente? (23) Escucho un canto. No, es agua corriente. (32)

Si hay una vena de agua, hay una fuente donde recobrar la memoria. (13) Estos muros me darán a probar el agua pura del desierto. (18)

Es el agua, fluye. Tal vez canta..., Empieza a llover [...] Celebremos mejor. ¡Viva...! (24)

La muchacha que sonríe enciende el agua que nos circunda y revela la forma de lo vivo [...] La ceremonia que ella ejecuta con precisión se resuelve en asombro: con su mano ha encendido el agua y esa luz repentina corre por el canal que nos rodea. (18)

El uso de la simbología del agua remite en la *Teogonía de Hesíodo* a la gracia (o la desgracia) del amor y la vida afectiva. El agua posee una fecunda influencia en la génesis del mundo, incluyendo sus significaciones positivas y negativas: "La Tierra dio también a luz, pero sin el deseable amor [...] Y más tarde, acoplándose con el Cielo (Urano), dio origen a Océano de profundos remolinos" (27). Océano luego tuvo hijos amorosos y benevolentes como Nereo y sus cincuenta hijas (las nereidas), Hécate, Medusa y Poseidón, pero otros hijos del mar fueron oscuros y negativos como la Noche y las harpías<sup>4</sup> (28). Creadora y destructora a la vez, el agua representaba en el mundo antiguo fertilidad y renovación; y su ausencia o transformación: yermo y esterilidad. Por la fortaleza del símbolo y su inherencia vital, la decisión de evocarlo en uno u otro sentido respondía a emociones específicas.

Coincidentalmente, todas las figuraciones del agua (incluyendo sus funciones invertidas) también se encuentran relacionadas con la vida afectiva en la filosofía hermética de la antigua alquimia. Según Hermes Trismegistus:

la Tierra aparece engendrada por el esperma o la tintura del sol sobre la luna: 'En la iconografía alquímica es frecuente representar el cuerpo inerte del alquimista yaciendo en una tumba -imagen del *athanor*- o en el suelo, el cual cobra vida -resucita- gracias a las gotas de lluvia que sobre él descienden' El 'rocío celeste vivificador' simboliza el descenso de las energías (ideas y arquetipos) espirituales en el seno de la individualidad humana, a la que transmutan revelándole su identidad. (*Tabula Smaragdina*, Cap. IV. 6)<sup>5</sup>

En el sentido de las equivalencias psíquicas y físicas -germen de una de las vertientes de la Fenomenología- la incorporación del símbolo del agua en sentido positivo traduce la presencia del "soplo vital" -o *prana* en las alegorías tántricas- del aliento, el afecto y la amistad; y la supresión o transformación indica asimismo la intromisión o el desarrollo de su poder negativo.

Este sistema de simbología e interpretación expresa su vigencia y continuidad en la narrativa hispana más poderosa del siglo XX (Juan Rulfo y García Márquez entre otros), como también en el *Diccionario de símbolos tradicionales* de factura paralela, equiparando el valor simbólico del líquido vital a su valor real:

El mantenedor de la vida circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche o sangre. Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y fin de todas las cosas de la tierra. (Cirlot 70)

El agua helada [inoperante] expresa el estancamiento en su más alto grado, la falta de calor del alma, la ausencia del sentimiento vivificante y creador que es el amor: el agua helada representa el completo estancamiento psíquico, el alma muerta. (59)

El alma aparece así como una tierra seca y sedienta orientada hacia el agua [...] desea ser empapada por las lluvias. (55)

La instrumentación simbólica del agua se inserta en los discursos literarios de Juan Rulfo y de García Márquez con la misma fuerza pero de muy distinta manera (lenguajes incluidos), para revelar su significante contraparte en el campo de las figuraciones afectivas. Cada uno de estos autores ha hecho converger simbología, lingüística y afectividad dentro de su creación: la narrativa de sucinta factura de Juan Rulfo relaciona áridos parajes introspectivos y lunares con sujetos amorosos lacónicos y escuetos; García Márquez a su vez expande la capacidad fluctuante de la metáfora acuática y la abundante amorosidad de sus personajes, constituyéndose en un narrador de anchos perímetros, diurno y extrovertido. El universo creado por Julio Ortega en *El otro lado del túnel* (des) combina ambas constelaciones al independizar al sujeto (afectivo) del espacio (interpretado) desde - o por - la supremacía del lenguaje.

