

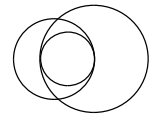
Composition jaune, (B1049)/Wols (dit), Schulze Alfred Otto Wolfgang/© RMN - Grand Palais/ Jörg P. Anders/Allemagne, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Cuerpos: miradas poéticas, significaciones políticas

Marta Inés Waldegaray (ed.)

Éditions Orbis Tertius

Cuerpos: miradas poéticas, significaciones políticas



Cuerpos: miradas poéticas, significaciones políticas

Marta Inés Waldegaray (ed.)

Éditions Orbis Tertius

Cuerpos: miradas poéticas, significaciones políticas
Collection Universitas, Vol. LXVIII
Première édition : Janvier 2023

Ouvrage publié avec le concours de l'Université de Reims Champagne-Ardenne,
UFR Lettres et Sciences Humaines (URCA)







Image de couverture
Composition jaune, (B1049), Wols (dit), Schulze Alfred Otto Wolfgang
Allemagne, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin
Photo (C) BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / Jörg P. Anders

© Les auteurs, 2023
© RMN-Grand Palais, 2023
© Éditions Orbis Tertius, 2023

Tous droits réservés.
Toute utilisation ou reproduction,
en tout ou en partie, sous quelque forme que ce soit,
est interdite sans le consentement écrit de l'éditeur.

ISBN : 978-2-36783-486-3
ISSN : 2265 - 0776
info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.com

Imprimé sur les presses de Dicolorgroupe
Saint-Apollinaire, Bourgogne, France

Comité de evaluación

Brigitte Adriaensen (Radboud University, Netherlands)
Paula Aguilar (Universidad Autónoma de Entre Ríos, Argentina)
María de Lourdes Dávila (New York University, Estados Unidos)
Sergio Delgado (Université Paris-Est Créteil, Francia)
Luz Horne (Universidad de San Andrés, Argentina)
Caroline Lepage (Université Paris X-Nanterre, Francia)
Rita de Maeseneer (Universiteit Antwerpen, Bélgica)
Romain Magras (Université Côte d'Opale, Francia)
Luciano Martínez (Swarthmore College, Estados Unidos)
Francisca Noguerol Jiménez (Universidad de Salamanca, España)
Rita Olivieri-Godet (Université Rennes 2, Inst. Universitaire de France)
Miguel Olmos (Université de Rouen, Francia)
Magdalena Perkowska (cuny City University of New York, eeuu)
Marco Kunz (Université de Lausanne, Suiza)
Emmanuel Le Vagueresse (Univ. Reims Champagne-Ardenne, Francia)
Luis Fernando Restrepo (University of Arkansas, Estados Unidos)
Marta Waldegaray (Université de Reims Champagne-Ardenne, Francia)

Cuerpos: miradas poéticas, significaciones políticas

Introducción
Marta Inés Waldegaray 15

Primera parte
Cuerpos, escrituras críticas

Espacialidades afectivas y corporalidades urbanas
en la novela colombiana contemporánea
Lorena Cardona Alarcón 29

(Re)anudaciones: estrategias de modelización
en la poesía última de Olga Orozco (1979-1999)
Héctor Calderón Mediavilla 47

"El despertar de la bella durmiente" de Adolfo Cáceres Romero:
entre la ciencia ficción y la fantasía
Amarilis Hidalgo de Jesús 63

Las chicas ganan la calle: escritoras y narrativas
en la literatura argentina del siglo xx y del post-milenio
María José Punte 77

Cuerpo y corpus. Escribir y devenir otramente en *Las primas*,
de Aurora Venturini
Meri Torras Francès 93

Sonido acusmático y silencio contra el poder en *Maitreya*,
de Severo Sarduy
Ricardo Vázquez Díaz 107

El movimiento en su lugar.
La sangre de la aurora de Claudia Salazar Jiménez
Lourdes Dávila 119

Cuerpo, erotismo, resistencia y poder en la poesía de Efraín Huerta
Ixchel D. Pacheco 135

Aliens y fronteras en la ciencia ficción mexicano-estadounidense
Ericka Helena Parra Téllez 153

Masculinidades en jaque: "Tempografía de la espera"
e *istoria* en la obra de Eduardo Lalo
Irma Velez 167

Horacio Castellanos Moya: cómo lidiar con lo perdido
Marta Inés Waldegaray 191

Segunda parte
Tramas políticas

Cuerpo a cuerpo: los escritos crepusculares de María Moreno
Teresa Orecchia Havas 219

La figura de Pablo Escobar: hacia una "incorporeización" en el arte
Françoise Bouvet 237

Hacia una democracia de muertos-vivientes: cuerpos vivos y muertos
en la trilogía de la dictadura de Pablo Larraín
(*Tony Manero*, *Post Mortem* y *No*)
Eva-Rosa Ferrand Verdejo 263

El orden de los hechos. Los archivos de Andrés Bello
Alejandro Fielbaum 279

Divinidad, corporalidad y muerte de Cristo
en *Habitó entre nosotros* de José Watanabe
Marco Flores Alemán 299

Cuerpos subversivos: cuatro poéticas de mujeres
en el Chile dictatorial (1973-1990)
Bruno Serrano Navarro 315

Desaparecidos de Ayotzinapa: retratos de los cuerpos ausentes
Claire Delacourt 333

Lo obsceno como subversión del cuerpo anatómico
en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza
y *Cuerpo náufrago* de Ana Clavel
Pauline Doucet 351

Castigo(s) corporal(es):
encierro y reclusión en algunos pasajes del teatro mexicano
Hugo Salcedo Larios 369

Guillermo Sucre: estética y política en su obra poética
Ioannis Antzus Ramos 389

Tensiones identitarias y cuerpos burlescos
en los relatos de inmigrantes judíos en el Río de la Plata
Brigitte Natanson 407

Contar en cuerpo propio:
judeidad y transmisión en *Letargo* de Perla Suez
Valentina Litvan 425

El cuerpo perdido y recuperado de la letra:
exilio y retorno en dos novelas de Reina Roffé
Leonardo Senkman 439

Discurso autoficticio y narración memorialística
del proceso transicional: *Jardín de Villa Valeria*, de Manuel Vicent
Carlos Vadillo Buenfil 455

Tercera parte
Corpus, cartografías literarias

El gíglico y otras babeles literarias.
Nombrar y mirar el cuerpo de soslayo
Blanca Estela Ruiz Zaragoza 473

Factualidade e ficcionalidade: discurso alegórico
em *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade)
Alcides Freire Ramos 487

Descobrir-se e revelar-se como refugiada congolesa no Brasil:
um estudo de caso a partir de relatos orais e de memória
Priscila de Lima Alonso 505

A lua pequena e a caminhada perigosa (1968) e *Torquemada* (1971),
de Augusto Boal. Intersecções entre história e ficção
para a construção de uma dramaturgia engajada
Rosangela Patriota Ramos 521

"Emanación de fuego",
la impronta de la India en la poesía de Elsa Cross
Paul-Henri Giraud 539

De amor y furia. Epigramísticos, de Minerva Margarita Villarreal:
factualidad y ficcionalidad en la expresión poética actual
Kenia Aubry 559

La palabra quebrada en la poética de las ruinas de Germán Marín
Mariela Fuentes Leal 579

Gestos menores: cuerpo y escritura en la obra de Mirtha Dermisache
Ana Cristi 597

La TransLiteratura: nuevas corporeidades literarias
Gianna Schmitter 615

Ocupación del personae por la generación de los náufragos.
Ismael Gavilán, Marcelo Rioseco, Armando Roa Vial
o la disolución del sujeto
Víctor Campos Donoso 635

La leyenda del Yurupary y su proceso de entextualización:
una propuesta para evaluar su lugar en las historias de la literatura
Oscar Yesid Zabala Sandoval 651

Del periódico a las hojas sueltas: El terrible asesinato
en la calle del Conde del Asalto (1872-1875) y su eco mediático
Ricarda Musser 667

