

Sombras de autor

*Carmen Perilli**

El espectro también es, entre otras cosas, aquello que uno imagina, aquello que uno cree ver y que proyecta: en una pantalla imaginaria, allí donde no hay nada que ver. (Espectros de Marx, Jacques Derrida).

A veces alguno cree ver a un escritor alemán legendario. En realidad sólo ha visto una sombra, en ocasiones sólo ha visto su propia sombra. (Roberto Bolaño, 2666)

Resumen

En el imaginario literario latinoamericano de las últimas décadas coexisten, la seducción de lo marginal, la narrativa de la globalización y el problema de la autonomía literaria (Franco, 2003). Los textos novelescos interpelan a la institución literaria acerca de qué es un escritor y cómo hablar de la experiencia literaria. Si el cuerpo es una ficción, como lo señala Butler, los narradores, llevan estos postulados hasta el exceso. La figura del testigo y el protocolo testimonial ocupan un primer plano. En el libre uso del legado literario los novelistas se asumen biógrafos, historiógrafos y críticos intervienen, de modo activo, en la reconstrucción del archivo literario. Los mitos de autor se leen en contraste con la pura vida. En el espacio narrativo se arma una doble mirada sobre el mito de autor en contraste con las “vidas desnudas”: Fernando Vallejo trabaja a José Asunción Silva y los sicarios; Leonardo Padura Fuentes contrasta al escritor nacional o extranjero con el policía; Pedro Juan Gutiérrez usurpa el lugar del “animal tropical” enfrentado al mito del escritor espía de Graham Greene. Los contrastes se establecen entre los autores como “artefactos” culturales y los cuerpos de las víctimas; entre la ciudad letrada y el desierto: la metáfora de una comunidad desgarrada introduce una dimensión política en el museo de la literatura.

Palabras clave

Autor– sombras – tradición – mitos – memoria

Abstract

Coexistent in the Latin American literary imagination of the last decades are the allure of the marginal, the narrative of the globalization, and the problem of literary autonomy (Franco, 2003). The texts of the novels confront the literary institution with questions about what a writer is and how to speak of the literary experience. If the body is a fiction, as Butler claims, narrators take this postulate to the extreme. The figure of the witness and the testimonial protocols come to the fore. In a free use of the literary heritage, the novelists appear as biographers, and both historiographers and critics participate actively in the reconstruction of the literary archive. The myths of the author are read in contrast to real life. In the narrative space, a double gaze operates simultaneously on the myth of the author in contrast to the “naked lives”: Fernando Vallejo deals with both José Asunción Silva and the “sicarios”; Leonardo Padura Fuentes contrasts the national or foreign writer to the policeman; Pedro Juan Gutiérrez usurps the place of the “tropical animal” against Graham Greene’s myth of the spy writer. The contrasts are established between the authors as cultural “artifacts” and the victims’ bodies; between the literate city and the desert: the metaphor of a torn community introduces a political dimension in the museum of literature.

Keywords

Author – shadows – tradition – myths – memory

Cuenta la leyenda que, en los 70, el mexicano Carlos Fuentes proponía a sus pares armar el mapa novelesco de las dictaduras de América Latina. Desde fines del siglo XX un apreciable conjunto de novelas parecen obedecer al mandato de construir de “una narrativa de escritores”. Memorias de la literatura y la cultura que fabulan una réplica de la “ciudad letrada”. La literatura pone en el centro de la escena al autor cuya vida se transforma en espectáculo²: “hay un indudable retorno del autor, que incluye no sólo un ansia de detalles de su vida sino de la “trastienda” de su creación” (Arfuch: 51).