Las conexiones simbólicas entre las geografías psíquicas y las geografías físicas (en este orden) establecen sin embargo equivalencias directas entre las dinámicas emocionales y las modalidades del contexto donde estas se insertan. La transformación del símbolo del agua de positivo a negativo se revela en *El otro lado del túnel* de manera intermitente pero progresiva:

Lo primero fue el hielo que me quemaba los pies. El corazón, sobre el hielo, salta temeroso de dormirse y derretirse. La piel se me fue quemando, hasta vi cómo la nieve se alzaba y me borraba, con toda la fuerza del olvido, y mis huesos se hacían de vidrio quebradizo. Supe que perdería la memoria tachada por la nieve. (19)

Me perdí, es cierto, en la tormenta de nieve que anida en la cueva [...] Me rompí los dedos pero aquí estoy. Tengo algo que decir sobre la nieve. (13)

El costo psicológico del exilio se define con el término clínico de *nostalgia* (en inglés) y las publicaciones científicas sobre el tema que se iniciaron en el siglo XIX se incrementaron cada vez más desde entonces, pero su discusión resulta rara u ocasional debido a la común suposición de que las emociones representan impedimentos para el progreso y la prosperidad. Sin embargo, los cambios emocionales relacionados con el acto de emigrar o los desplazamientos permanentes parecen generar grandes descalabros. Según la especialista Susan J. Matt: "en casi una década de trabajo de investigación sobre las emociones y experiencias de los migrantes e inmigrantes, he descubierto que una gran cantidad de las personas que dejan su hogar en búsqueda de mejores perspectivas termina sintiéndose desplazada y deprimida"<sup>6</sup> (15). La misma experiencia subyace en las reflexiones de los migrantes en *El otro lado del túnel*: "Nada nos acoge, el mundo nos exige explicaciones, nosotros necesitamos un origen. Todo nos expulsa" (16), aunque la expresión del estrago emocional sea menos que discursiva a lo largo de la obra.

La relación entre el mundo mental y las palabras o imágenes que los pensamientos producen conecta irreversiblemente el mundo pensado con el mundo (re)creado, y tanto la supresión como la incorporación de ciertos (y no otros) elementos proponen la continuidad de la expresión del proceso mental: "cuando se suprimen los acontecimientos externos y la narración se dedica a los procesos mentales de los personajes, se le da una amplia latitud al autor en las materias de estos procesos introspectivos" (O'Neill 292). De modo inverso, cuando se producen escenarios y acontecimientos externos que conllevan la presencia y recurrencia de ciertos elementos y no otros, éstos remiten a la fijeza de la valoración simbólica. En el universo interpretado, las imágenes y los arquetipos representan herramientas cuidadosamente escogidas (por el consciente o el inconsciente) para que "el valor contenido en la imagen posea una realidad objetiva" (Coddou 70).

Además de las poderosas imágenes que recuentan los daños producidos por la transformación del flujo vital en hielo o nieve, *El otro lado del túnel* incrementa la negatividad del símbolo del agua recogiendo y desdoblado intervenciones que antes fueron tratadas como positivas: "es una lluvia muy fría. Me despierta los nervios y los huesos..." (29); "la tierra hundida por las aguas rotas, anegadas por la lluvia, borradas por el barro crecido" (15). La ambigüedad figurativa de la "tormenta de agua y de nieve" permite que la imagen abandone su sentido de amenaza y recapacite (o se capacite) para "salvar vidas": "Tormenta de agua

y de nieve, tú dirás si ya es hora de volver por donde vinimos. Tormenta de agua y de nieve, llévame de aquí, jálame a nuestra querencia, es hora de volver, ¡arrástrame ya! viento de lluvia y de nieve'. Esa oración me salvó la vida" (19).

Otros elementos naturales en apariencia inofensivos como el viento mantienen en la obra una caracterización negativa potencial o consumada:

Ni siquiera puedo decir que el viento que me destrozó viene de aquel hondón. O si es simplemente un viento desflecado entre la roca cruda, dando tumbos contra las bóvedas, un guardián enloquecido. (12)

Mucho me temo que ese viento haya enloquecido girando extraviado y ciego. (13)

Así también el desierto, el barro crecido o quemado, el fuego y la ceniza aparecen como símbolos negativos en *El otro lado del túnel*. Se describen como "ácidos", "helados", "ásperos", "rugosos" y poseen la capacidad de perjudicar, atrapar o devorar.