Conferencia de cierre

¿Una necrohistoria de la escritura? Muerte del autor
y crisis de la literatura en Cristina Rivera Garza y Patricio Pron
Julio Premat 683

Autores 705

Resúmenes 719

Introducción

La corporalidad es una presencia física, pero también sígnica que, como problemática, se inscribe en las perspectivas de estudio de las ciencias humanas y en particular de los análisis filosófico, sociológico y literario inaugurados en los años 70 y 80 del siglo xx. Desde los primeros estudios post-coloniales que, al interrogar la experiencia de la dominación colonial desde una perspectiva organicista, pensaron corporalmente las sociedades coloniales y denunciaron la visibilidad sombría de los cuerpos esclavos en la imaginación colonial de la raza *(« Ô mon corps, fait de moi toujours un homme qui interroge ! »*, imploraba Frantz Fanon a su cuerpo a principios de los años 50), pasando por el estudio de las modalidades de acción del biopoder y su vuelco hacia la biopolítica (M. Foucault 1976a, 1976b; G. Agamben 2003, 2004), por el corpus crítico de la "Teoría Francesa" de los años 60-80 (J. Derrida 1967a, 1967b, 1972, 2001; M. Foucault 1976a, 1976b; J. Deleuze & F. Guattari 1972, 1980a, 1980b), hasta la relectura que del corpus teórico francés se hiciera en el ámbito académico internacional dando cabida a los estudios de género (L. Irigaray 1982, 1985), a la teoría *queer* (J. Butler 1993) y al pensamiento multifacético del subalternismo crítico (G. Spivak 1987), en los últimos cincuenta años los estudios humanísticos han recolocado las tensiones culturales y textuales en torno a lo corporal en el centro del debate, y por lo mismo, a la literatura y a la política en el centro de la escena.

Si los últimos treinta años del siglo xx se interesaron sostenidamente en el estudio de las luchas culturales y en las tramas políticas de lo corporal (en su proyección individual y social), en lo que va del siglo xxi estas lecturas se han expandido al explorar la escrituralidad del cuerpo, no solo como instancia externa que motiva la reflexión o el trabajo artístico, sino también como soporte. Es sabido: los ornamentos, las vestimentas, la gestualidad, los dictados de la moda significan el cuerpo. Pero sobre el cuerpo se imprimen también marcas, incisiones, heridas de valor ritual, simbólico, estético (escarificaciones, piercings, implantes). Sobre el cuerpo (bajo la piel) se escribe y se dibuja con tinta indeleble (tatuajes). Estas prácticas polisémicas de metamorfosis corporal oscilan entre el deleite privado, la afirmación de sí y la ambición de reconocimiento público, inscribiendo al individuo en otra dimensión de lo real (D. Le Breton 1985, 2003, 2013). Son marcas de pertenencia grupal a la vez que *encarnaciones* de los avatares del individualismo de nuestra época (M. Cipriano-Crauste 2008) que ponen de relieve hasta qué punto los cuerpos pueden ser elocuentes indicadores de tensiones subjetivas, sociales, políticas y proyectarse disciplinariamente como campo de estudio de lo que en los últimos veinte años se conoce como corpografía (M-A. Paveau & P. Zoberman 2009a, 2009b). Así significado y expuesto a la mirada, el cuerpo se exterioriza para ser interpretado semióticamente. Leer el cuerpo y sus representaciones, figuraciones, configuraciones e implicancias ideológicas ofrece un haz de interrogantes relacionados con lenguajes, conceptos, imaginarios y procedimientos diversos que organizan operaciones discursivas y textuales de alcance poético, estético, político. Desde múltiples enfoques y disciplinas, en el XLIII Congreso Internacional del iili se interrogaron las maneras en las que los cuerpos son semiotizados, ideologizados, representados, atravesados por entramados culturales y públicos, por gestos privados.

Proponer la lectura de la corporalidad como zona de contacto entre lo estético y lo político permite abordar este cruce sin confinarlo a las certezas radicales de lo testimonial; posibilita la apertura de una lectura de la noción de representación desde la brecha que lo implícito, lo silenciado, lo no dicho, lo entre-dicho inscriben en los textos como vías de entrada de lo político; encauza las posibilidades

de interpelar lo ideológico en su tensión textual y como gesto diferencial que potencia la resonancia política, los desafíos poéticos y los alcances éticos de la literatura.

La reflexión en torno a la construcción de *corpus* literarios no es ajena a esta problemática constructora de series literarias. El texto corporizado, su creación y empleo en las ciencias humanas, así como la reflexión que borradores, manuscritos, colecciones, misceláneas, antologías, almanaques, álbums, archivos y documentos suscitan en torno a la tradición y a la génesis textual constituyen, como es sabido, los fundamentos de la investigación histórica, sociocultural y literaria. En materia literaria justamente, resulta pertinente poner de relieve el trabajo que en los últimos treinta años se viene haciendo del documento, tanto en la producción ficcional (textos que incluyen documentos y que, haciéndolo, se autolegitiman al exhibir la incorporación y el uso de una variedad de fuentes: testimonios, fotografías, entrevistas, obras especializadas) como en la reflexión teórico-crítica. Se trata de una tendencia que congrega y activa una constelación de nociones como *relato factual* (G. Genette 1991), *géneros factuales* (J-L. Jeannelle 2004, 2005), *obra literaria documento* (J. Bessière 2006), *narración documentada* (L. Ruffel 2012), o inclusive —rehabilitando el activismo estético-político de la vanguardia soviética de los años 20— *factografía* (M-J. Zenetti 2012, 2014), hasta alcanzar actualmente en América latina el reposicionamiento exitoso de la novela de no-ficción —recientemente rebautizada por el escritor mexicano Jorge Volpi como novela *sin ficción*, en ocasión de la publicación de su último trabajo *Una novela criminal* por la cual recibió el Premio Alfaguara en 2018. En síntesis, asistimos a una tendencia transformadora del realismo decimonónico y del realismo social del siglo xx, una tendencia que ya no pretende representar lo social, lo real, sino incorporarlo como huella o resquicio, subsumiendo el trabajo de las vanguardias y ofreciendo así, de otro modo, la presencia de lo ideológico-político en el texto (L. Horne 2011).

El presente volumen gira en torno a estas nociones y perspectivas. Reúne algunas de las ponencias que se presentaron en el XLIII Congreso internacional del *Instituto de Literatura Iberoamericana*, "Cuerpos: miradas poéticas, significaciones políticas", que tuvo lugar en la *Facultad de Letras y Ciencias Humanas* de la Univer-

sidad de Reims Champagne-Ardenne, del 6 al 9 de julio de 2021. A distancia a causa de la pandemia, investigadores iberoamericanistas de renombre internacional aportaron en treinta y un mesas redondas y cuarenta y dos sesiones el estado de sus investigaciones sobre la temática que los congregó. Durante los cuatro días en los que se desarrolló el congreso, diversos ejes temáticos de interés fueron explorados. Los principales de ellos estructuran este volumen.

La primera parte, "Cuerpos y escrituras críticas", reúne once artículos que problematizan cuestiones como diversidad, minorías y género; luchas culturales y activismo político; retórica (foto-)gráfica y cultura urbana; espacios íntimos y escritura pública; la corporalización de la escritura y la textualización del cuerpo; así como las implicancias políticas de las representaciones de lo monstruoso (declinado en aliens, seres errantes y exiliados). La representación de la vulnerabilidad en sus manifestaciones corporal y subjetiva atraviesa en gran medida el desarrollo de los trabajos reunidos en esta sección.

La segunda parte, "Tramas políticas", agrupa catorce trabajos en estrecha relación con las políticas de la memoria y del cuerpo moderno. En el marco de este registro, los artículos de esta sección interrogan problemáticas relacionadas con la violencia cultural; las resistencias silenciosas de lo innombrable, de lo no-dicho, de lo indecible o de lo dicho a medias; los dispositivos de sometimiento y sus emergentes estéticos; las narrativas de la (pos-) memoria y de lo heredado.

