

# La mano del emigrante: de la palabra a la experimentación expresiva

Beatriz Colaroff – Daniel Nahum

## Beatriz Colaroff

Profesora de Literatura egresada del IPA. Cursó estudios de lingüística en la Udelar. Es profesora de Lengua Francesa. Participó como exponente en el II Congreso ABRALIC (Asociación Brasileira de Literatura Comparada) de la Universidad Federal de Río Grande do Sul; en el Congreso Internacional Latinoamericano de Semiótica en La Universidad Nacional de Rosario. Dictó cursos de Teoría Literaria en la Universidad de Montevideo y en el IPA. Publicó: “El vampirismo en las disociaciones del yo de Maldoror. Premio Ensayo “Tres Poetas franco-uruguayos” organizado por la Alliance Française y “La pragmática de Austin” publicado por el departamento de Lingüística de la Udelar. Realizó un stage con el Prof. Eliseo Verón de Semiótica Aplicada en Causa Rerum, Paris. Francia.

## Daniel Nahum

Docente egresado del IPA en la especialidad Literatura. Cursó posgrados en Literatura Española, Literatura infantil, cinematografía y actuación teatral. Cursa la Maestría en Literatura Latinoamericana en Udelar, y se encuentra en el último proceso de redacción de su tesis sobre la poesía de Jorge Arbeleche. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas sobre semiótica, literatura infantil, literatura uruguaya, española y latinoamericana, teatro y cine; publicó libros de poemas y ensayos, cuyos últimos títulos son *Introducción a la teoría y crítica de la literatura infantil* (2013), *Bases teóricas del texto literario* (2017) y *Nuevas consideraciones sobre la teoría de la literatura infantil* (2018). Ha dictado numerosas conferencias en Uruguay y en el extranjero. Actualmente dicta clases de Literatura Española III y Estilística I en el IPA. Es coordinador audiovisual del Programa Cineduca y dicta cursos de posgrado en el IPES sobre literatura infantil.

## Resumen

*La mano del emigrante*, de Manuel Rivas, publicado en el año 2000, plantea la situación de los emigrantes gallegos en Londres, durante el proceso que dio lugar a la finalización de la Guerra Fría. El texto manifiesta, desde la mirada posmoderna, tres desconfianzas: hacia la patria, el lenguaje y el poder. En el presente artículo se pretende dar cuenta de las condiciones de producción de Rivas que dan como resultado la concurrencia de dos lenguajes expresivos: la palabra y la imagen. La tensión producida por estos dos componentes permite la participación activa del lector en la producción del significado.

**Palabras clave:** Manuel Rivas, *La mano del emigrante*, literatura gallega.

## *The hand of the emigrant: from the word to the expressive experimentation*

## Abstract

*La mano del emigrante*, by Manuel Rivas, published in 2000, raises the situation of Galician emigrants in London, during the process that led to the end of the Cold War. The text manifests, from the postmodernist point of view, three mistrust: toward the homeland, language and power. In this article we try to give an account of the production conditions of Rivas that result in the concurrence of two expressive languages: the word and the image. The tension produced by these two components allows the active participation of the reader in the production of meaning.

**Key words:** Manuel Rivas - *La mano del emigrante* - galician literature.

Caracteriza la producción literaria del siglo pasado la multiplicidad de campos semióticos en los que el texto se expresa. La literatura se comienza a ver. El cine resulta el espacio artístico privilegiado para la transposición del texto literario. Teóricos literarios como Boris Eikhebaum y otros se dedican a observar no sólo el fenómeno lingüístico que caracteriza el arte literario, sino, también, la especificidad de la imagen en movimiento. En torno a los años 50, y a partir de entonces, muchos de los escritores literarios toman parte activa en la realización de los guiones cinematográficos, cuando no se involucran de tal manera en el nuevo arte que participan como actores, directores, productores y editores. Tal el caso, a modo de ejemplo, de Miguel Delibes, que en 1963 colabora con la directora Ana Mariscal, en la realización de *El camino*. Rivas no resulta una excepción. Por ejemplo, la película *La lengua de las mariposas* cuenta con el autor del libro *Qué me quieres, amor* entre sus guionistas. Si bien la película se titula igual que uno de los cuentos de *Qué me quieres, amor*, se basa en la fusión de tres: *Un saxo en la niebla*, *Carmiña*, y por supuesto, *La lengua de las mariposas*.