En este clima de ideas la poética novelesca latinoamericana proclama el carácter autobiográfico de la literatura así como en la voluntad de realismo. La transposición de la filiación biológica a la afiliación cultural abona la fuerza de los “retratos de familia”. Los imaginarios narrativos se arman a partir de una suerte de doble mirada que conjuga tradiciones diferentes como la novela de artista y el testimonio, se desliza desde los mitos literarios a las “vidas desnudas”. Se puede armar una serie: Fernando Vallejo escribe la biografía de José Asunción Silva y Porfirio Barba Jacob al mismo tiempo que retrata a los sicarios en Medellín; Los “detectives” /críticos de Roberto Bolaño buscan a Cesárea Tinajero y a Benno Von Arcimboldi para encontrarse con las muertas de Santa Teresa y hacen un recuento del crimen en el siglo XX ; El protagonista de El testigo persigue a Ramón López Velarde y se asoma al mundo del narcotráfico para refugiarse en los Faraones; Leonardo Padura Fuentes investiga los secretos de José María Heredia y Ernest Hemingway desde la mirada del exiliado o del policía escritor Mario Conde. Pedro Juan Gutiérrez une en el “animal tropical” jineteras y escritores marcando la distancia entre un mito vitalista y el del escritor extranjero en Cuba y Carlos María Domínguez escribe sobre Roberto de las Carreras al mismo tiempo que arma una fascinante alegoría acerca del fin del libro entre los desposeídos de los médanos.

El concepto de vida está unido a las nociones de

experiencia y narración. Si la vida humana remite a sus inscripciones sociales y simbólica, la “vida desnuda” indica la instancia en que esas marcas quedan suspendidas, donde la legibilidad social de un cuerpo se interrumpe, y donde emerge esa suerte de residuo que es la vida “meramente” orgánica, reducida a su sustrato biológico, en un límite ambivalente con lo animal (Giorgi, 2009). En nuestra exploración advertimos la íntima relación y contigüidad entre estas dos nociones: las representaciones de los mitos de autor y las representaciones de las historias de las víctimas. Historias de vidas “literarias”, marcadas vestidas por textos propios y ajenos y relatos testimoniales centrados en vidas desechables, despojadas de atributos y reducidas a su condición de desechos. Desde una mirada política la literatura insta a reflexionar sobre los usos del museo, en una época de “pretéritos presentes” como la denomina Andreas Huyssen. En este horizonte, asevera Jean Franco, coexisten la seducción de lo marginal, la narrativa de la globalización y el problema de la autonomía literaria. Una imaginaria y temblorosa “ciudad letrada” de papel, construye trabajosamente vistas del pasado literario y busca una tradición que la nombre. En este recorrido me detendré *El testigo* de Juan Villoro; *Los detectives salvajes* y *2666* de Roberto Bolaño y *Animal tropical* y *Nuestro GG* en *La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez.

El pozo y el radiostato

En *El testigo* la travesía de Julio Valdivieso, lo lleva de regreso a México tras los pasos del poeta Ramón López Velarde en un itinerario que tiene mucho de “viaje a la semilla”, donde los tiempos se confunden: “Eso era el futuro: un viaje atrás, al punto donde la patria erró el camino” (36). La historia de López Velarde (como la de Julio) admite “las pugnas favoritas de la cultura mexicana: la provincia y la capital, los santos y las putas, los creyentes y los escépticos, la tradición y la ruptura, nacionalismo y cosmopolitismo, barbarie y civilización” (52). En el desierto se encuentra con “un pasado actual, en tensión” (77).

El personaje debe encontrar aquello que “posee por pérdida”: la historia de la tribu, su historia. El viaje se inicia se inicia en el cuarto 33 de un hotel en el Distrito Federal. En el presente el crítico recién llegado de París se enfrenta a sus dos traiciones: la traición a la prima Nieves y el plagio de la tesis escrita por un militante uruguayo asesinado.

En el ayer están la familia de Los Cominos y “la familia” del taller literario que conforman un “archipiélago de soledades”. Ramón López Velarde es el fantasma decisivo de los fines de siglo XX, un fantasma cuya mitología todos intentan usufructuar: el tío Donasiano lo trata como patrimonio familiar; el padre Monteverde como sujeto de una hagiografía; Olegario Barbosa como baluarte revolucionario, el Vikingo como pretexto de una telenovela y Félix Rovirosa llega a pensar en un reality show. Julio, lleno de dudas, se debate entre estas opciones al mismo tiempo que recoge sus pasados a través de la escritura del poeta.