La tercera sección, "Corpus, cartografías literarias", reúne doce artículos que estudian por un lado la escritura como objeto temporal en diálogo con la tradición a través de archivos, antologías e historias literarias, pero también como materia textual convulsa y hasta ilegible. Los trabajos aquí reunidos interrogan la narrativa documental y se interesan por las modalidades no realistas de (re-) presentación del pasado. ¿De qué manera el archivo (utilizado como imaginario y no como prueba de verdad) afecta el objeto literario? ¿Lo desvaloriza? La narrativa documental ¿renueva acaso la noción de compromiso literario? ¿Produce un cambio en la conciencia patrimonial y memorialística? ¿Modifica las condiciones de posibilidad de la literatura política?

A modo de colofón, la conferencia de clausura del congreso, "¿Una necrohistoria de la escritura? Muerte del autor y crisis de la literatura en Cristina Rivera Garza y Patricio Pron", a cargo de Julio Premat, cierra el volumen. Partiendo del comentario de los ensayos de Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013), y *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura* (2018) de Patricio Pron, Premat despliega con agudeza analítica la hipótesis acerca de la muerte del autor y el fin de la literatura; aborda las teorías sobre el lugar y la función del escritor; esboza conjeturas sobre los efectos de las transformaciones tecnológicas y acerca de las relaciones entre experiencia literaria y biblioteca heredada. Su conferencia comprende varias de las temáticas y problematizaciones teóricas expuestas en las diversas comunicaciones yendo desde las políticas del lenguaje literario y los modos de representación de lo político hasta las condiciones de posibilidad de la escritura literaria hoy, los modos alternativos de pensar la historicidad, así como las incertidumbres contemporáneas en torno al lugar de la literatura en el presente y los sentidos de la literatura en el pasado.

En síntesis, las obras tratadas en los artículos aquí reunidos dialogan con la literatura y sus modelos: la crónica policial, el periodismo, el archivo (oficial, familiar), las narrativas visuales. Interrogan la tradición y lo heredado incluyendo el acto mismo de la transmisibilidad (esto es, las condiciones de posibilidad de la transmisión). Recurren a las representaciones del pasado y de lo perdido. Exploran las relaciones entre factualidad y ficcionalidad. Fantasean *corporalidades.*

El sostenido interés suscitado por estas jornadas del IILI, inicialmente programadas entre el 6 y 9 de julio de 2020, pospuestas un año a causa de la pandemia, y realizadas finalmente a distancia en julio de 2021, son la muestra de la vitalidad de los estudios iberoamericanos. A pesar de los embates sufridos durante dos años, de sus consecuencias directas (enfermedad, pérdidas) e indirectas (restricciones institucionales), participantes, autores y organizadores del evento han mostrado su compromiso indeclinable con el trabajo de investigación.

Este volumen es una muestra de las mejores ponencias presentadas. Reúne una selección de treinta y siete artículos sometidos a

evaluación, a los que se les suma la conferencia de clausura. Su temática, *Cuerpos: miradas poéticas, significaciones políticas*, se inscribe en el marco de las actividades y estudios realizados por el seminario de investigación « Fiction politique: littérature et temporalité historique » del centro interdisciplinario de investigaciones CIRLEP (Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée) de la Universidad de Reims. Desde un punto de vista epistemológico, las jornadas inscribieron su reflexión en un fecundo campo de investigaciones que da cabida a un amplio cruce de disciplinas: la sociología, la antropología, la historia política y sociocultural, las artes en sus diversas manifestaciones (literatura, expresión gráfica, cine).

El Congreso acordó una atención particular a la literatura iberoamericana, objeto de reflexión principal de los eventos organizados por el Instituto y de sus publicaciones, sin desatender el interés que, en relación estrecha con esta temática, las artes gráficas y visuales en general también suscitan.

Como presidenta del XLIII congreso internacional del IILI realizado en el contexto pandémico que nos tocó enfrentar y con el alto nivel de desasosiego que tuvimos que gestionar, deseo expresar mi principal reconocimiento a la dedicación y al empeño con el que el equipo de organización del cual formaron parte mis colegas Sonia Fernández Hoyos y Audrey Louyer (docentes e investigadoras universitarias a tiempo completo, cabe precisarlo) trabajó durante más de dos años, desde la fase preparatoria iniciada en julio del 2019 hasta su realización efectiva. Mi gratitud también al equipo informático de la Facultad de *Letras y Ciencias Humanas* y a su director, Mathieu Houdebine, cuya participación fue decisiva en el proceso de organización del formato electrónico a distancia que finalmente adquirió el congreso; a Angélique Ranvier, directora administrativa de la *Maison des Sciences Humaines et Sociales* por su ayuda logística; al servicio financiero de la Universidad por haber llevado adelante la gestión contable del congreso en un contexto de alta incertidumbre; al equipo de evaluación (que figura en las primeras páginas) de los artículos sometidos a publicación por el esmero puesto en su trabajo de lectura. Mi sincero reconocimiento a Christophe Clément, vice-presidente de la Universidad de Reims a cargo de la investigación, y a nuestro presidente, Guillaume Géllé, por el permanente apoyo

de ambos. Finalmente, en el marco del IILI, mi agradecimiento a su comisión directiva por los consejos prácticos dados, en particular a Claudia Hammerschmidt, directora del organismo hasta mayo del 2020, y a su sucesor, Fernando De Giovanni. Y muy especialmente a Luciano Martínez por compartir conmigo afectuosa y humildemente su sólida experiencia académica.

Un especial agradecimiento a Horacio Castellanos Moya, invitado de honor de la XLIII edición del Congreso del IILI, quien nos honró con su conferencia inaugural y su asistencia a sesiones y mesas redondas. Todo mi reconocimiento a su amable disposición.

Deseando que este volumen permita a sus lectores identificar líneas fructíferas de pensamiento y emprender nuevos caminos críticos, los invito a pasar a su lectura.

Marta Inés Waldegaray
Universidad de Reims Champagne-Ardenne

Referencias bibliográficas

Agamben Giorgio (2003), *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida, Valencia*, Editorial Pre-textos.

— (2004), *Estado de excepción. Homo sacer II*, Valencia, Editorial Pre-Textos.

Bessière Jean (2006), « Littérature : l'œuvre document et la communication de l'ignorance d'une archéologie (Daniel Defoe) et d'une illustration (Norman Mailer) », *Communications 79* (« Des faits et des gestes. Le parti pris du document », 2), p. 319-335.

Butler Judith (2002), *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"* [1993], Buenos Aires, Paidós.

Cipriano- Crauste Marie (2008), *Le tatouage dans tous ses états. À corps, désaccord*, Paris, L'Harmattan, Coll. « Logiques sociales ».

Deleuze Gilles & Félix Guattari (1972), *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

— (1980a), « Comment se faire un corps sans organes ? », *Mille plateaux*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 185-204. Trad. al español de José Vázquez Pérez, *Mil meseta*s, Pre-Textos, 2010.

— (1980b), « Appareil de capture », *Mille plateau*x, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980, p. 528-591.

Derrida Jacques (1967a), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil.

— (1967b), *De la grammatologie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

— (1972), « La mythologie blanche », *Marges de la philosophie*, Paris, p. 247-324.

— (2001), « Entre le corps écrivant et l'écriture... », entrevista de Daniel Ferrer. In Genesis (*Manuscrits-Recherche-Invention*), n°17, p. 59-72.

Fanon Frantz, *Peau noire, masques blancs* ([1952] 1971), Paris, Éditions du Seuil, p. 198.

Foucault Michel ([1976a] 2000), « Il faut défendre la societé », curso dictado en el Collège de France entre enero y marzo de 1976. Traducido al español como *Defender la sociedad*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

— ([1976b] 1990), "Derecho de muerte y poder sobre la vida", *Historia de la sexualidad. La voluntad de saber*, México, Editorial Siglo xxi, p. 161-194.

Genette Gérard (1991), « Récit fictionnel et récit factuel », *Fiction et diction*, Paris, Seuil.