La mano del emigrante no fue llevada al cine. Es una obra menor dentro de la producción del autor desde el punto de vista de la difusión mediática, sin embargo, a nivel regional tuvo una importante repercusión y por ello fue teatralizada en Galicia. Si bien una producción fílmica puede tener una mayor amplitud receptiva, incluso fuera de las fronteras de su creación, una producción teatral, como fue *La mano del emigrante* puede conmover ampliamente a sus espectadores. El tiempo de permanencia en cartel lo indica. La representación tenía como telón de fondo una pared hecha con maletas, al igual que el piso, distribuidas como un mosaico. Las maletas permitían, ante su apertura, la proyección del espacio ficcional donde se desarrollaba la acción, como así, las fotografías que aparecen en el segundo relato del libro. Maletas: únicos acompañantes del emigrante.

Es una constante en la literatura gallega el tema de la exportación de la mano de obra. Es un tópico literario que también desarrolla Rosalía en *Cantares Gallegos* y *Follas novas*, donde aborda y desborda una situación humana extrema: el sentimiento de desarraigo de la patria por aquel que debe partir para alcanzar un trabajo que le permita vivir dignamente. Como su patria no le brinda lo esencial, siente el desamparo de la madre tierra. La partida tiene dos caras: por un lado, el sufrimiento del que se va, y por otro, su ausencia señala la situación angustiante del que se queda, a quien no le resta más que subsistir.

Quien se ausenta y quien permanece comparten

dos sentimientos antitéticos, experimentados en ambos al mismo tiempo: apego y pérdida.

Si unimos apego y pérdida, como quien reúne dos hemisferios, el resultado es morriña, o su hermana, saudade, dos palabras preciosas y carnales, tan manoseadas por el tópico. El mundo, en su hechura verdadera, es decir, como geografía emocional, también está constituido por esos dos hemisferios. La vida humana transita entre el Apego y la Pérdida. [Rivas: 2001, 8]

En Rosalía este conflicto genera un sentimiento dual. Se idealiza lo nuevo y se desacraliza lo que se deja:

Llorar! ¿Por qué? Fortuna es que podamos  
abandonar nuestras humildes tierras;  
el duro pan que nos negó la patria

[Castro: 1974, 79]

A su vez, el sentimiento de desarraigo, por un lado, y la sacralización de la tierra perdida, por otro, produce en el hombre una melancolía – saudade- que parece no tener fin en el individuo que vive en un permanente estado de duelo: dolor, desafío, lucha. El que se queda, combate con esfuerzo por completar el espacio vacío de la parte del “yo” que se pierde con el que se va y lucha por librarse de la presencia de los fantasmas del recuerdo y de las sombras: *Negra sombra que me asombra* [Castro: 2009, 34]. De alguna manera el que se queda comparte algo similar con el que deja su patria. El emigrante, en la nueva tierra, se enfrentará a las mismas dudas y oscuridades: saudades, morriñas.

La antagonía en la poesía de Rosalía de Castro se produce en la lucha por completar el vacío del que se va y el dolor ante el que se queda apegado a una tierra que solo produce el fruto de la expulsión como la tierra de Caín. La sombra de ambos se desplaza en el enunciado poético y adquiere gran expresividad en el poema *As viudas dos vivos e dos mortos*:

Cuando ninguen os mira  
vense rostros nublados e sombrisos  
homes que erran cal sombras voltexantes  
por veigas e campos.

[Castro: 2009, 61]

Por otra parte el paradigma del paraíso perdido aparece en el poema *Castellanos de Castilla* y en *Adiós, ríos; adiós fontes*. El yo lírico expresa la angustia por abandonar la tierra. El vocablo “adiós” tomará varios significados a medida que la separación se concrete. “Adiós” es un detonador para evocar las fuentes vitales de pertenencia a la tierra que se decide abandonar.