El pozo del poema es el centro donde se cifra la historia personal y colectiva. En su superficie, se unen el mito del Niño de los Gallos y el secreto de la tía Florinda. Es “monumento a la mirada y álbum fotográfico”, testigo silencioso de la historia. En la familia materna el pasado con “su agraviada memoria dilataba las haciendas y hacía brotar viñedos en breñales más bien secos” (44). La historia nacional se dice como historia familiar. El enorme archivo familiar del poeta en ese “edén subvertido” que es la provincia muestra cómo se debate entre dos públicos: el que celebraba “su íntima tristeza reaccionaria” y aquel que buscaba verlo “envenenado en el jardín”.

La narración cuestiona la verdad del testimonio y la figura del testigo. Los testigos más importantes permanecen en silencio: Saturnino y Eleno, los hombres de la hacienda; el perro embalsamado de la tía; los perros que colman las páginas de López Velarde; las sirvientas de Los Faraones que “atesoran su memoria, coleccionan fotos, las intercambian”(225); “son un pinche archivo del mundo”(229); la música de Supertramp que acompaña el

plagio; el centro de la ciudad de México “el ojo inmóvil, silencioso, vacío, orbitado por el caos”(383).

México, es hoy un país que “sólo tiene una división geográfica importante: los cárteles” (221) y que repite una y otra vez su inexplicable pasado cristero. En esta ocasión para convertirlo en en locación exótica, refugio de gringos raros, lugar de paso de narcos y migrantes. Quizá, como descubre Julio, el poeta que fundó “la suave patria”; el escritor que defendió a Madero y atacó la revolución, expiró antes de que la realidad lo forzara a simplificar su espíritu escindido. Por eso su biografía ha quedado en el misterio:”fue débil en los conflictos. Un guerrero desarmado. O quizá encontró una forma sinuosa de transformar la lucha en aparente cortesía” (291).

Julio, como el Juan Preciado de Rulfo, se interna en el paisaje familiar en busca de la sombra del padre literario y acaba por destruir sus archivos y aceptar su destino en un desierto donde sólo se escucha las voces de los muertos. El paisaje se transforma en intimidad y se complementa con una concepción anti-ética de la literatura. Si López Velarde opone a la virilidad de la literatura revolucionaria, el lirismo de la palabra poética, Julio Valdivieso elige el reencuentro con la patria íntima, aunque suponga la destrucción de la letra. La reconstrucción histórica es imposible ya que todas las versiones son falsas. “El pasado está de moda” como lo reconoce el mercado cultural; la novela debe terminar antes de que comience la telenovela.

El protagonista elige los brazos de Ignacia, mientras arden documentos, historias, verdaderas y falsas, la supuesta voz de ultratumba del poeta en el radiostato, los tormentosos cuadros de Florinda y la tesis plagiada. En cualquier regreso a Ítaca no se puede ser testigo sino de uno mismo. Por lo tanto “el misterio de Ramón es uno de los secretos que tendrá que esperar” (400).

Las sombras y la infamia

Roberto Bolaño trabaja con las tradiciones literarias, rastrea genealogías, inventa linajes, polemizando con el

pasado literario. En sus libros las biografías de artistas funcionan a modo de principio constructivo que sostiene el movimiento proliferante de una narración que las afirma y las niega. Creadores, críticos, periodistas, profesores desfilan en las páginas, donde se pretende poner en cuestión la totalidad del campo literario.

En sus primeras novelas Bolaño insiste en el escritor infame, una figura que lo asedia hasta el final. En *La literatura nazi en América*, una parodia de las historiografías literarias, aparece la monstruosa figura de Carlos Ramírez Hoffman. Bolaño desarrolla una representación más acabada del personaje en *Estrella Distante* donde se reitera la historia del escritor traidor en el personaje de Carlos Wieder/Alberto Ruiz Tagle. La poética vanguardista del “infame” se enfrenta con el horror real de sus actos. Un horror que se quiere parte del arte y se convierte en espectáculo de horror.

El recorrido de Ulises Lima y Arturo Belano en *Los detectives salvajes* se guía por el mito del maestro que dará sentido a sus vidas desordenadas. La búsqueda de la mítica escritora, figura central del estridentismo, Cesárea Tinajero acaba en un pueblo de asesinos y fantasmas. El viaje en el Impala fantasma hacia el desierto intenta salvar a Lupe y mata a Cesárea, una sombra”, que se reía como un fantasma, como la mujer invisible en que estaba a punto de convertirse” (460). La autora, de obra escasa, casi nula, adquiere una mayor realidad en la ausencia y su identidad tiene valor en el desconocimiento. Dentro de *Los detectives salvajes* aparece J. M. Arcimboldi.

