

La vida como enigma.

Amor y misterio en *El amante uruguayo* de Santiago Roncagliolo

Julia Musitano
Universidad Nacional de Rosario-IECH-CONICET

Incomprendido en su pueblo de origen, destacado en un país ajeno, sexualmente ambiguo en una sociedad machista, no sabía que identidad asumir, y trataba de complacer a todos los públicos, disfrazándose de lo que ellos deseaban ver en él.

Santiago Roncagliolo

En 2011, Casa de América organiza un ciclo que denomina “Los olvidados” y convoca a cuatro escritores latinoamericanos para que rescaten del fondo del cajón a aquellos autores que, por más de un motivo, han sido relegados de las líneas protagonistas de la historia de la literatura. Entre ellos, Santiago Roncagliolo utiliza los veinte minutos otorgados por la convocatoria para contar algunas intimidades del uruguayo Enrique Amorim. ¿Por qué Amorim y no otro? Porque en ese momento, Roncagliolo había sido contratado por una editorial española para hurgar en la muerte de Federico García Lorca. Una pista que dejó el nunca encontrado cadáver de García Lorca se propagó para convertirse en la biografía de uno de sus amantes transatlánticos.

Santiago Roncagliolo es un escritor peruano y un biógrafo polémico ya que no sólo se dedicó a la vida de Amorim sino que unos años antes había contado, en su libro *La cuarta espada*, la historia de Abimael Guzmán y la organización político-militar “Sendero Luminoso”. Habrá sido por la gran repercusión de su obra o por alguna razón que aquí se

disipa que el grupo Alcalá, interesado en la vida y la obra de Federico García Lorca, lo convoca para realizar una investigación (periodística por el tono del encargo que él relata en varias entrevistas) sobre un uruguayo que parece haber encontrado y enterrado el cadáver de Lorca en la pequeña localidad de Salto. Ese rumor fue la chispa que encendió la inquietud de Roncagliolo menos por recuperar un cadáver (de un peso simbólico extraordinario) que por desenmascarar al supuesto enterrador. La vida de Amorim se ve atravesada por un relato policial cuyo detective más ambicioso es el propio Roncagliolo. ¿Amorim robó el cadáver de su amante García Lorca? ¿García Lorca está enterrado en Uruguay? Atravesado por la búsqueda de estas respuestas, Roncagliolo no construye una biografía monumental y exhaustiva, sino que explota la rareza de Amorim, el rasgo que lo hace único, y se coloca a sí mismo en la figura del detective que pretende resolver un enigma. Me interesa, entonces, leer *El amante uruguayo* a partir de tres tensiones: vida y archivo – ¿cómo formular una vida ajena en una trama narrativa a partir de unos cuantos documentos?–, vida y obra – ¿cómo se transforma una vida en obra, y cómo una obra cobra vida en una narrativa ajena? –, y vida y enigma – ¿la vida de Amorim constituye un misterio? ¿Es posible develar la verdad de una vida?–.

Una forma

La biografía es un elemento central dentro de la constitución de la idea de literatura, juntas se afirman en el siglo XVIII con el primer romanticismo que instituyó la cuestión crítica de la literatura, el infinito autocuestionamiento que la constituye. Ann Jefferson entiende que el género biográfico juega un rol fundamental en los movimientos de autocuestionamiento que la institución de la literatura ha atravesado a lo largo de su historia en tanto pone en tensión