En el poema el empleo de diminutivos afectivos (pazariños, hortiña) genera un estado de melancolía que en *La mano del emigrante* será difícil de hallar aunque, veladamente, permanece. En el discurso poético se desarrollan isotopías geográficas de la tierra natal en torno a dos semas, agua/tierra, en cambio en Rivas, la patria/geografía se limita a un triángulo: la cárcel, el cementerio y el faro. Encierro, muerte y viaje. Tres opciones que marcan los límites de la existencia de los personajes:

Si A Coruña era una barca de piedra varada en el Atlántico, el Monte Alto era donde la ciudad aproaba. El campo de juego de la infancia tenía la forma de un triángulo. En el vértice de la izquierda la prisión provincial; en el de la derecha, el cementerio de San Amaro. De frente, el antiguo faro, la Torre de Hércules. La primera y última luz. La luz de la arribada y la del adiós. Por eso, cuando de niños preguntaban qué queríamos ser de mayores, los ojos iban furtivos de la cárcel al cementerio. Por fin, encontraban la salvación en el viejo faro. Y una voz interior exclamaba: ¡Emigrante!

En Rivas, que ha trabajado en varios cuentos el tema de las migraciones, como en el volumen *Cuentos de un invierno* (2005), no hay sentimientos nacionalistas ni patrióticos, a pesar de que en boca de algún personaje se hable de la patria. Lejos de movimientos nacionalistas, pues, *La mano del emigrante* opera con tres grandes desconfianzas. Una de ellas es la desconfianza hacia la patria. *La mano del emigrante* trata una historia muy sencilla: gallegos radicados en Inglaterra se reúnen en un bar para conversar sobre historias de coterráneos, historias vividas y aún vívidas, de historias futuras, anhelos, planes y entre ellos hay una pequeña discusión acerca de qué es la patria y qué sentimientos genera hacia ella el hecho de tener que emigrar.

La metonimia con que se titula el libro, es también metafórica. En este signo (mano) se cruzan los dos ejes fundamentales que constituyen la construcción de todo lenguaje. En esta se concentra la segunda desconfianza: se desconfía del lenguaje verbal. A diferencia de las obras más canónicas de Manuel Rivas, *La mano del emigrante* conlleva una desconfianza hacia el lenguaje porque, en primer lugar, no hay ningún personaje escritor. El relato no se estructura en base a la escritura sino al relato oral de un emigrante que no es el protagonista; habla de un tal Castro, también emigrante, camillero en el hospital. Castro tiene tatuado en su mano dere-



cha tres paños, que forman un triángulo. Este pájaro, según se indica en un paratexto, es:

un pequeño pájaro de color blanco y negro, el pañó común (...) vive todo el año en mar abierto (...). Es el ave marina más pequeña de Europa.

(...) vuelan a ras del agua y parecen caminar sobre ella.

[Rivas: 2001,13]

Por las marcas textuales indicadas fue que afirmamos más arriba que a la vez que metonímica la mano referida en el título es también metafórica: representa la mano de obra, el desarraigo, la imposibilidad de permanecer en un lugar fijo, en la tierra que ve nacer a sus hijos que emprenden vuelo y que, como los pájaros, vuelan tan a ras del agua que parece que caminaran sobre ella. Quizás esa definición antes de comenzar el relato, *caminar sobre el agua*, deba ser interpretada como la universalidad del pensamiento religioso de Jesús, habiendo caminado sobre el mar. Esta alusión resulta sorprendente debido a que en el resto de los tres textos no existe ninguna otra referencia religiosa.