En 2006, el uso de la historia de escritor se encuentra exacerbado hasta el estallido. En la primera parte la persecución de Benno Von Archimboldi/Hans Reiter mueve a cuatro críticos europeos a viajar a México donde se encuentran con Amalfitano, uno de los tantos dobles de Roberto Bolaño. Las “partes” del texto refieren a distintos protagonistas, críticos o escritores (entre los que se encuentran Amalfitano y Fate, el periodista). Sólo la última parte contiene la historia de Reiter/ Archimboldi y las razones de su llegada a Santa Teresa. Las historias de

vidas de escritores contrastan con las historias de muertes de mujeres, en el desierto mexicano. La ciudad de Santa Teresa, en el centro mismo del texto, es el agujero negro del crimen múltiple sin solución.

El relato, que cubre todo el siglo XX, atraviesa fronteras nacionales de Europa y América. Termina en el vacío, una suerte de no lugar, en la frontera mexicana. Los crímenes de Ciudad Juárez, contiguos al Holocausto, encierran la clave de la creciente violencia de un presente incomprensible. La impunidad no tiene término, no hay testigos ni culpables. Incansable el narrador rescata una a una las escuetas biografías de las mujeres muertas. Para ello parte de la investigación de Sergio González, *Huesos en el desierto*. Bolaño escribió “el crimen parece ser el símbolo del siglo XX” (2005, 206) y su novela lo coloca en el centro mismo de la literatura.

2666 plantea dos preguntas que acaban por relacionarse: la identidad de Benno Von Archimboldi, que obsesiona a los cuatro críticos y la identidad de los asesinos. Cuerpo mitológico del escritor y cuerpos convertidos en pura carne de las víctimas. Los crímenes quedan irresueltos y los detectives, como los críticos, fracasan.

En cuanto al escritor, su editora, la Señora Bubis/ la baronesa Von Zumpe se pregunta “¿Quién conoce al creador realmente?”. Una cuestión que obsesiona a todos los personajes, incluyendo a Archimboldi, que arma su identidad del mismo modo que los cuadros de Arcimboldo asociando diversos fragmentos. En este interminable juego de suma de otras vidas como la del judío Ansky, en cuyo cuaderno encuentra el nombre¹, se convierte en una sombra, en cuyo centro sólo esta el vacío. En *Los sinsabores del verdadero policía*, el protagonista Amalfitano, amplía la historia de Arcimboldi.

Uno de los personajes de Roberto Bolaño afirma que los escritores mexicanos corren el peligro de perder su sombra: “Lo cierto es que tu sombra se pierde y tú,

1 En el cuaderno de Ansky lee, por primera vez, el nombre.

momentáneamente, la olvidas. Y así llegas, sin sombra, a una especie de escenario y te pones a traducir o a reinterpretar o a cantar la realidad” (2007, 162). Quizá sea esta posibilidad de llegar “sin sombra”, la que lleva a Bolaño a perseguir ajenas biografías e intentar “fijar las sombras” de los otros, al modo de los primeros fotógrafos.

Entre la carne y la sombra

Pedro Juan Gutiérrez propone una particular mitología del escritor que se tensa entre la carne y la sombra. El artista, “hombre culto”, sin alardes intelectuales, forma parte de la “gente común”. Su arte realista, quiere retratar la vida del “pueblo”. Una existencia que transcurre entre “un millón de negros fajaos, y policías, y viejas locas y viejos cochinos (50). El escritor dice sentirse “muy bien en la cochambre y con mis amigos de la negritud” (50).

Las figuras del macho tropical y la mulata sensual, son parte de una economía del deseo controlada por lo fálico y vinculada con la diferencia racial. Los sujetos han sido abandonados por la protección estatal, transformada en puro control, la ciudadanía se desdibuja en “puras vidas”, entre animalidad y humanidad, cuya fuerza está en la resistencia a la negatividad.