La concatenación de estos elementos negativizados ilustran los pensamientos o situaciones que van conjugando los protagonistas a través de los 7 actos de la obra:

1. duda; 2. expectativa, arrojo; 3. sorpresa, extrañeza; 4. pérdidas, miedo; 5. azar, contrariedad; 6. negación, decepción; 7. transformación: "Regresaste y no nos reconociste (13); "No somos otros, tú eres otro, por eso nos desconoces" (14); [...] "En el desierto sólo hay exterioridad, y cualquier lugar es el otro. Yo soy también algún otro. No importa quién" (37).

"El exilio es la pérdida de la inocencia", sintetiza hábilmente Rubén Quiróz Ávila en su magnífico prólogo a *El otro lado del túnel* (y lo que de escisión falta por agregar encarna el resto del viaje). Sin embargo, las experiencias de los límites también sensibilizan nuevas y significativas semblanzas, como el milagro del instante: "las horas y los lirios, cuyo fresco peso todavía me despierta con las manos llenas..." (40). *El otro lado del túnel* desborda de milagros, asombros y sorpresas: "La tragedia no está [allí] declarada, la dice mejor el mundo [...], de este mundo nos quedan las palabras, su música" (Ortega, *La mesa del padre* 105).

Los sistemas de símbolos en *El otro lado del túnel* forman constelaciones de pesos y brillos compartidos, y todas sus inherencias y relaciones convergen indefectiblemente en el vértice ascendiente del lenguaje. La luz entre ellos, capaz de nombrar: "¿Quién me envía señales de luz como si fuera un nuevo lenguaje?" (26); "ganancia repentina de la luz, el sueño del lenguaje en la vena materna" (37), una luz cósmica que trabaja a grandes (y definitivos) rasgos. La recurrencia de la lámpara—por separado—tal vez se refiera sin embargo al íntimo ejercicio de la voluntad: una luz pequeña y móvil que permite encontrar al *otro*: verlo, reconocerlo y devolverlo a la "luz del mundo nombrado":

En esta oscuridad enciendo mi lámpara... ¿y a quién encuentro? [...] A mí. Pero yo he muerto en el túnel. De modo que te pido que sostengas esa luz sobre mí, ese rayo despertado por tu mano que me permite ponerme de pie otra vez [...]



Gracias. Ahora enciendo yo mi lámpara... ¿y a quién encuentro? [...] A mí. Pero yo he enloquecido en la cueva. De modo que te suplico que mantegas ese haz de luz en mi cara, esa primera luz del mundo nombrado, para que puedan mis ojos saber que cada cosa forma parte del lenguaje, y que yo mismo soy un nombre en su gran memoria [...] Y ahora enciendo yo esta lámpara y ustedes dos me reconocen. (21)

La incidencia panorámica de la luz (cósmica) traduce en el horizonte la fuerza motriz de la esperanza: "Vivir lo más en lo de menos, lo menos en lo demás" (16). Una esperanza humilde, liviana y realista que al igual que Cavafy en su poema del peregrinaje ("Itaca") rechaza la fantasía y la ficcionalización. El sujeto itinerante y plural de *El otro lado del túnel* encarna y comparte padecimientos y sobrevivencias: se extravía, enloquece, muere. Y perdura en el lenguaje, "Arena serás mas arena escrita" (40). La imagen esplendorosa de "la rosa de la risa" (31) reúne arte, belleza, lenguaje e identidad:

Podría hablar extensamente de mi vida entre las rosas. Desde la perspectiva de la rosa, soy este hombre que la asedia para robar su nombre en el jardín plateado del idioma. Aún soy capaz de robar la más fresca, aquella no del todo segura de su papel en la gloria natural [...] Esta es la flor del desierto, vedla aquí, es la del escándalo, la última que nos queda. (31)

La sutil dinámica de confrontación subyacente a *El otro lado* destila y diversifica la capacidad (o necesidad) humana de reír: como ridiculización de lo adverso, "Rían, rían" (13), "Me río, solo, de este ingenio, de su sabor salado" (26); como catalización del desencanto, estilización de lo psicológico o caracterización de la clandestinidad, "Nos reímos, pero nos eligirá de pueblo" (33). La parodia de la religión repercute también constante: "un dios dormido en el tedio de su creación" [...] "un paria en su cueva sin habla" (28-9), y maestros, martirios, resucitados y evangelistas son ridiculizados desde su propia premisa: "Hoy serás y en hoyo te convertirás" (31). Igualmente sobresale la crítica de la banalidad turística: "Mejor sería convertir el túnel en un parque temático [...] Y música, y colores, y una terraza para el verano en el gran café 'El Túnel'" (37); y el sarcasmo de las estructuras políticas o las visiones futuristas: "¿No subimos acaso para abajo?" (32).