Los tres pájaros que acompañan a los Marineros en sus barcos en los últimos momentos de la pesca en ultramar serán un símbolo constante a lo largo del primer relato. El libro se compone de tres relatos: el primero se titula igual que el libro, el segundo *Álbum furtivo*, compuesto exclusivamente por 24 fotografías, más un pie de foto con la indicación del nombre del lugar. A partir de este relato es que conceptualizamos lo que llamamos segunda desconfianza, es decir, la des-

confianza hacia el lenguaje. La palabra fue desplazada hacia un lenguaje icónico donde lo verbal ocupa un espacio mínimo. Barthes, antes de la explosión mediática de la imagen, que ya en su época se perfilaba pero que nunca habría imaginado el espacio actual que ocupa, afirma lo siguiente en *Lo obvio y lo obtuso*:

Como es natural, incluso desde el punto de vista de un análisis puramente inmanente, la estructura de la fotografía dista de ser una estructura aislada; mantiene, como mínimo, comunicación con otra estructura, que es el texto (titular, pie o artículo) que acompaña siempre a la fotografía de prensa. Dos estructuras diferentes (una de las cuales es lingüística) soportan la totalidad de la información; estas dos estructuras concurren, pero al estar formadas por unidades heterogéneas, no pueden mezclarse: en una (el texto), la sustancia del mensaje está constituida por palabras, en la otra (la fotografía), por líneas, superficies, tonos. Además, las dos estructuras del mensaje ocupan espacios reservados, contiguos pero no *homogeneizados*, como sucede en cambio en el jeroglífico, que fusiona palabras e imágenes en una única línea de lectura. Así, pues, aunque no hay fotografía de prensa que no vaya acompañada por un comentario escrito, el análisis debe comenzar por aplicarse a cada estructura por separado; tan solo después de agotar el estudio de cada una de las estructuras se estará en condiciones de comprender la manera en que se completan estas. Una de las dos estructuras, la de la lengua, ya nos es conocida (aunque no, en cambio, la de la *literatura* que constituye el habla del periódico; sobre este punto queda mucho por hacer); la otra, la de la fotografía propiamente dicha, nos resulta casi desconocida. [Barthes: 2009, 12]

En tercer lugar, se desconfía del poder. El poder siempre corrompe. El relato se desarrolla durante el gobierno de Margaret Thatcher y la xenofobia y el racismo están a la orden del día. El poder político inglés margina a todo emigrante ya español, africano, irlandés, de la Europa oriental, indio. En un pasaje muy significativo Margaret Thatcher queda descrita por el narrador inmigrante como una suerte de caricatura, porque durante la transmisión de un discurso televisado Castro descende el volumen a cero y se ve a la primera ministra gesticulando sin voz, lo que, por un lado, redundante en la idea de la desconfianza hacia el lenguaje y, por otro, hacia el poder. La marca más importante de la desconfianza hacia el poder no es la caricaturización de la primera ministra a través de su mímica mediática. Que el volumen esté bajo no quiere decir que el poder disminuya o la xenofobia se retire. Esta

no es una postura posmoderna frente al poder. La hiper individualización hace que Margaret Thatcher no sea escuchada en el bar pero no se genera la ilusión de que si el sujeto no le escucha el discurso desaparece. El discurso y sus efectos pragmáticos siguen en pie. Castro No quiere escuchar lo que ya sabe dirá la ministra y por eso la cerveza que toma es más amarga

Había unos cuantos productos en la química del mundo que le producían alergia. Uno de ellos era la laca en el peinado de la conservadora señora Thatcher. En aquel tiempo la primera ministra tenía por costumbre aparecer en el informativo de la nueve, a continuación de las carreras de caballos y la clientela del Old Crow, por más que se bajase el volumen del televisor y el espectro fuese reducido a mímica sentía el incómodo azote de un adoctrinamiento equino y que una amargura tibia se apoderaba de la cerveza. [Rivas: 2001, 16]

El disfrute desaparece. La desconfianza hacia el poder también se da en tierra gallega, como se verá más adelante, en torno a un nuevo personaje: El Caimán.

El espacio donde se desarrolla la acción narrativa divide el relato en dos: se narra acontecimientos ocurridos en Londres y en Galicia. El narrador llega a Galicia después de sufrir un accidente junto con Castro, compañero de viaje, vecino en Galicia, amigo, y, se sugiere que emigraron juntos. Yendo al aeropuerto para visitar Galicia en época de Navidad tienen un accidente automovilístico. El chofer del taxi, también inmigrante, de Cachemira, no puede controlar el vehículo y Castro muere.