El gesto hiperrealista se aparta de la épica y apela al exceso que lleva al estallido. La “singularidad” cultural reside en la pura actualidad ya que el pasado es resto, recuerdo, ruina, pasado. Exalta el mestizaje desde una conciencia criolla de mirada dual que divide constantemente el adentro y el afuera. La a-historicidad y la amoralidad imperan en una sociedad estática condenada a la repetición. Las proezas sexuales acompañan la lucha por la subsistencia. Esa picaresca implica la falsa multiplicación de situaciones en un laberinto barroco de actos y personajes. Las series grotescas y el uso de la hipérbole contribuyen al artificio de una narrativa que se sostiene en el efectismo del lenguaje. La cultura popular cubana permanece fuera del orden de la escritura.

La dicotomía cubano/extranjero genera espacios enfrentados y complementarios, unidos por el intercambio desigual entre carne y dinero. Los cubanos, en especial las cubanas, venden su cuerpo casi lúdicamente mientras el estado vende las ruinas revolucionarias como mercancía turística. Estas operaciones de compra-venta se realizan en un clima de fiesta. La literatura es moneda extraña, que no circula dentro de la isla sino de modo clandestino. Los libros se publican y se leen afuera, aunque la literatura esté tramada por las narraciones-“los cuentos”- del interior de la isla.

En distintas ocasiones Pedro Juan Gutiérrez niega su identificación con Pedro Juan personaje, de estentórea voz, que se encuentra sumergido en el abigarrado mundo de La Habana entre jineteras y rufianes. *Animal tropical*, está compuesta por tres partes, transcurre entre dos espacios (Cuba y Suecia) y dos mujeres (Gloria y Agnetta). Aunque La Habana, actúa como lugar de memoria la identidad del escritor se debe al hecho de estar entre lugares (que es un estar entre mujeres y culturas).

La ciudad de la Habana es una geografía fantasmal, donde sólo quedan las fachadas del pasado, reina la podredumbre, los escombros, el ruido, la multitud, la hediondez. El turista se embelesa con las ruinas, el cubano ve basura, “ríos de orina grasa y mierda” (41). A pesar de ello Pedro Juan proclama su filiación: “Si no tienes historia donde vives eres como un grano de polvo volando al viento” (37).

La ficción juega con el exceso en cuerpos y en lenguas: la lengua de Pedro Juan, la lengua de Gloria, la lengua popular. El cuerpo está en la letra y la letra en el cuerpo. El título de la primera parte-“La serpiente de fuego”- alude al tatuaje inscripto en el cuerpo del narrador / escritor al mismo tiempo que al pene y a la lengua.

Gloria, la jinetera, ama y goza de modo amplificado. Mujer nutricia en lo erótico y en lo material lo provee de narraciones: “Quizás se llamaría Cecilia Valdés. La misma

buscavidas con una moral y una ética moldeadas por ella misma” (25). En última instancia una de las formas del eterno femenino, en esta idealización de la prostituta, reconocemos cristalizada la figura intemporal, mítica, a-histórica, pura sexualidad. Las jineteras se mueven en el universo de la oralidad aunque sus cuentos sean imprescindibles para la escritura. El fantasma femenino que lo acecha en las noches viene a ayudarlo a escribir.

El escritor tiene un pasaporte, la literatura, que le permite salir de Cuba y viajar a Suecia sin problemas. La mierda es, casi de modo fatal, la materia de su obra². Los pocos lectores son extranjeros y sus libros circulan de modo clandestino. Hay continuas referencias al éxito de Trilogía...

Una serie de libros “se escriben” dentro del libro. Una novela autobiográfica imposible que queda inconclusa-La vida frugal- y dos novelas futuras que, en verdad, se están escribiendo en la misma novela, separada en dos partes:” La serpiente de fuego” y “La amante sueca”. La novela de Gloria llevará el nombre de Mucho Corazón y la Agnetta, La amante sueca. El contraste entre geografías, climas, lenguas y modos de vida enfatiza la fábula de la isla. Pedro Juan usa a Agnetta como contraste,

El cuerpo grotesco es un cuerpo abierto que interactúa con los otros, que, caníbal, se traga al mundo y es tragado por él, en un acto que funda una contra-economía. En la poética de PJG se trata de llevar la pura vida a la letra:” Escribir con las tripas y con las entrañas. Tirando todo sobre el papel. Manchando el papel de sangre y de saliva y de mierda y orina y mocos y lágrimas” (56).