Horne Luz (2011), *Literaturas reales. Transformaciones del realismo en la literatura latinoamericana contemporánea*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Irigaray Luce (1982), *Passions élémentaires*, Paris, Les Éditions de Minuit.

— (1985), « Sur l'éthique de la différence sexuelle », *Les Cahiers du grif*, n°32, (« L'indépendance amoureuse »), p. 115-119.

Jeannelle Jean-Louis (2004), « L'acheminement vers le réel. Pour une étude des genres factuels : le cas des Mémoires », *Poétique* vol. 139, n°3, p. 279-297.

—, « Histoire littéraire et genres factuels » (2005), *Fabula-LhT*, n° zéro, Dossier critique : « Théorie et histoire littéraire », février.

Le Breton David (1985), *Corps et société. Essai de sociologie et d'anthropologie du corps*, Paris, Méridiens-Klincksieck.

— (2003), *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Paris, Métailié.

— (2013), *L'Adieu au corps*, Paris, Métailié.

Paveau Marie-Anne & Zoberman Pierre (éds.) (2009a), *Corpographèses, Corps écrits, corps inscrits*, Paris, L'Harmattan.

— (2009b) « Corpographèses ou comment on/s'écrit le corps », *Itinéraires*, n°1, p. 7-19.

Ruffel Lionel (2012), « Un réalisme contemporain : les narrations documentaires. In Zenetti Marie-Jeanne & Bloomfield Camille (eds.), *Littérature* n°16/2 (*« Usages du document en littérature. Production – Appropriation – Interprétation »),* Paris, Armand Colin, Larousse, juin, p. 13-25.

Spivak Gayatri Chakravorty (2009), *En d'autres mondes, en d'autres mots. Essaies de politique culturelle* [1987], Paris, Payot.

Volpi Jorge (2018), *Una novela criminal*, Madrid, Alfaguara.

Zenetti Marie-Jeanne & Bloomfield Camille (eds.) (2012), *Littérature* n°16/2 (*« Usages du document en littérature. Production – Appropriation – Interprétation »*), Paris, Armand Colin, Larousse, juin.

— (2014), *Factographies : l'enregistrement du réel en littérature*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Littérature, histoire, politique ».

Cuerpos, escrituras críticas

Espacialidades afectivas y corporalidades urbanas en la novela colombiana contemporánea

Lorena Cardona Alarcón
Universidad Tecnológica de Pereira

El concepto de espacio tiende a ser considerado como dado
y su significado sin problematizar,
mientras que de hecho es vago
con una multiplicidad de significados,
en ocasiones hasta contradictorios.
(Smith 1984: 66)

Una aproximación, una meditación

Si bien existe una amplia producción crítica, académica y literaria en torno al espacio y los lugares —*L'Espace littéraire* (1955) de Maurice Blanchot, *La poética del espacio* (1957) de Gaston Bachelard, *El espacio y la mirada* (1967) de Jean París, *Des espaces autres* (1967) de Michel Foucault, *La Producción del espacio* (1974) de Henri Lefebvre, *Espèces d'espaces* (1974) de George Perec, entre otros—, no puedo negar que, desde siempre, estos conceptos han despertado en mí un interés particular; una especie de obsesión que me ha permitido habitar retratos amorosos e íntimos, firmes y seguros, que conjugan afectos, tiempo y vida. Me han llevado a recorrer territorios impregnados de aromas, recuerdos, texturas, imágenes y sonidos. Han configurado unas *geografías* incesantes de cambio y construcción que evocan una pertenencia a los lugares que amo.

Cuando rememoro los espacios y los lugares como escenarios de lenguajes y experiencias que se han construido como esferas privilegiadas para representar los imaginarios humanos, me enfrento a un entramado conflictivo de relaciones, categorías y concepciones, sobre las cuales se han planteado diversas teorías, propuestas y aproximaciones. Sin embargo, cada nueva lectura y cada nueva evocación me llevan por otros caminos y rutas aún desconocidas.

De allí surge el interés por transitar, de nuevo, el(los) espacio(s) y los lugares, pero en esta ocasión desde un binomio teórico experimental más cercano a los estudios actuales en humanidades y ciencias sociales: espacialidades afectivas y corporalidades urbanas; dos ideas que permiten ir hacia cuestiones que van más allá de lo canónico —en términos artísticos e investigativos— y se consolidan como un circuito multidisciplinario y dinámico del cual emergen otras posibilidades para el análisis de problemas o fenómenos de la literatura reciente, en este caso, desde los lazos afectivos que establece el ser humano con el espacio y que surgen en pleno siglo xxi.

La pregunta por el espacio

Preguntar por el espacio es adentrarse en un concepto plural, diverso, polisémico y un tanto problemático, a pesar de lo cercano y familiar que, en apariencia, es para el ser humano. Se trata de un concepto que se relaciona con lo cotidiano, pero que, al mismo tiempo, abre un abanico de posibilidades, universos, significados, en ocasiones dados, en otras, contradictorios; así como una multiplicidad de perspectivas para su estudio dentro del ámbito académico.

Por un lado, parece demasiado básico como para tematizarlo; por otro, el tema despierta tanto interés como controversia que, no cabe duda, se hace necesario preguntar qué significa, aún en el siglo xxi. El concepto se ha constituido como un eje central del análisis en ciencias, entre otras, como la filosofía, la geografía y la física, que lo han tomado como su objeto de estudio. Constituye un elemento esencial de la existencia humana, en la medida que trata cuestiones tan fundamentales como la dimensión del ser, la ubicación geográfica o el posicionamiento en el mundo de los objetos o de la sociedad misma.

Con la discusión del posmodernismo, la categoría retomó fuerza. Diversos pensadores adoptaron al espacio como elemento central de sus inquietudes y discusiones, para desarrollar reflexiones en torno al imaginario del espacio, a las emociones que genera o al simbolismo que adopta en su uso, transformación o apropiación. Se pueden mencionar, entre otros, a Yi Fu Tuan, geógrafo chino-estadounidense, y sus obras *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values* (1974), *Space and Place: The Perspective of Experience* (1977) y *Landscapes of fear* (1979); a Edward Soja, investigador y geógrafo estadounidense, autor de *Postmodern geographies* (1989), *Thirdspace: viajes a los Ángeles y otros lugares reales e imaginarios* (1996) y *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, y al también geógrafo brasileño Milton Santos y sus estudios *La naturaleza del espacio* (2000) y *Por una geografía nueva* (2002).

Estas discusiones teóricas han llevado al espacio a ser definido, en muchos casos, como el lugar que ocupa la materia o, por el contrario, a considerársele como una estructura imaginada que permite organizar la realidad. En ese sentido, el espacio es, pues, un concepto complejo, cuyas distintas acepciones nos llevan a una reflexión que, para el caso de esta meditación, se hace principalmente desde la literatura, en el marco de los llamados giro espacial y giro afectivo, y teniendo como referentes, entre otros autores, a Adam Barrows —*Time, Literature, and Cartography After the Spatial Turn. The Chronometric Imaginary* (2016)—, Robert T. Tally —*Spatiality. The new critical idiom* (2013)*, Literary Cartographies: Spatiality, Representation, and Narrative* (2014)*, Ecocriticism and Geocriticism: Overlapping Territories in Environmental and Spatial Literary Studies* (2016) *y Geocriticism and Spatial Literary Studies* (2016)—*;* Barney Warf —*The Spatial Turn Interdisciplinary perspectives* (2009)—; Leonor Arfuch —*Pensar este tiempo: Espacios, afectos, pertenencias* (2005)—; Mabel Moraña —*El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina* (2012)—; y Sarah Ahmed —*La política cultural de las emociones* (2015*).*

En esa línea, los estudios actuales en humanidades y ciencias sociales resignificaron las concepciones tradicionales sobre el espacio, lo intersectaron y movilizaron sus materiales, medios y repertorios

conceptuales hacia otros horizontes que irrumpieran en lo canónico para establecer conexiones con otros escenarios y lo vincularan con otros campos estéticos y académicos entre otros, la sociología, la antropología, la filosofía, la arquitectura, el arte, el performance, la visualidad, la sonoridad, la animalidad, la biopolítica, los medios digitales o la afectividad.