la legitimación del escritor y el carácter literario del texto que hacen a su propia definición (2012). Esto se manifiesta en el incesante retorno crítico a los distintos problemas de estirpe romántica que recorrerían las escrituras biográficas hasta la actualidad. La equivalencia entre vida y obra se da por una suerte de mimesis –la obra es vista como una descripción de la vida que se transforma y se intensifica en el proceso de composición–; o por una suerte de expresionismo –suspende la cuestión de saber si cada elemento de un texto literario encuentra una contrapartida en la vida real. Desde la obra literaria en series y continuidades con la vida a la manera de Saint-Beuve, pasando por el gran hombre y el genio creador que revelan la historia de la humanidad, a las vidas breves e imaginarias de Nerval y Schwob, para seguir por el espacio simbólico autónomo movido por fuerzas inspiradoras trascendentes a la agencia individual que postulaba Proust y arribar a la función literaria y la cercanía con la novela del siglo XX; la biografía se ha desplazado con igual peso por la sede literaria como por la sede histórica sin encontrar lugar fijo y estable que le permitiera inclinar la balanza hacia uno u otro lado. Entre realidad y ficción, lo general y el detalle, vida y obra, historia y literatura se encuentra toda empresa biográfica que quiera retratar un personaje muy o poco célebre. Jacques Rancière, en *Política y literatura*, entiende que el género biográfico es el lugar privilegiado de esta doble indiscernibilidad: entre las acciones y los estados, pero también entre lo real y lo ficticio (2011: 260). La biografía literaria y aún más la biografía de escritores sobre otros escritores complejiza la ecuación porque pone de relieve el carácter indeterminado de un género próximo a los hechos de una vida y al archivo que los justifica. La idea de “perspectiva literaria” no alude a un principio de clasificación orientado a distinguir el relato de vidas de escritores del de otros tipos de vidas (de historiadores, políticos o filósofos, por ejemplo), explica Judith Podlubne, sino que busca caracterizar un modo de

relación con la escritura que interroge el sentido de lo “vivido” en tanto punto de partida previo a la configuración narrativa (2018). Esta categoría de lo vivido no alude a los hechos, según Rancière, sino a aquello que los explica, a lo vivido de lo cual son presentados como la manifestación. Lo vivido se transforma en lógica de las acciones, es allí donde se resume la paradoja constitutiva de lo literario. La biografía establece pruebas, sostiene, sobre la razón de los hechos por medio de procedimientos de escritura que están fundados sobre la indiscernibilidad entre la razón de los hechos y la razón de las ficciones; como la biografía expresa la resolución en acto de estas oposiciones, debería conceptualizarse menos como género que como forma (2011: 262). A diferencia de lo que plantea Paula Bruno en la introducción a un dossier que coordinó en la Universidad de Quilmes sobre este mismo tema acerca de que la biografía muestra tres modalidades específicas –género, método y recurso– (2012) podríamos decir que cuando la vida se inscribe en la escritura despliega una forma que pudiera formular sus diversas posibilidades. Esta diferenciación –quiero subrayar la palabra diferenciación– se basa en la constitución de un género a partir del mercado cultural (las biografías venden libros) y a partir de los estudios literarios (que piensan la biografía como un género canónico plausible de investigación), de un método (¿cómo escribir una vida? Y ¿cómo eso “sirve” para el conocimiento de la historia?), y de un recurso (el fin justifica los medios, escribo una biografía con otro objetivo mayor al de contar una vida para echar luz sobre otra cosa). El género biográfico, pensado desde esta perspectiva, está preocupado menos por la vida de la figura que por la utilidad del armado de un contexto histórico y por la singularidad de la sociología de una época. Además, entender la biografía a partir de la diferenciación entre estas tres cuestiones retóricas implica al menos desligarse

de dos problemáticas: la permeabilidad entre el cómo y el qué y las consecuencias éticas y estéticas de escribir una vida.

Trabajar en el encuentro mismo entre vida y literatura es anterior a cualquier método porque depende del régimen mismo de la escritura. La biografía de un escritor por otro escritor vuelve esto aún más paradójico porque se tensionan en la escritura las figuraciones propias con las ajenas, la literatura que hizo uno con la que hubiese querido escribir el otro, las pulsiones personales y literarias que señalan singularidades.

Santiago Roncagliolo trabaja con dos escritores, uno del que ya se ha dicho tanto y otro que aún pareciera estar por develarse.

La vida como enigma

En el inicio de la biografía hay un enigma y una pista, dos elementos que reclaman, en principio, una resolución. El enigma surge de una pregunta ¿dónde está el cadáver de García Lorca?, la pista señala al menos sospechoso: el uruguayo Enrique Amorim lo robó y lo enterró en Salto, el encargado de develar el misterio es Santiago Roncagliolo: un escritor (ni detective, ni policía) que cobrará una suma de dinero para después publicar en clave literaria los resultados de la investigación. La formulación del enigma clama por una resolución, una editorial convoca a un escritor consagrado para investigar un caso que no encuentra resolución en el ámbito legal del Estado español. En clave policial, Roncagliolo proporcionaría al final lo que al Estado le falta. La búsqueda y el encuentro con la verdad serán guiados por la razón, la transparencia de la palabra y la correspondencia entre hechos y enunciados. Así formulado, más que una biografía, *El amante uruguayo* pretende ser un policial clásico compuesto por la tríada Estado, crimen y detective. Roncagliolo elige situarse

en el cruce de ambos géneros para ironizar sobre los procedimientos que pretenden ir hacia la búsqueda de una verdad esencial de una vida, hacia la resolución del enigma de una muerte.¹