La literatura es un acto de exhibicionismo realizado desde la animalidad de “un potro vital y musculoso”, puro cuerpo en el texto. Lleva a preguntarse por la posibilidad de decir todo: “¿Debo decir todo? ¿Tengo valor para llegar

2 Al contrario de Agnetta, yo estaba leyendo una novela lenta, filosófica... en medio de una ciudad especialmente vertiginosa y caótica. Un sitio estrepitoso donde nada permanece inalterable para siempre (17).

hasta el final y desnudarme totalmente? ¿Es necesario? Soy un exhibicionista. Striptease. Eso es lo que hago: Striptease” (97). Es el animal tropical que celebra, de modo salvaje el vitalismo de otra racionalidad. Su tono frente al extranjero es desafiante: “¿Ud. cree que me está dando una entrada al paraíso? Métase el visado en el culo. No voy a ninguna parte. Uds. Se lo pierden. Ya quisieran tener un animal tropical como yo de visita de vez en cuando (111)”. Este anti -intelectualismo se exagera en la apuesta a la potencia de la naturaleza, a lo inacabado, a su condición de fuerza inacabable: “Me gusta dejar mis libros a medio hacer, con las tripas al aire, sucios” (147).

Sin embargo la preocupación por escribir la vida cubana implica un lector y un editor extranjero a los que ha que “vender” una realidad. El escritor puede ser visto como una puta, dice Gloria, un vendedor de mentiras que en la medida que pone el cuerpo en el texto, reacciona por medio de su propia “animalidad tropical” desgarrada.

La novela Nuestro GG en la Habana basada en una visita de Graham Greene a la isla³, re-escribe Nuestro hombre en La Habana. Mr. Greene se hospeda en el hotel Inglaterra de La Habana, donde firma un autógrafo a un recepcionista, sale a comer y por recomendación de un barman llega al teatro Shangai, un verdadero antro porno gay. Pero Mr. Greene no es Graham Greene sino un impostor.

Hay un juego de identidades usurpadas: ni el viajante es GG, ni el travesti negro que encuentra en el Teatro Shangai es un gran macho. Más adelante el otro Greene reflexiona: “Suponía que nadie sabía quién era.

3 Antonio José Ponte comenta: “A fines de los 50 Graham Greene aterrizaba en La Habana decidido a escribir un reportaje sobre el joven Fidel Castro. Las fuerzas revolucionarias luchaban en el oriente de la isla, y el embajador inglés había recomendado al novelista que se olvidase de aquel grupo de comunistas que engatusaba a la prensa. Greene, sin embargo, persistió, y luego utilizaría su viaje a provincias al escribir *Nuestro hombre en La Habana*”.

Y eso es perfecto para un escritor “(32). Cuando el lector descubre que el sodomizado Greene no es GG, da comienzo otra novela, una novela de espionaje y enigmas donde el equívoco es el punto de partida.

El escritor extranjero viaja a La Habana y queda enredado en su trama donde organizaciones judías, nazis, la CIA y la KGB lo tientan. En la realidad Graham Greene, supuestamente de incógnito, en 1957 evitaba a la policía cubana y a un reportero del Times conectado con el FBI.

La novela de PJG se inicia con una cita de los Diarios de John Cheever “Creí que empeñarse en ser un escritor serio es un oficio peligroso”, una frase que está en el interior de *Animal Tropical*. También con una cita de *El americano tranquilo* (“Pensar es un lujo... ¿Cuál es el campesino que se sienta a pensar en Dios y en la Democracia?”). Para el escritor británico la realidad cubana “desborda los límites habituales” (39). Identificado con su militancia comunista, con su condición de espía durante la guerra, es el ciudadano del primer mundo que se disputan distintas potencias de postguerra. Su identidad se define por la nacionalidad inglesa aunque le apasionen las geografías distantes.