Así que la culpa debió ser mía porque fui yo quien le preguntó, por preguntar, si las cosas le iban bien, si era feliz en Londres. Estábamos ya en el tramo de la autovía que lleva a Heathrow. El joven no respondió. Sacudía la cabeza para espantar el sueño o sabe Dios qué avería. Soltó la mano derecha del volante, abrió la guantera y llevó algo a la boca como si le entrase una prisa súbita, sus facciones se tensaron y comenzó a acelerar. Primero, de una manera suave que parecía ir a la par de la música. Pero luego a fondo, hasta que la aguja de la velocidad se puso a vibrar. Yo rumiaba lo que había de error en mi pregunta, qué hilo nervioso llevaba de la cuestión boba de la felicidad a aquella aguja enloquecida. Castro le posó la mano de los paños en el hombro. Tranquilo, hombre, tranquilo. Estamos en tiempo.

Y aquella mano fue lo último que vi antes de que el auto patinase sobre el pretil queriéndose arrojar fuera de la carretera y del cantar de la mujer melan-



cólica. [Rivas: 2001, 32-33]

La mano del narrador resulta amputada en dicho accidente y le realizan un injerto. La mano del “donante” es la de Castro, con los tres paños tatuados entre el pulgar y el índice. El narrador se emociona pero no los ve después de la segunda operación porque la piel utilizada para el injerto los cubre. Los paños son nuevamente tatuados sobre la mano injertada del narrador. De esta manera, la mano adquiere otro valor metafórico y metonímico al mismo tiempo: metonímico porque es la representación de lo continuo, lo que se yuxtaponen: de Castro pasa al narrador, y metafórico porque refiere al significado “mano de obra”. El emigrante solo cuenta con su mano. El tema central del primer y segundo relato es la exportación de la mano de obra. El tercero relata un naufragio, con el que se establece una situación análoga por extrema, a la del emigrante ya que permite un vínculo con el pasado vivido, con las raíces y abre un futuro incierto. La mano se describe a lo largo del relato, en forma casi obsesiva, adquiriendo el estatuto de personaje. La mano se describe independiente al sujeto, a veces afín con lo que piensa el personaje o el narrador, a veces, no. Por ejemplo, en el bar hay una diana hacia la cual Castro tira dardo. Los dardos verbales que hubo tirado en algún momento hacia Galicia o hacia Inglaterra se concentran ahora en la materialidad literal de la expresión “tirar dardos”. Los tira con la mano derecha, la mano que ha emigrado, la mano que permitirá a su amigo narrador tener la posibilidad de llevar la urna con sus cenizas hasta su madre.

Me maravilla su mano. Una mano que navega en el aire. Cabrillando a contraluz, como si cada dedo fuese una lanzadera unida todavía por un hilo de nervio al dardo. Luego se retrae. Se cierra en un puño vigoroso. Gira con lentitud sobre la muñeca. Y entonces se despliega de nuevo, los dedos tamborileando en el aire. La mano es un ser vivo. Es el lugar donde Castro se encuentra ahora, donde laten sus vísceras, sus ojos al acecho, sus bocas boqueando. La mano del buceador es un pez nupcial entre guirnaldas de algas, la sombra de la medusa, una estrella de mar asida a las rocas, el cazador camuflado que se deja estrechar por la víctima, el pulpo que cree haber vencido hasta que emerge perplejo en la superficie y tiene que ceñirse humillado al brazo que lo alza como un triunfo. [Rivas: 2001, 17]

El último relato se titula *Los naufragos*. La unidad temática es clara: el emigrante es un naufrago. Se establece una analogía entre los emigrantes y los naufragos. La correspondencia temática entre el primer y tercer

relato se sostiene, además, porque en el primer relato se cuenta la historia de una perra que sobrevivió a un naufragio. Castro, cuando niño la rescata, cuidando de ella. Perra y Castro constituyen una unidad. Un binomio existencial. Ambos buscan salvarse: la perra llegando a tierra firme; Castro, emigrando. El relato gira en torno a la idea de que quien emigra por razones económicas y no políticas, vive la vida de un naufrago, aferrado a una tabla y bajo la conciencia de no saber si el resultado del esfuerzo será la vida.