Una biografía en clave policial que aprovecha para hacer hablar la lengua de ambos géneros: la vida de un escritor a través de un secreto que rodea la muerte de uno de sus amantes –no cualquier amante sino uno cuya desaparición pone en jaque a la democracia española– contada por otro escritor que simula la investigación de caso. Ahora bien, el entre géneros nos provee una perspectiva particular que se refiere directamente a la resolución de un enigma o a la develación de una verdad. Según De Rosso, el policial ha virado hacia la emergencia de novelas construidas sobre el secreto antes que sobre el enigma; sobre las formas de la verdad antes que sobre su revelación (2012). Y una tendencia actual de las biografías literarias en América Latina –comprendida en el marco del vínculo complejo entre vida y literatura– indica que ya no se trata de dar cuenta de la totalidad de una vida. En primer lugar, porque no entendemos la vida en su homogeneidad e idéntica a sí misma, sino que focalizamos la reflexión sobre el género en torno al concepto de lo vivido. En segundo lugar, porque una serie de biografías que constituyen una cartografía del continente señalan que el interés reside en resaltar los gestos y exaltar las manías para expresar la humana condición de quién se está narrando. Podlubne insiste, con razón, en que no hay teoría de la biografía

¹ Ezequiel de Rosso entiende que la historia del emplazamiento del género policial en América Latina puede imaginarse configurada alrededor de dos momentos en los que el estatuto del género cambia cualitativamente. Por una parte, la década del cuarenta es el momento en que la ficción policial se torna en un género de masas. Por otra, la década del setenta es el momento en el que el género se torna un objeto "literario". La década del noventa se configura, nos enseña De Rosso, como un momento de crisis que parece llevar hasta las últimas consecuencias las rupturas producidas durante la década del setenta: el crimen, el caso, la policía y la verdad ya no importan (2012).

que trascienda la teorización en acto que las escrituras biográficas proponen en cada oportunidad (2016). Y esto se actualiza cuando nos adentramos en el análisis de *El amante uruguayo* en tanto el biógrafo establece un nuevo paradigma, un pasaje entre dos géneros cuya figura principal pretende develar algo que, en principio, parece oculto. Aunque, como sabemos, el encuentro con la verdad última o la resolución total del enigma es tan ilusoria como el encuentro con el rostro detrás de la máscara, pensamos que, de todas maneras, lo oculto no se deriva de una revelación sino más bien de la circulación del secreto en el discurso. De Rosso lo ilumina de esta manera:

Nos interesa menos qué es lo que esconde un secreto sino más bien qué tipo de discurso se formula cada vez que se esconde un secreto. El secreto se articula entre la presencia y la ausencia: es una ausencia de saber al tiempo que es una evidencia discursiva. Es más, en tanto que secreto "es un no estar de algo que está; en otras palabras, lo propio de lo oculto" (2012).

El secreto de lo vivido como dispositivo de producción entonces horada el texto que leemos y no se transmuta en revelación. En la búsqueda de lo vivido, nos enfrentamos menos con los hechos que con la razón de los hechos, con la escritura más que con lo factual. El secreto, como lo vivido, es tan móvil cuanto podría diferirse y proliferarse hasta que todos sus sentidos se hallen comprometidos. Podría, por último, ser la lógica íntima de la verdad, la revelación de que toda verdad esconde otra cosa, y de que la sospecha no puede detenerse, que ningún enigma podrá jamás formular la pregunta correcta.