De allí que el (los) espacio(s) se hayan consolidado como un cruce de caminos, en el que confluyen discursos de diversas áreas que han *afectado,* de manera significativa, los modelos interpretativos hegemónicos fijados por la teoría y la crítica literaria a lo largo del siglo xx. Esto hizo que el campo literario se desplazara hacia nuevos saberes y conocimientos, para expandir sus límites y propiciar, como afirma Florencia Garramuño, otros "modos de organización de lo sensible que ponen en crisis las ideas de pertenencia, de especificidad y de autonomía del arte y la literatura" (2015: 13).

Desde esa mirada, resulta importante prestar atención a la presencia particular del *espacio, las espacialidades afectivas* y el cuerpo como conceptos dinámicos que exceden lo material y que han generado una explosión de estudios multidisciplinarios, orientados hacia la geografía literaria, la geopoética, la geocrítica, las humanidades espaciales, la(s) cartografía(s) literaria(s) o los estudios culturales, con el propósito de motivar otros enfoques, como ya se ha dicho, que permitan reflexionar, replantear y transformar la crítica, la teoría y también, las formas de hacer historia literaria, en este caso, a partir de las relaciones activas entre espacio, afectos, cuerpo y literatura; así como a través de las formas y las interrelaciones que se establecen con él, desde los lugares, tanto en la cultura, la sociedad, como en la literatura; en este caso, en algunas novelas colombianas del siglo xxi.

Desde esta perspectiva, podríamos entonces preguntarnos: ¿cómo se relacionan estos espacios con los afectos? ¿Por qué hablar de unas espacialidades afectivas y unas corporalidades urbanas? Antes de acercarnos a unas posibles respuestas a estos interrogantes y si tuviéramos entonces que aproximarnos a una definición de los afectos, la cual, es subjetiva e incluso aleatoria, acudiría, en primer lugar, a Baruch Spinoza quien los entiende como

> las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo, y entiendo, al mismo tiempo, las ideas de esas afecciones. (1987: 172)

En segundo lugar, Félix Guattari, en sintonía con Spinoza, quien, desde una visión plural y polifónica de la subjetividad, concibe los afectos como "aperturas a sistemas de valor (Universos incorporales) con implicaciones sociales y culturales" (1997:12), es decir, el afecto se cuenta entre las intensidades no discursivas, estéticas y políticas que permitan potenciar aspectos reprimidos en nuestra sociedades —como veremos más adelante en las novelas objeto de esta meditación— para enriquecer nuestra relación con el mundo.

Esta nueva expresión de lo social que se abre frente a la desmitificación y derrumbamiento de las grandes teorías que habían guiado la comprensión del mundo y sus transformaciones hasta las últimas décadas del siglo xx, ubica la afectividad —el impulso afectivo— como una forma de lectura del presente y la oportunidad de proyectar el futuro, dentro de un ámbito social que se resiste a proyectos dominantes que ejercen un control disciplinario y autoritario sobre los sujetos y la vida pública.

En esa línea, en tercer lugar, y entre muchas otras, a la uruguaya Mabel Moraña quien concibe y descubre el afecto como

> Una potencial cualidad emancipatoria y subversiva (dispersante, resignificadora); […] una nueva forma de leer la política (lo político) sobre todo en las modalidades que se oponen al 'aparato de captura' del Estado y a los modelos de conocimiento y acción que lo sustentan. (2012: 326)

Esta definición acerca el(los) afecto(s) a las dinámicas y contextos de Latinoamérica para poder explicitar su uso productivo en episodios, experiencias, estéticas, obras, problemáticas y cotidianidades, lejos de lo canónico porque representa

> esa liberación de la instancia representacional y a un estudio del afecto como forma desterritorializada, fluctuante e impersonal de energía que circula a través de los social sin someterse a normas ni reconocer fronteras. (Moraña 2012: 323)

Espacialidades afectivas

El *espacio* como concepto dinámico que excede lo estrictamente material ha tenido en la literatura un lugar de enunciación privilegiado y determinante, debido a que ha sido ella misma la que ha creado espacios y lugares que sienten, cambian, mutan, recuerdan o desechan; lugares amalgamados, exteriores e interiores, visibles e invisibles, periféricos, virtuales, no nombrados, indeterminados y, por supuesto, imaginados, donde las delimitaciones teóricas tradicionales pueden volverse obsoletas y, en muchos casos, insuficientes.

Desde esta perspectiva, la literatura, en este caso la novela colombiana reciente, se abre como un campo y una posibilidad para poner en diálogo las categorías mencionadas, ya que ha creado ciudades como cuerpos que, como ya se dijo, sienten, cambian, mutan, recuerdan o desechan; ciudades-cuerpo amalgamadas, ciudades-cuerpo exteriores e interiores, ciudades-cuerpo visibles e invisibles, ciudades-cuerpo periféricas, ciudades-cuerpo virtuales, ciudades-cuerpo no nombradas, ciudades-cuerpo indeterminadas y, por supuesto, ciudades-cuerpo imaginadas.

Según Graciela Speranza en su *Atlas portátil de América Latina*, "la ciudad ha sido siempre un disparador activo de la imaginación artística" (2012: 32), la cual ha virado hacia esas ciudades que se habitan en América Latina, como asentamientos precarios, "crepúsculos de lugares, claustrópolis, ciudades amuralladas, ciudades insulares, posciudades, ciudades cuarzo, ciudades pánicos" (Speranza 2012: 32), en otras palabras, un nuevo repertorio con el que se nombra la vida urbana, a medida que aumentan las diferencias sociales y los enfrentamientos se generan desde los afectos, positivos y negativos.

En este sentido, artistas y narradores recuperan la tradición del paseo urbano, el desvío o la deriva, para crear objetos y relatos porosos, capaces de albergar los desechos y las diferencias; crear fábulas utópicas, narrativas del miedo que extrañan o reencantan el paisaje caótico o disciplinado, o sencillamente confiesan que ya no hay iluminaciones posibles en las ciudades latinoamericanas. Sin embargo, no siempre esas narrativas obedecen a un futuro sombrío, hay escritores que han conseguido materializar utopías fabulosas,

nuevos espacios aéreos, habitables, flotantes o enclavados en los territorios agrestes latinoamericanos.

Justamente, en ese "renglón" donde la ciudad se desdibuja —sin desaparecer— y se convierte en un espacio imaginado, que reclama y afirma una forma de expresión y escritura propias, la novela colombiana reciente (2003-2018) ha creado formas contemporáneas que revierten el binomio tiempo/espacio para abrirse a una espacialidad atravesada por afectos, cuerpos y relaciones biopolíticas, categorías centrales de esta propuesta investigativa.

Desde esta mirada, la ciudad como "ecosistema funcional" ha sido desplazada para dar lugar a un cuerpo complejo y transgresor del límite; un espacio afectivo y afectado que, desde entramados sociopolíticos, culturales y económicos globalizados, proponga una nueva comprensión de los seres humanos y las políticas de la vida, en espacios reales, imaginarios o, como los denomina Edward Soja (1996), tercer espacio.

Atrás han quedado las visiones coloniales, míticas, arcádicas y patricias de la ciudad, para dar paso a corporalidades urbanas que, como Angosta (2003) de la novela homónima de Héctor Abad Faciolince, Venecia de Humberto Ballesteros en *Razones para destruir una ciudad* (2012) y Sulaco de Octavio Escobar Giraldo en *Mar de leva* (2018), sienten, afectan, son afectadas, y ponen en evidencia que el *espacio* ha dejado de ser considerado como "un trasfondo, un mero escenario, para ser cada vez más entendido como una herramienta de creación de significado, tanto en las obras literarias como en el mundo que ellas mismas buscan ayudarnos a entender" (Tally Jr. 2013).