En los 50 La Habana es una “fiesta fálica”, una ciudad ruidosa y húmeda que ofrece todas las opciones de goce al extranjero. El agente del FBI Robert Tripp le dice “Ésta es una ciudad caótica y pecadora, Mr. Greene. Muy pecadora. Una ciudad que arde en el fuego del demonio” (47). En esa comunidad juntos con los negros y las mulatas están los criminales de guerra y sus cazadores, los mafiosos y sus asesinos. El alemán, cuyo cuerpo es arrojado en el vestuario de Caridad, como el personaje de *Nuestro Hombre en La Habana*, es el falso “vendedor de aspiradores (que) se fabricó una leyenda, muy creíble de aventurero liberal” (45).

El verdadero GG no se atreve a un realismo crudo, como en el caso del triángulo amoroso con Fuong y su marido. Sólo “A veces le gustaba entregarse así, desnudándose un poquito ante el lector que conocía sus

libros anteriores” (56). Adopta la filosofía de no inmiscuirse en la política, lo que le interesa no son las ideas sino por qué las aplican “el factor humano”. Logra escapar de esa suerte de laberinto de equívocos. Cuba le parece “un país de locos adonde iba a parar el resto de los locos del mundo” (75).

En *Animal tropical* se puede hablar, en palabras de Rafael Rojas, de una política del cuerpo. Un cuerpo unido a la ciudad, cuya pura animalidad se redime por la letra. Mientras que en el caso de *Nuestro GG en La Habana* nos encontramos con una narrativa de la cifra. Pedro Juan Gutiérrez opone a la fantasía turística una visión esperpéntica. En su obra se unen dos relatos: el mito del exotismo animal y la sombra del escritor extranjero.

La palabra sombra plantea una íntima relación entre luz y sombra. Implica la proyección oscura de un cuerpo en dirección opuesta a la de la luz. Al mismo tiempo puede significar, según el Diccionario de la Real Academia Española “Espectro o aparición vaga y fantástica de la imagen de una persona ausente o difunta”. Señala Jacques Derrida que “Hay que hablar del fantasma, incluso al fantasma y con él”. Los escritores aceptan el desafío de inscribir sus sombras sin olvidar el peso de los cuerpos.

***Carmen Perilli.** Dra.en Letras. Profesora Titular de Literatura latinoamericana en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán. Investigadora Principal del CONICET. Directora de la revista *Telar*. Colaboradora permanente de *La Gaceta Literaria* del diario *La Gaceta* de Tucumán. Además de numerosos artículos, ha publicado los libros *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez* (1991), *Las ratas en la Torre de babel. La novela argentina entre 1982-1992* (1994), *Historiografía y ficción en la narrativa latinoamericana* (1995), *Colonialismo y escrituras en América Latina* (1998), *Países de la memoria y el deseo. Jorge Luis Borges y Carlos Fuentes* (2005), *Catálogo de ángeles mexicanos. Elena Poniatowska* (2006). Ha editado *El sueño argentino y Argentina y otras crónicas de Tomás Eloy Martínez* (1999). Compiló, entre otros, *Fábulas de género. Sexo y escritura en América Latina* (1998) y *Discursos Imperiales* (1999). Próximamente publicará *Siluetas de papel. El autor como lector* (en colaboración).

Bibliografía

- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bolaño, Roberto (1998). *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama.
- _____ (2004). 2666. Barcelona: Anagrama.
- Derrida, Jacques (1995). *Espectros de Marx*, Madrid: Trotta.
- Franco, Jean (2003). *Decadencia y caída de la ciudad letrada. La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Barcelona: Debate..
- Gutiérrez, Pedro Juan (2000). *Animal tropical*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (2004). *Nuestro GG en La Habana*, España: Anagrama.
- Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez,(Comp.) (2007). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Bs. As.: Paidós.
- Manzoni, Celina (comp.) (2006). *La escritura como tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor.
- Perilli, Carmen (2009). “Fijando Sombras. Una narrativa en busca de autor”. En *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Darmouth College, Nro. 67.
- Ponte, Antonio José. “Graham Greene regañado”. En *Revista Digital Desde Cuba* http://www.desdecuba.com/05/articulos/8_01.shtml
- Rojas, Rafael (2006). *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama.
- Villoro, Juan (2004). *El testigo*. Barcelona: Anagrama.