Mas el consenso es proseguir: "Esa no es la única ni tampoco la última ruta" (22); "Este es el verdadero túnel del tiempo: la verdadera transición [...] la función transitiva es la de transcurrir. Pasar, seguir, transitar" (37). Los simbolismos de *El otro lado del túnel* vienen propuestos por una objetividad experiencial tan precisa que tal vez requieran de una competencia afin en el receptor o la comunidad interpretativa para develar el mayor alcance y riqueza de sus connotaciones:

Regreso al mundo desconocido luego de haber descubierto el sentido final de nuestra exploración del desierto. No queríamos un centro, nos negábamos a las referencias, buscábamos la salida del túnel para abandonar el túnel... Ahora regreso con las manos llenas, con las palabras justas, con un programa de plazo fijo y tareas comunes... (33)

Un objeto cultural que (re)crea una problemática muy puntual proviene de realidades o acontecimientos históricos que inducen su producción y definición. De historias colectivas, de historias de países o de relaciones entre países emergen discursos críticos de factura simbólica que se incorporan intencionalmente a las más urgentes conflictividades de orden público y/o privado, como se da el caso que nos ocupa entre *El otro lado del túnel* y la temática crucial de la inmigración. Publicado en el 2010 pero de pertinencia atemporal tanto a nivel de trama como contextual, el guión de *El otro lado del túnel* parece escenificar premonitoriamente la *crisis humanitaria* de los niños centroamericanos que han arribado clandestinamente a Estados Unidos entre los años 2013 y 2014.

Alrededor de 100.000 niños provenientes de Guatemala, Honduras y El Salvador han atravesado México para llegar a Estados Unidos esperando reunirse con sus padres en suelo norteamericano. El gobierno considera la situación como una *crisis humanitaria* pero refuerza el aparato anti-inmigratorio en las fronteras. Según las noticias televisadas del 23 de junio del 2014, 82.000 de esos niños han sido ya deportados.<sup>7</sup> Las narrativas gubernamentales combaten esta *crisis humanitaria* soslayando paradójicamente la *humanidad* de la condición que la integra y padece.

Pero la crucialidad del problema de la movilidad humana no se subcribe a América exclusivamente, pues la *crisis humanitaria* de la inmigración (o de los inmigrantes) se ha intensificado también en Europa desde finales del siglo pasado y principios del presente. En palabras del especialista Stephen Castles:

La reglamentación de las migraciones internacionales está en crisis. Las leyes y medidas precedentes son insuficientes y difíciles de llevar a la práctica. Los ilegales van en aumento. No existen acuerdos europeos de amplia cobertura para la situación de los inmigrantes y de las minorías. Y cuando se intenta lograr tales reglamentaciones (digamos a través de los acuerdos de Shengen, Trevi o Dublin) se habla sólo de medidas policiales y restricciones, y no de la búsqueda de una política conjunta que refuerce los derechos humanos y contribuya a la cooperación internacional. (32)

A todas vistas, las políticas de la amistad en las teorías culturales de Derrida no parecen coincidir con las políticas económicas de los gobiernos del primer mundo. En uno u otro sentido, positivo y negativo respectivamente, tal vez sea (o se haga) cierta la preclara opinión del finado poeta José Ángel Valente: "todas las teorías se devoran a sí mismas" (66).

Los estudios sobre el factor constitutivo del lenguaje y la necesidad del cruce de diálogos cobraron fuerza a mediados del siglo XX desde variadas ópticas

culturales y psicoanalistas (Buber, Lacan), pero la mente metafórica cumple con agregar la dimensión multifacética de la connotación: un mecanismo de implicaciones sin término. En una conversación transcrita (por fragmentos) en el prólogo a *El otro lado del túnel*, Julio Ortega opta por la apertura de la "probabilidad" en lugar de la constricción de la "definición": "la idea de cruzar la frontera como quien cruza un túnel *debe* pertenecer al repertorio de imágenes y alegorías de la migración hispánica y *puede* cristalizar tal vez, la suerte de hueco en el muro que el cruce postula" (5). (cursivas añadidas).