Angosta

En primer lugar, la novela *Angosta* de Héctor Abad Faciolince, publicada en 2003. *Angosta* es una hermosa *ciudad tercermundista*, situada en un estrecho valle de la cordillera Central colombiana; en ella conviven terribles y desgarradoras realidades, a las cuales sus personajes han sido sometidos. El mapa de Angosta lo arma el lector a partir de un tratado de geografía escrito por un académico alemán, que lee su protagonista Jacobo Lince, en las primeras páginas de

la novela. A partir de ese momento, el lector forma parte de una ciudad macabra para algunos y perfecta para otros: "Salvo el clima, que es perfecto, todo en Angosta está mal. Podría ser el paraíso, pero se convirtió en un infierno" (Abad Faciolince 2004: 14). Ese tratado se convierte en el referente breve de lo que se presentará más adelante en la novela.

La ciudad está dividida en tres niveles económicos, sociales y políticos, a los cuales fueron condenados sus habitantes por la presencia de una fuerza externa y otra interna que les interesaba *encerrar* a cada uno de los grupos en su sector, y poder así manejar la ciudad de acuerdo con sus intereses. Cada uno de estos "SeKtores", como se denominan en Angosta, Paradiso —como la palabra italiana—, Tierra Templada y Boca del Infierno, son la mejor representación del siglo xxi: "Angosta no es un lugar amable. Más que el lugar de encuentro que suelen ser las ciudades, se ha convertido en la encrucijada del asesinato, el sitio del asalto, la vorágine de una vida peligrosa y muchas veces miserable e indigna." (Abad Faciolince 2004: 308).

En este sentido, se acompaña a los personajes por un viaje que no tiene retorno, ni mucho menos un final "idílico". Uno de los más claros ejemplos de este sin retorno y de esas corporalidades urbanas y otras espacialidades afectivas lo constituye el sektor C, también conocido como Boca del Infierno, ubicado en la parte baja de la ciudad, donde se albergan varios millones de tercerones, ahogados por la pobreza, la inseguridad, la violencia y las desigualdades: "En el anillo más bajo del descenso, que es el peor, se llega a Boca del Infierno, un sitio que sólo algunos conocen, porque es casi impenetrable, y es la guarida de las bandas que dominan la zona" (Abad Faciolince 2004: 198). Allí se encuentran confinados aquellos seres humanos que han sido hundidos en la miseria por una ciudad sectorizada y excluyente.

Paralelo a esos sectores, Héctor Abad Faciolince creó un microcosmos más pequeño e íntimo que permitirá tejer otras espacialidades afectivas internas: el Hotel La Comedia, hotel ubicado en el sektor T e inspirado en el memorable, pero angustioso Hotel Savoy (1924) de Joseph Roth, una figura representativa y canónica de la literatura moderna en lengua alemana, quien vivió en carne

propia la crueldad de su época, al ver como la utopía del Imperio austrohúngaro, su hogar, se desvanecía y lo convertía en uno más de aquellos judíos sin patria ni identidad.

Al igual que el Hotel Savoy, La Comedia es el punto de encuentro o desencuentro de una serie de personajes que, por diferentes circunstancias, se vieron obligados a abandonar su vida, su familia, y en algunos casos hasta sus comodidades. En este grupo de huéspedes se encuentran: su personaje principal, Jacobo Lince, un librero que se ha ganado la vida como profesor de inglés y columnista; Andrés Zuleta, un joven poeta, soñador y creyente en las utopías, o mejor en las distopías; dos hombres mayores, Jursich y Quiroz, amigos íntimos de Lince, quienes trabajan con él en su librería; Virginia, alias Candela, una tercerona, que por cosas del destino llega a vivir al Hotel; Camila, una segundona comprometida con un hombre del bajo mundo, y Luisita Medina, una señora mayor que encarna la tristeza, la soledad, pero también la bondad. Junto a ellos están el profesor Dan, Antonio o "Toño" el peluquero, la despiadada Carlota, y otros personajes que luchan contra la soledad y se apegan cada vez más a este sitio que se ha convertido en su hogar, a pesar de las adversidades.

Ese entramado de historias que se teje al interior de La Comedia permite verlo como un centro productor de afectos; allí discurren sueños, pasados, presentes y futuros, que se cruzan en ese universo perverso llamado Angosta. En tal sentido, el hotel y la ciudad se convierten en un detonante para las tensiones afectivas que aquí se plantean, ya que el autor logra una geografía narrativa de emociones contemporáneas —otras espacialidades afectivas— que habitan un mundo desalentador, atemporal, en el que no se siente nostalgia por el pasado, no se abriga una esperanza por el futuro, sino que hay un apego sin sentido al presente, sin necesidad de cuestionarlo.

Angosta es una historia hiperreal en la cual se refleja Colombia. Los habitantes y los cuerpos se hacen descartables, desechables y fáciles de desaparecer. Se establece una distinción entre los seres-cuerpos que importan y los que no. Las formas de violencia se han normativizado desde las fuerzas estatales, a través de una "deshumanizante" limpieza social, que se inicia en Boca del Infierno y se extiende hacia la tierra templada. Todo lo que está fuera del orden de

los Sabios, las políticas de Paradiso, genera amenaza para el régimen que allí se ha implantado. De allí que el cuerpo de Andrés Zuleta, el poeta soñador y utópico del puñado de personajes que habitan la corporalidad urbana que creó Abad Faciolince, haya sido descartado y desechado: "Lo que quedó de Andrés, polvo, aire, agua, se detuvo en un sitio en el que nadie nunca volvería a verlo. Sus cuadernos, sus poemas, una que otra palabra suya podría derramarse por fuera la muerte". (Abad Faciolince 2004: 320)

Venecia

En cuanto a *Razones para destruir una ciudad* (2012) de Humberto Ballesteros, es la historia de Natalia, una mujer que ha dedicado parte de su vida a crear y construir su propia ciudad imaginaria: *Venecia*, una ciudad donde refugiarse para sentirse libre y escapar de su realidad. *Venecia* es el lugar del juego, la felicidad y la libertad, pero al mismo tiempo, es el lugar de los recuerdos, las ausencias, las negaciones y los apegos del pasado. Su prisión:

> Comencé diciéndole que inventé Venecia para escapar de la vida y al mismo tiempo seguir viva. Le dije que, con la ayuda de mi imaginación y mi furiosa soledad, logré sentirme tranquila por mucho tiempo. Pero ahora, y me sorprendí con mis propias palabras, tenía ganas de untarme de verdad. (Ballesteros Capasso 2021: 141)

A través de un narrador en segunda persona, que alterna entre el singular y el plural, el lector transita la infancia, la adolescencia, la juventud y la adultez de la protagonista; es testigo de su historia, pero al mismo tiempo, de la historia de todos; esa historia marcada por un prisma de blancos, negros y grises, que, para el caso de Natalia, se materializa y se justifica a través de *Venecia;* una ciudad creada en un pequeño cuarto de su casa, acondicionada, año tras año, con diferentes materiales para ser habitada por ella en las noches. Las historias de su infancia y los libros que la obsesionaron resuenan en ese pequeño lugar, donde no se sufre, no se envejece, se regresa a la infancia y se juega para siempre. Sin embargo, la vida misma le muestra la imposibilidad de habitarla y mantenerla a su edad; su destrucción se hace inminente:

> Puedes gritar todo lo que quieras. Ya me he rendido demasiado a ti, a tus exigencias suicidas, a tu odio por ti misma, por mí y por Venecia. Es cierto que nunca hice algo que valiera la pena, que he vivido una vida idiota y vacía. Pero la culpa directa de este mundo horrible no es mía. Le pertenece a Fernando y a la gente como él, tal vez a mi hermana; a la violencia, a la historia disparatada de este país, al caos inaccesible de todas esas cosas que nos toca llamar vida aunque tantas veces no merezcan ese nombre. (Ballesteros Capasso 2021: 129)

Natalia revela, a través de su diario, esos lazos afectivos que, a lo largo de su vida, ha creado y desechado, en especial, con un lugar íntimo que revela pertenencia y origen: su casa, su hogar. En esa línea y desde una perspectiva más introspectiva, se advierte una tempestad de emociones que pasa, como ya se dijo, por sus miedos, sus frustraciones, sus dilemas, sus angustias, sus deseos reprimidos, la cual permitirá hacer un acercamiento a otra dimensión a las espacialidades afectivas que aquí se quieren esbozar, es decir, cómo desde los relatos íntimos y subjetivos se generan otras espacialidades afectivas en pleno siglo xxi, en esos lugares que, a nivel histórico, han sido fundamentales en el estudio del espacio: la casa.