Maestro de la simulación

La preeminencia acordada en lo particular y en el detalle que hace de los datos sensibles un indicio es un procedimiento que la biografía y el policial comparten en tanto el biógrafo es un detective que va detrás de las pistas ocultas de su personaje. De aquí parece sostenerse el argumento que encuentra Roncagliolo para confirmar que Amorim fue en la búsqueda del cadáver de su amante: Amorim era homosexual y simulaba el papel que le convenía para rodearse del poder cultural de su época. El problema de la biografía, nos enseña Rancière, no es saber si hay que preferir lo individual a lo colectivo, el tiempo corto al tiempo largo, el microcosmos al macrocosmos. La biografía nueva es la resolución en acto de estas oposiciones. Su principio es el hacer ver lo general en lo particular, el siglo en el instante, el mundo en una habitación (259). De ahí que la relación entre Amorim y Lorca se constituya, para Roncagliolo, en germen de la cultura del siglo XX. A lo largo de los capítulos que componen la biografía, Roncagliolo traza el perfil de un excéntrico que parece definirse a través de un desfile incesante de personajes icónicos de la cultura internacional con los que ansiaba codearse. El título de la biografía ya define el tono con el que Amorim va a ser retratado, el amante uruguayo no pareciera definirlo a sí mismo sino en relación con un otro. Es el amante de García Lorca, el primo de Georgie (Jorge Luis Borges), el enemigo de Pablo Neruda, el amigo de Horacio Quiroga, el aspirante a pertenecer al cine de Hollywood, el sponsor oficial del Partido Comunista en Uruguay, el director fílmico de Pablo Picasso y el comensal falso de Chaplin. Es la mirada puesta en el rostro del otro porque él mismo se esconde tras una máscara, un disfraz literario que Roncagliolo se encarga de exaltar: “En realidad, la gran obra de Amorim fue su propia vida. Era mejor personaje que narrador. Y su principal importancia sería ayudar a conservar la memoria de los personajes que frecuentó” (326).

Roncagliolo resalta un gesto de Enrique Amorim que lo dota de un efecto mayor, el de lo vivido. Una fotografía puede detener el tiempo o hacerlo eterno, dependerá del ojo de quien la mire. El biógrafo sabe que al trabajar con un archivo le corresponde hacer de él algo vivo e inmanente. Unos pocos documentos, algunos papeles personales, la correspondencia que resta y varias fotos dirán tanto del biografiado cuanto pueda formular literariamente el biógrafo. La serie de fotos –una de ellas constituye la tapa del libro– que sacó Amorim en el chalet “Las nubes” junto a García Lorca y demás personajes literarios le sirvieron a Roncagliolo para mostrar un vínculo inobjetable entre ambos y para forjar no sólo una historia de amor sino el devenir de una vida excéntrica y ampulosa: “Y justo a su izquierda, semioculto entre la multitud, se yergue una figura que no mira a la cámara como todos los demás: mira a Lorca, como si quisiese ser inmortalizado en ese acto: ese es Enrique Amorim” (69).

Ese gesto, de no mirar a cámara y mirar a otro, contamina la biografía entera, dice de la vida de Amorim que quiso resaltar Roncagliolo más que cualquier carta o papel suelto que haya quedado en bibliotecas y archivos personales. El detalle de unos ojos que no miran a cámara hace emerger una personalidad que no puede ser retratada por sí sola. Un raro que se figura en espejo con otros, que nunca está solo y que necesitó vivir en compañía para ser uno.

A partir de la pregunta que se hace en la página 58 –¿podemos realmente fiarnos de Amorim?– Roncagliolo da pie a un proceso de corrección de fechas, datos y relatos que encuentra en los testimonios y documentos del uruguayo para mostrar la piel de camaleón profesional de la que ostentaba Amorim. Las seis páginas que componen el capítulo “El fascista desconocido” le sirven al peruano para mostrar que mucho de la vida de Amorim es

pura imaginación literaria y que aquello que cuenta en cartas y que les ha contado a sus conocidos forman parte de la fábula que quiso crear alrededor de su vida:

Sería hermoso que la historia fuese siempre como queremos, que los villanos fuesen malos las veinticuatro horas del día y que sus reacciones fuesen previsibles, como en una película. Sería reconfortante descubrir que un hombre mató a otro por una discusión política oída meses antes, y que como el psicópata de los thrillers, planeó sus actos minuto a minuto, desde entonces, ciego de fanático odio nazi.

Pero es mentira (166).