En *El otro lado del túnel* el lenguaje se erige como el gran conglomerador. El diálogo figura los impulsos y obstáculos de la movilidad, sus miedos y modos, la risa, el avatar y la gloria. Las historias de millones de personas se hayan volcadas en este gran libro pero de *una en una* (o *tres en tres*) para humanizar, fraccionando, "la crisis de los números" que nos deja la territorización de la historia. Y además de sus logros formales, poéticos, políticos, simbólicos, demográficos y concretos, *El otro lado del túnel* cumple su cometido de reconstitución. Con profundo sentimiento de causa y sabiduría, Julio Ortega relativiza en lo transitorio la idea de la precariedad (tanto como de la permanencia) de la memoria e historia, cultura e identidad, reconstituyendo la región moral del itinerario en el lenguaje del diálogo y la relación.

### NOTAS

1 "There is no responsibility without response, without what speaking and hearing invisibly say to the ear, and which takes time. The co-implication of responsibility and respect can be felt at the heart of friendship [...] concern in what concerns the other." (Traducción nuestra)

2 "Many American imagine that French philosophy is dominated by mysticians like the late Jacques Derrida, who famously beguiled innocent followers with koan-like proclamations." (Traducción nuestra)

3 La colosal escala de movilidad humana a principios del siglo XX hizo cambiar el concepto decimonónico de lo "fugitivo y efímero" al más pertinente de lo "transitorio" en la sociología urbana de Robert E. Park y sus discípulos de la Escuela de Chicago. Pero es muy distinto "observar el tránsito" que transitar, aunque el siglo XXI haya sido descrito como "la era de la inmovilidad involuntaria" dadas las estrictas medidas del control migratorio (Arango 9).

4 La *Teogonía* de Hesíodo de Tespias fue compuesta entre la segunda mitad del siglo VII a. C. y la primera mitad del siglo VIII a. C. Trad. Norman O. Brown. Indiana: The Bobbs-Merrill Company, 1981.

5 La *Tabula Smaragdina* data de la primera época de la más antigua dinastía de Egipto (Mead 35). Los Comentarios de Hortelano a la *Tabula Smaragdina* se encuentran incluidos en la *Bibliothèque des Philosophes Chimiques* y fueron recopilados por Salmon en el siglo XVIII. Hemos utilizado la traducción de Francisco Ariza de la edición facsímil publicada en francés por Ediciones Jorbet, París, 1989.

6 "In nearly a decade's research into the emotions and experiences of immigrants and migrants, I've discovered that many people who leave home in search of better prospects end up feeling displaced and depressed." (Traducción nuestra)

7 En declaraciones de Cecilia Muñoz, Directora del Consejo de Política Doméstica de la Casa Blanca: <http://noticias.univision.com/article/2000740/2014-06-23/inmigración/niños-migrantes-frontera/el-gobierno-reitera-que-la-mayoría-de-los-detenido-en-la-frontera-serán-deportados>.

### OBRAS CITADAS

Arango, Joaquín. "Inmigración y diversidad humana. Una nueva era en las migraciones Internacionales". *Revista de Occidente* No 268. Sep. 2003.

Ariza, Francisco, trad. *Comentarios a la Tabula Smaragdina de Hortelano*. Edición facsimilar. París: Ediciones Jorbet, 1989.

Baruzi, Jean. *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991.

Bertman, Stephen. *Cultural Amnesia. America's Future and the Crisis of Memory*. London, Praeger, 2000.

Buber, Martin, and Ronald G. Smith. *Between Man and Man*. New York: Macmillan, 1965.

Castles, Stephen. "La era inmigratoria. Cultura, incertidumbre y racismo." *Nueva Sociedad* No 127, Sep-Oct 1993.

Coddou, Marcelo. "Fundamentos para la obra de Juan Rulfo." *Homenaje a Juan Rulfo*. Madrid: Anaya, 1974.

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos tradicionales*. Barcelona: Etayé, 1958.

Derrida, Jacques. *Politics of Friendship*. London: Verso, 1997.