En este sentido, la casa familiar de Natalia se subvierte y adquiere características corporales. Cada uno de los lugares que en ella habitan, se entrelaza con esos afectos que han acompañado a la protagonista: la biblioteca, el comedor, la cocina y por supuesto, la habitación, ese microcosmos, donde ha construido y posteriormente, destruido esa ciudad que la ha acogido, la ha afectado y la ha abstraído de su realidad.

Sulaco

Por último, *Mar de leva* de Octavio Escobar Giraldo, una novela en la cual el lector acompaña a Mariana y Javier —madre e hijo— a pasar un fin de semana en una ciudad a orillas del mar, invitados por Elena —una antigua amiga y compañera de universidad—; "una buena oportunidad para celebrar el cumpleaños número quince de Javier y tomar unas cortas vacaciones que oxigenen sus vidas, en medio de cuatro años de zozobra por el secuestro de Alejandro,

esposo y padre, respectivamente. Sin embargo, este viaje inesperado es solo la excusa para desarrollar una historia de rompientes humanas"[1] (Cardona Alarcón 2018).

En ese orden de ideas, *Mar de leva* es una historia que se mueve en los pliegues de los dilemas cotidianos que puede enfrentar una familia —Mariana y Javier—, cuyas vidas se han suspendido en el tiempo, gracias a una situación extrema como el secuestro, un hecho que llega al lector a través de recuerdos fragmentarios o imprecisiones de la memoria de quienes están a la espera de una eventual liberación.

Desde esta mirada, se podría decir que Octavio Escobar Giraldo configura una entrañable poética del espacio interior y exterior, una corporalidad narrativa de emociones contemporáneas, construida desde lo que se ve en Sulaco —las imágenes, las formas, los lugares, los colores de los objetos, las descripciones cinematográficas—; lo que se oye a través de las voces de los personajes, las reminiscencias que tejen los epígrafes o en los murmullos del secuestro; lo que se palpa en los cuerpos, algunos de ellos cargados de deseos reprimidos y fantasías pendientes. En ese sentido, el lector se enfrenta a una tormenta de emociones, porque al igual que el movimiento de las olas, el viaje causará estragos e impactos, en zonas distintas de donde se ha generado, es decir, en las zonas más profundas de Mariana y Javier; aquellas donde habitan sus miedos, sus frustraciones, sus dilemas, sus angustias, sus deseos reprimidos y quizás, incestuosos.

Mar de leva se ve, se oye, se huele, se palpa y se saborea en cada detalle, en cada personaje que habita sus páginas, en cada drama que se disimula detrás de las palabras, los silencios, las emociones no sentidas. *Mar de leva* es, entonces, un sensorium de emociones contemporáneas atravesado por la frivolidad de lo cotidiano, que se configura desde el cuerpo, las imágenes, los sentidos, los susurros, los colores, los olores, los lugares y, por supuesto, desde las contradicciones de los personajes. En otras palabras, esta novela es una apuesta narrativa que revive en el lector la memoria del espacio —sin

1 Fragmento de la reseña sobre *Mar de leva*, escrita por Lorena Cardona Alarcón para la Revista *Libros & Letras*, agosto de 2018. Disponible en línea: <https://www.librosyletras.com/2018/08/mar-de-leva-de-octavio-escobar.html>.

importar su lugar de origen—; quizás una memoria fragmentaria que confirma si bien el espacio y los lugares se construyen desde los lazos afectivos positivos, estos también generan sentimientos que revelan la dimensión negativa, es decir, sensaciones de malestar, incomodidad, desagrado y rechazo.

En el caso de *Mar de leva*, citaría a Byung-Chul Han: "El amor se positiva hoy como sexualidad, que está sometida, a su vez, al dictado del rendimiento. El sexo es rendimiento. Y la sensualidad es un capital que hay que aumentar. El cuerpo, con su valor de exposición, equivale a una mercancía." (2014:13). El cuerpo se ha mercantilizado a través de espectáculos de voyeristas; el cuerpo ardiente de los habitantes de Sulaco, de aquellos que no existen para las elites, se han invisibilizado y descartado. Sólo han sido usados para el placer: "A pesar de ser delgado, el cuerpo femenino era más blando. Sus inscripciones hacían que las costillas se destacaran. Sonrió con malicia cuando el muchacho le bajó la tanga roja adornada con pequeños encajes. Apoyada en los hombros masculinos, levantó los pies con presteza" (Escobar Giraldo 2018: 135).

Conclusión

Es así como esas espacialidades afectivas que se establecen en medio de las ciudades —corporalidades urbanas— de las novelas mencionadas, se deslindan de los estudios meramente semióticos y se convierten en un sensorium contemporáneo de emociones, donde la presencia del espacio, los afectos y el cuerpo funcionan como zonas de indagaciones estéticas y culturales que pueden representar aportes significativos para la teoría y la crítica literaria del país. Asimismo, es un escenario de análisis que, desde esas relaciones íntimas con el espacio y los lugares, llevará hacia formas más complejas de pensar la espacialidad y/o las espacialidades contemporáneas.

En suma, esta meditación procura un abordaje desde unos escenarios críticos y teóricos renovados: una red de conexiones literarias y críticas, unos nuevos recorridos, sin comienzos ni finales cerrados, que, de alguna manera, desafíen la linealidad de lo canónico, revelen, sin reduccionismos, las variaciones, las intersecciones y las líneas de fuga que se han introducido en los espacios literarios de la novela

colombiana del siglo xxi, y que, al mismo tiempo, generen nuevas metodologías, nuevos enfoques y perspectivas de análisis, cuya riqueza exija formas plurales de aproximarse a la literatura y la cultura desde lo multi, inter y transdisciplinario, las cuales servirán como referencia para futuras investigaciones, más allá del enfoque socio-histórico que ha caracterizado al campo académico y literario colombiano.

Referencias bibliográficas

Abad Faciolince Héctor (2003), *Angosta*, Bogotá, Planeta.

Ahmed Sarah (2015), *La política cultural de las emociones,* (Trad. Cecilia Olivares Mansuy), México, Universidad Nacional Autónoma de México.

Arfuch Leonor (Ed.), (2005), *Pensar este tiempo: Espacios, afectos, pertenencias*, Buenos Aires, Paidós.

Bachelard Gaston (1965), *La poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económica.

Barrows Adam (2016), *Time, Literature, and Cartography after the Spatial Turn*. The Chronometric Imaginary. San Marcos, Texas, usa: Texas State University.

Ballesteros Capasso Humberto (2021), *Razones para destruir una ciudad*, Bogotá, Planeta.

Blanchot Maurice (1955), *L'espace littéraire,* Paris, Gallimard.

Cardona Alarcón Lorena (2018), "Mar de leva de Octavio Escobar: sensorium de emociones contemporáneas". En línea <https://www.librosyletras.com/2018/08/mar-de-leva-de-octavio-escobar.html> [Fecha de consulta: 21/10/2021].

Deleuze Gilles, Guattari Félix (1985), *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia,* Barcelona, Paidós.

— (1993), *¿Qué es la filosofía?,* España, Anagrama.

— (2004), *Mil mesetas*, Valencia, Pre-Textos.

Escobar Giraldo Octavio (2018), *Mar de leva,* Bogotá, Penguin Random House.

Foucault Michel (marzo de 1967), "Des espaces autres". En: Conférence au Cercle d'études architecturales, in *Architecture, Mouvement, Continuité*, nº 5 (1984), p. 46-49.