Otro elemento que hace dudar del poder es un personaje con ribetes siniestros, colaborador de la dictadura: el cabo Caimán. Es un personaje secundario dentro del relato, es apenas nombrado dos veces y aparece sólo una vez como asimilado al coco y al viejo de la bolsa bajo la perspectiva infantil del que se convertirá en el adulto narrador, en el prólogo. El cabo Caimán es el responsable de la desaparición del padre de Castro. Sin decirse expresamente, resulta evidente que el padre de Castro, opositor al régimen dictatorial, debe esconderse para no ser encarcelado o asesinado. Su fuga lo transforma en un troglodita. La madre de Castro, hablando al narrador y al otro amigo que le han llevado las cenizas de su hijo, teje una historia complicada. Realiza una recorrida de acontecimientos que tienen como denominador común el desarraigo. Cuenta que el padre de Castro, Albino (nombre por demás sugestivo) simula estar en Argentina; la madre recibe cartas a través de su hermano que vive en Buenos Aires, firmadas con el nombre de su esposo para que cuando el Caimán apareciera a allanar la vivienda pudiera decirle que su esposo se ha ido en un barco a América. En verdad, está oculto en unas cuevas junto al mar pero la madre de Castro queda embarazada y frente a la sociedad había que justificar el embarazo. Solicita a otro personaje que se case con ella figurando como viuda en los registros del Estado, y tiene una hija que volverá a marcar el leitmotiv. A esta niña, hermana de Castro, al borde de un acantilado, el mar se la lleva. Nuevamente la mano de Castro pasa a ser protagonista. La niña se había aferrado a la mano de su hermano pero éste no la pudo retener. La pérdida es, entonces, el concepto estructurante de los tres relatos. El poder degrada al individuo. De la misma manera, el lenguaje, que encierra la imposibilidad de la expresión adecuada, es desplazado por las imágenes que hablan por sí solas, es decir, se pierde la capacidad de referir al mundo a través del lenguaje verbal. Las pérdidas sucesivas, señaladas por dos vértices del triángulo (poder y lenguaje) hacen que el tercero (la patria) pierda consistencia conceptual y afectiva y se vuelva una referencia vaga, líquida, vacía. en el bar un personaje insulta a Ingla-

terra y Castro se molesta dice que uno puede enojarse con cualquiera pero nunca maldecir la patria que le permite vivir; la patria para Castro es una entidad que no se puede amar. Se puede amar a un hijo una esposa, pero amar la patria es simplemente una ilusión.

## Imágenes de la memoria

El psicoanálisis ha demostrado que la memoria funciona como un centro de selección de imágenes de nuestra psiquis a partir de las pulsiones y las represiones del inconsciente. Conocedor por excelencia de este principio selectivo, André Breton escribe *Nadja*, una novela pseudoautobiográfica en la que incorpora ilustraciones y fotografías como una forma de generar asociaciones libres entre lo visual y lo narrado. No parece ser esta la intención provocadora de Rivas al incorporar un “relato” compuesto por 24 fotografías. Quizás el número elegido de fotos para integrar el texto sea una alusión vedada a la composición mecánica del cine, que proyecta en la pantalla blanca veinticuatro fotogramas por segundo. Una vez más, la relación de Rivas con el cine queda manifiesta.

*El álbum furtivo* es el segundo “cuento” del libro *La mano del emigrante*. Al decir del ya citado Barthes, una fotografía es un *analogon* perfecto de un fragmento de la realidad:

Si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su *analogon* perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que, para el sentido común, define la fotografía. Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código, proposición de la cual es preciso deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo. [Barthes: 2009, 13]

En el relato de Rivas estos fragmentos no sólo remiten a pasajes del primer cuento, *La mano del emigrante*, sino que poseen tal autonomía que permiten una recepción independiente de este. Sin embargo, la lectura realizada a partir de las connotaciones de referencia al cuento, habilitan una ampliación de los significados aludidos: expresan el desapego, la angustia, el asombro del emigrante.