Gallup World Poll. April 3, 2014. <http://www.gallup.com/poll/153182/adults-move-temporary-work-permanently.aspx>

García Márquez, Gabriel. *Doce cuentos peregrinos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992.

Hesíodo. *Teogonía*. Trad. Norman O. Brown. Indiana: The Bobbs-Merrill Company, 1981.



Hua, Anh. "Dispora and Cultural Memory." *Diaspora, Memory and Identity*. Ed. Vijay. Agnew. Canada: University of Toronto Press, 2005.

Jonhston, Adrian. "Jacques Lacan." *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Ed. Edward N. Zalta. Summer 2014 Edition.

Kerley, Brian. *Migración Internacional. El rostro humano de la globalización*. París: OECD, 2009.

Litwack, Leon F. *Without Sanctuary. Lynching Photography in America*. New York: Twin Palms, 2000.

Martínez, Emilio. "Migraciones, cambios sociales e híbridos culturales." *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*. N° 75. Barcelona: Universidad de Barcelona. Nov. 2000.

Matt, Susan J. *Homesickness: An American History*. New York: Oxford University Press, 2011.

Mead, G.R.S., *Thrice Greatest Hermes: Studies on Hellenistic Theosophy and Gnosis*. Maine: Samuel Weiser, 1992.

O'Neill, Samuel. "Pedro Páramo." *Homenaje a Juan Rulfo*. Madrid: Anaya, 1974.

Ortega, Julio. *El otro lado del túnel*. Lima: Teatro Bellavista Ediciones, 2010.

---, *La mesa del padre*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana, 1995.

---, "La larga siesta del español en Estados Unidos ha terminado". Panamá: *La Prensa*, 10/22/2013. B/12

Park, Robert Ezra. "Las migraciones humanas y el hombre marginal". Barcelona: *Scripta Nova. Revista Electrónica de la Universidad de Barcelona*. No 75. Nov. 2000.

Ruíz Salvador, Federico. *Introducción a San Juan de la Cruz, El escritor, los escritos, el sistema*. Madrid: Editorial Católica, 1963.

Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. Madrid: Cátedra, 1993.

Smith, Justin E. H. "Does Immigration Mean 'France is Over'?" New York: *New York Times*, January 5th, 2014.

Valente, José Ángel Valente. *Variaciones sobre el pájaro y la red. Precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets Editores, 1991.

Villegas, Juan. *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*. California: GESTOS, 2011.

## AUTORIDAD, TRANSGRESIÓN Y FRONTERA (SOBRE LA NARRATIVA DE YURI HERRERA)

Martín Lombardo  
Université Michel de Montaigne

### La política de la literatura: una introducción

En su análisis acerca del vínculo entre literatura y política, el crítico francés Jacques Rancière<sup>1</sup> define la política de la literatura como la manera en que la literatura, en tanto literatura, interviene en el terreno político. En el abordaje específicamente político del fenómeno literario no importan tanto las posiciones ideológicas del escritor ni tampoco su vida sino, más bien, aquello que del texto literario se desprende como intervención en el terreno político. Es decir, pensar lo político no debe implicar borrar la condición literaria del texto. El objetivo de este trabajo consiste en proponer una lectura política de las dos primeras novelas del escritor mexicano Yuri Herrera (1970), *Trabajos del reino*<sup>2</sup> y *Señales que precederán al fin del mundo*<sup>3</sup>. Entendemos que desde estas obras se realiza una intervención literaria en el terreno político.

Al pensar el vínculo entre literatura y política se corre el riesgo de efectuar un desplazamiento de la problemática: se pasaría de formular una pregunta sobre la literatura a preguntarse acerca de lo político en sentido estricto. Perderíamos así de vista el lugar de la estética -en este caso, de la estética literaria, en general, y las novelas de Yuri Herrera, en particular- en lo que a lo político se refiere. Jacques Rancière evita esa confusión al situar la condición necesaria para que exista una política de la literatura en el terreno comunitario; se trata, entonces, de la condición para que la literatura intervenga en tanto literatura dentro del terreno político-. Tal condición es la existencia de una comunidad previa en donde la literatura opere en tanto literatura. Lo político -diferenciándolo de la política, que vendría a representar a la política en tanto política partidista- se define como la configuración de una forma específica de comunidad. Lo político