Ahora bien, pareciera que Roncagliolo quiere desenmascarar la máscara, rastrear el enterrador, develar al impostor. Las categorías secreto y revelación, lo conocido y lo desconocido, lo implícito y lo explícito se ponen a funcionar alrededor de una mucho mayor que hace a la historia del gran simulador: la figura del armario. El gran secreto que Roncagliolo parece venir a develar es la homosexualidad de Amorim, lo saca del cajón de los olvidados y lo impulsa fuera del armario. En *Epistemología del armario*, en el secreto, para Kosofsky, se establecen las oposiciones privado y público, dentro y fuera sin que se modifique la santidad del primer término. Y el secreto a voces lejos de dismantelar los binarismos, constata el fantasmagórico restablecimiento. Es decir que la epistemología del armario funciona como un regulador de los discursos cuya centralidad no tiene una misión salvadora o una ruptura apocalíptica (1998: 93). El armario del que Roncagliolo saca a Amorim se rodea de un halo de *glamour* que lo posiciona en el centro del ámbito más alto de la cultura. “Quizá Enrique no sabía quién era o qué era. Pero fuese quien fuese, quería ser reconocido (41)”. Extraerlo del armario implica incluirlo en la cultura a la que quería pertenecer: “Ya adulto, Amorim se metamorfoseaba en salteño, en porteño, en homosexual

o en padre de familia, para sentirse parte de la gente que admiraba. La única explicación de esa vida llena de paradojas es la búsqueda constante del amor (143)”.

§§§

La biografía, como género paradójico que hace circular en la escritura los hechos de una vida previamente configurados en los documentos, no pretende develar ninguna verdad personal ni histórica. En el interior de la reflexión sobre un lenguaje que pueda hacer recorrer lo vivido en el discurso y dotar de ese efecto al biografiado, la biografía literaria nos muestra el misterio que rodea una vida sin necesidad de resolverlo. Esta es la forma que vehiculiza los intereses de Roncagliolo en *El amante uruguayo*. Desenmascarar el enigmático enterrador de Lorca que supo vivir simulando diversos personajes con una sed insaciable de reconocimiento parece ser el objetivo del biógrafo que lejos de querer buscar identificarse pone una distancia policial para resolver el problema. El encuentro con la posible tumba de Lorca en Salto difiere la sospecha y otorga carácter literario a la biografía. La pretensión de documentar una verdad oculta –para encontrar el cadáver, Roncagliolo se dirige a la supuesta tumba con una documentalista y un abogado– se disipa por motivos legales.

-¿Qué hacemos?

En la otra orilla, asomaban los edificios de la ciudad argentina de Concordia. El motor de una lancha ronroneó entre las aguas marrones. Un perro se acercó a olfatear el pie del monumento, probablemente con la intención de orinar. Fuera de eso, no se oía nada. Tras un largo silencio, uno de nosotros respondió:

-No hacemos nada. Nos vamos (288).

Oculto sigue el secreto de Lorca y abierto resulta el armario de Amorim. En el interior del par dicotómico secreto revelación y a través de una procesión cultural, la biografía de

Roncagliolo le otorga vida a la singularidad de un escritor camaleónico, maestro de la simulación, adulator de artistas y millonario excéntrico.

Referencias bibliográficas

- Bruno, Paula (coord.) (2012). "Biografía e historia. Reflexiones y perspectivas". *Anuario IEHS*, n° 27. 113-119.
- De Rosso, Ezequiel (2012). *Nuevos secretos: transformaciones del relato policial en América Latina*. Buenos Aires: Liber.
- (2012). "En la diáspora: algunas notas sobre los modos transgenéricos del relato policial". *Actas VIII Congreso Internacional Orbis Tertius*, UNLP.
- Jefferson, Ann (2012). *Le défi biographique*. París: PUF.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (1998). *Epistemología del armario*. Barcelona: Ediciones de la tempestad.
- Podlubne, Judith (2016). "La biografía como forma". Ponencia presentada en el Congreso Argentino de Literatura, Santa Fe, 2016.
- (2018). "Presentación a Un arte vulnerable. La biografía como forma". En *Orbis Tertius*, vol. XXIII, n° 27, e072, junio 2018.
- Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Traducción de Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y Jorge Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Roncagliolo, Santiago (2011). *El amante uruguayo*. Jaén: Alcalá.