Las imágenes funcionan como una serie de recuerdos yuxtapuestos. La factura de estas imágenes obliga a ver no cómo están hechas sino qué comunican, porque como dice el autor en el prólogo

Esa obsesión, de la mirada, tiene mucho que ver con la parte quizá más extraña de este libro. *El álbum furtivo*. Las fotos están hechas con máquinas de usar

y tirar y con una vieja cámara rota, a la que tengo estima. También quieren contar una historia. La de una mirada. La mirada es el personaje. En uno de sus poemas parisinos, César Vallejo habla con irónica ternura del acento que siempre le acompaña “pegado a los zapatos”. Me pregunté: ¿Cómo emigra una mirada? ¿Dónde deposita su afecto, su melancolía? Imaginé una mirada que estampara sus propias postales, un paisaje íntimo en la gran exposición de la metrópoli. Y esa mirada imaginada fue llevándome por su propio camino, por una segunda naturaleza callejera.

(...) pero la mirada camina con los pasos del apego y la pérdida, abre su propio sendero, y recicla los mensajes publicitarios como harapos con los que tejer un sentido y depositar la melancolía. [Rivas: 2001, 10]

A pesar de que las fotos remiten a las dos locaciones ya referidas en el primer relato (Galicia y Londres), no repiten el esquema narrativo de este. Las combinaciones icónicas (fotografías) no poseen el mismo orden diacrónico porque están dispuestas bajo el orden de la memoria asociativa del narrador. No se puede representar el recuerdo porque este es una suma de imágenes paratáticas, una enumeración que responde a otros principios organizativos. La memoria son fotos borrosas que llegan al límite de la representación. La crisis de la representación es una característica posmoderna. El sujeto, saturado de información rápida y compleja, no consigue representar el mundo en el que vive a partir del lenguaje. La aparente falta de orden de las imágenes sólo cobra sentido en el individuo, no en la construcción social de los íconos. Las fotos realizadas con una cámara descartable, de mala calidad y que se han borrado con el paso del tiempo no son más que la representación de la fragilidad de la memoria. Representan lugares icónicos de la memoria del *narrador-voyeur*. La memoria de un *flâneur* que ha perdido la identidad y las jerarquías simbólicas donde la muerte es un bolso con cenizas, o el ruido de una cremallera. El sujeto es una enumeración de hechos representados por imágenes donde no hay jerarquías, ni identidades; son vivencias en un orden anárquico como el individuo posmoderno, sin patria, sin presente, sin futuro.

En la Posmodernidad se asiste a la disolución del lenguaje como portador de sentido. El sentido pierde su status lógico. La deconstrucción no sólo opera sobre el sujeto sino, también, sobre el fonológico-centrismo. Se pierde la confianza en una totalidad y esta se sustituye por la fragmentación propia de la imagen. El enunciado moderno que indicaba que no existen textos sino interpretaciones, se desarma. Durante este proceso de pérdida de sentido el arte deviene en presentación, exhibición. La presentación sustituye el lugar de la inter-

pretación y el resultado es el pastiche. Jameson [1985] observa que el pastiche es una forma omnipresente en la posmodernidad y que, de esta manera, se navega en un mar de lenguajes individuales. Esto implica un rechazo a pensar el presente o a verlo históricamente, negativa que Jameson considera propia de la esquizofrenia de la sociedad de consumo.

### Ver y decir.

La representación de Galicia a partir del cementerio, el hospital y el faro constituye un triángulo que remite a la imagen icónica de Galicia: un mapa del pueblo. Es una imagen fragmentada de la tierra, no como los recuerdos nítidos de los paisajes de Rosalía.

Baudrillard, citado por Ulmer [1985], reflexiona sobre la disolución contemporánea del espacio y el

tiempo públicos. Explica que en un mundo de simulación se pierde la causalidad: el objeto ya no sirve como espejo del sujeto y ya no hay una escena privada o pública, sino información obscena: el yo se convierte en imagen, en pantalla. En un mundo descrito así la esperanza de resistencia parece absurda.

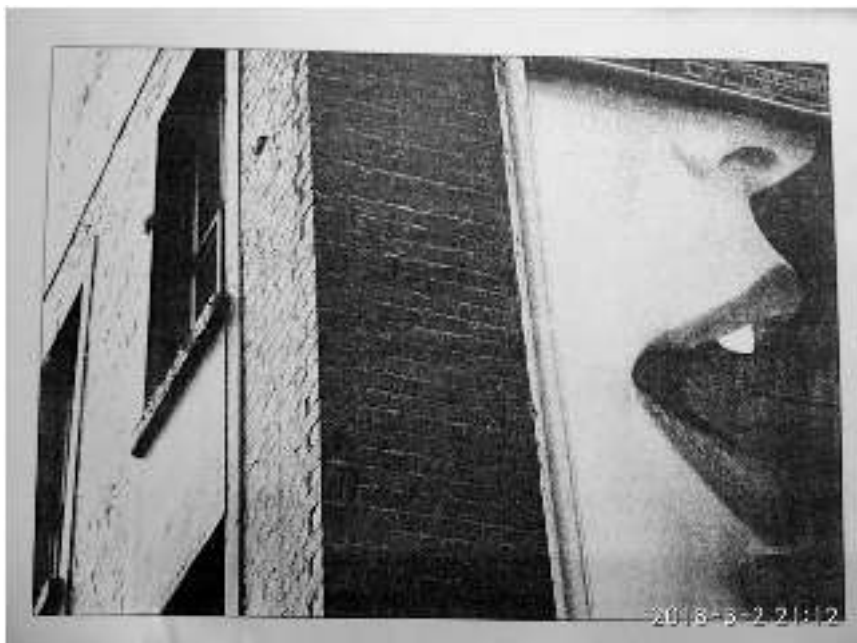
Las fotografías que se incluyen en el libro *La mano del emigrante* diluyen el relato literario, provocando una tensión entre la palabra y la imagen.

Bajo la estética transvanguardista, unas fotos tomadas por una cámara descartable pueden convivir con una imagen hiperrealista de unos labios de una mujer irreal o con la imagen de Mohamed Alí, Aquella no es una mujer real, sino un simulacro perfecto de mujer. Es una publicidad que embellece e intensifica lo real. Fabrica una hiperrealidad espectacular. Y esta simulación de lo real, por la intensificación en el tamaño y en la forma, en el encuadre y el foco, fascina, está presente y modela la sensibilidad del sujeto que mira.

Los planos se reiteran en la mayoría de las fotografías: se usa un plano general y la referencia lingüística al objeto fotografiado se contradice con la imagen que muestra el objeto en segundo plano, e, incluso, alejado del lente.

El tejido fotográfico con que se compone el relato asociativo *El álbum furtivo*, es concurrente (correr con) al texto literario *La mano del emigrante*. Es huésped y anfitrión al mismo tiempo del sentido central: pérdida y apego.

La resistencia a la expresión está dada por la figura de Mohamed Alí, que ha resistido un sistema que ha excluido a todo aquel que no fuera visto como parte del poder hegemónico.



## Bibliografía

- Barthes, R. (2009); *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Ed. Paidós.
- Castro, R. de (1974); *Cantares gallegos*, Madrid, Ed. Cátedra.
- Castro, R. de (2009); *Follas novas*, Madrid, Ed. Akal.
- Jameson, F. (1985); “Posmodernismos y sociedad de consumo”, en *La posmodernidad*, selección de Foster H., Barcelona, Ed. Kairós.
- Rivas, M. (2001); *La mano del emigrante*, Madrid, Ed. Alfaguara.
- Ulmer, G. (1985); “El objeto de la poscrítica”, en *La posmodernidad*, selección de Foster H., Barcelona, Ed. Kairós.