Garramuño Florencia (2015), *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Guattari Félix (1997), *Caosmosis*, Buenos Aires, Manantial.

Han Byung-Chul (2014), *La agonía del Eros*, Barcelona, Herder.

Lefebvre Henri (2013), *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing Libros.

Moraña Mabel (2012), "Post-scriptum. El afecto en a caja de herramientas". *In* Moraña Mabel, Sánchez Ignacio (eds.), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*, Madrid, Iberoamericana, p. 313-337.

Moraña Mabel, Sánchez Ignacio (Ed.), (2012), *El lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*, Madrid y Frankfurt, Iberoamericana y Vervuert.

Paris Jean (1967), *El espacio y la mirada*, Madrid, Taurus.

Perec Georges (1974), *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée.

Smith Neil (1984), *Uneven development: nature, capital and the production of space*, Blackwell, Oxford.

Speranza Graciela (2012), *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes*, Barcelona, Anagrama.

Spinoza Baruch (1987), *Ética demostrada según el orden geométrico,* Madrid, Alianza Editorial. Soja Edward (1989), *Postmodern Geographies,* London, Verso.

Soja Edward (1996), *Thirdspace: Viajes a Los Ángeles y otros lugares reales e imaginario,* Cambridge, Blackwell. Soja Edward (2008), *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*, Madrid, Traficantes de sueños.

Tally Robert (2013), *Spatiality. The new critical idiom,* London, Routledge.

Tuan Yi-Fu (1974), *Topophilia: a Study of Environmental Perception, Attitudes, and Values*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.

— (1977), *Space and Place: The Perspective of Experience*, London, Ed. Arnold.

— (1979), *Landscapes of fear, Minneapolis,* University of Minnesota Press.

Santos Milton (2000), *La naturaleza del espacio,* Barcelona, Ariel.

— (2002), *Por una geografía nueva*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.

(Re)anudaciones: estrategias de modelización en la poesía última de Olga Orozco (1979-1999)

Héctor Calderón Mediavilla
Universidad de Toulouse-Jean Jaurès

La obra poética de Olga Orozco [Toay, 1920-Buenos Aires, 1999] ha sido encuadrada por sus comentaristas en el marco de la crisis epistemológica positivista, provocada, entre otros factores, por la desarticulación de la unidad significante (Thorpe 1987: 14; Martín López 2013: 91). Efectivamente, con las variantes de ese rótulo —racionalismo, empirismo— la bibliografía académica hace registro de una tendencia contemporánea que, por estar atareada en la división, abstracción y computación de la realidad en identidades mensurables, no puede por menos que anular la totalidad originaria del medio, escindido en sus singulares materialidades visibles. En virtud de tal fragmentación, se explicarían la parcialidad y el estatuto provisional del conocimiento en los que redunda la modernidad. Por su parte, la formalización de Olga Orozco, opuesta dramáticamente a ese proceso disgregador, trataría nostálgicamente de restablecer, según entienden algunas aportaciones clásicas, la idealidad de un absoluto mítico ajeno a la naturaleza mudable del devenir (Piña 1984; Nicholson 2002; Zabaljáuregui 2009). En la mente de tales autores, el absoluto, no obstante, sería inverificable en tanto que el obstáculo donde se alberga el error —el tiempo de la individuación subjetiva— no fuese superado.

Si después de esbozar este contexto liminar, admitimos como cierto que la poesía de Olga Orozco pretende restaurar un medio inhóspito; por otro lado, consideramos que esas propuestas interpretativas, al depositar el sentido en paraderos supraterrenales,

oscurecen el impulso que con-mueve el recorrido vocálico. Por ello, estas páginas quisieran, cartografiando ese itinerario, inscribir la trayectoria última de Olga Orozco —aquella que se prolonga desde *Mutaciones de la realidad* (1979) hasta sus *Últimos poemas* (s.f)— en el ámbito de una nueva interrogación sobre lo sagrado que, lejos de ubicarse a contrapelo del desarrollo secularizador, encontraría su sede en la impostergable fundamentación ética que despeja el derribo de la metafísica.

Ciertamente, dado que a la salida de ese devenir disolvente la especie humana no puede sino constatar arruinadas las antiguas costumbres y creencias, su trabajo de cimentación ha de ser material; pues que solamente cuenta como sustento de su operación hermenéutica con un amasijo de trozos desmembrados. Por tal razón, pensaremos la nueva articulación de lo sagrado promovida por la voz de Olga Orozco no en el lugar ideal que precede y origina al individuo individuado —el idealismo ha quedado invalidado por el empuje crítico—, sino en el sitio vinculante de la relación provisional entre las ruinas. El objetivo de nuestra aproximación a su poética es, entonces, iluminar ese centro axial, antes sagrado y ahora profanado, en donde el medio y el individuo reparan su desgarradura.

Para circunscribir lo sagrado de esta manera tomaremos asiento, antes de proceder a nuestro análisis, en dos breves conclusiones teóricas. La primera corresponde a las anotaciones arqueológicas del filósofo Giorgio Agamben, quien en uno de sus ensayos más importantes sostiene que lo sagrado —esto es, para él, lo confiscado e interdicto ritualmente— no es otra cosa que la potencia de subjetivación con la que el ser humano es susceptible de arreglar apropiadamente su morada terrestre:

> Que el hombre —el animal que tiene el lenguaje— es, en cuanto tal, lo infundado; que no tiene fundamento sino en su propio hacer, en el propio darse fundamento, es una verdad tan antigua que está en la base de la más antigua práctica religiosa de la humanidad: el sacrificio. Sea como sea que se interprete la función sacrificial, lo esencial es, en todo caso, que el hacer de la comunidad humana está fundado en otro hacer de ella; que entonces, como muestra la etimología, todo *facere* [hacer] es *sacrum facere* [hacer sacro]. (Agamben 2007: 245)

Fuera de la posición ideal de *arché*, la experiencia de lo sagrado sería, siguiendo a Agamben, una experiencia situada de la "potencia" (Agamben 2007: 352) o de la facultad con la que el ser humano mide e intenta restañar la diferencia de su esencia lingüística, por la cual es a la vez parte íntegra y separada del medio. La manipulación del lenguaje, liberado ya del auspicio divino, es lo que determinaría entonces, al descerrajar la fuerza de modulación anteriormente contenida en el recinto sagrado, la posibilidad ética que se abre ante la voz secular. Cuando descubre críticamente que debe fundarse a sí misma, que se tiene sola y sostenida en su propia facultad, esta voz se introduce, en efecto, en ese momento culminante de la consagración arcaica que signaba la *decisión*. En el instante decisivo del habla aparece otra vez el gesto ambivalente del sacrificador: acto performativo que hace transitar lo invisible hacia la revelación y viceversa.

Junto a los argumentos arqueológicos que refutan la metafísica sagrada, acompañarán nuestra evaluación de la singladura secularizadora de Olga Orozco las novedades aportadas por el discurso ontogenético a la comprensión de la naturaleza del ser. Contrapuesta al binarismo ideal, la ontogénesis concibe el ser como un devenir que se desfasa y propende en nuevas integraciones resolutivas. Así lo entiende al menos el filósofo y físico Gilbert Simondon, quien en un ensayo destinado a comprender los procesos de individuación de la materia arguye, contra el sustancialismo eidético "que considera el ser como consistente en su unidad", que el individuo no existe aisladamente, sino que está inmerso en una red de interferencias que son constituyentes. Frente a la postura sustancialista, Simondon defiende la vinculación rizomática del ser en el momento de su formación, allí donde el individuo es captado "como una realidad relativa, una cierta fase del ser que supone antes que ella una realidad preindividual y que, aún después de la individuación, no existe completamente sola" (Simondon 2014: 7 y 9). Así las cosas, tanto la indagación arqueológica como la observación ontogenética rechazarían circunscribir lo sagrado al lugar de una estasis. Al contrario, dado que la esencial discursividad del ser descrita por la ontogénesis se acompañaría de la total disponibilidad lingüística desenterrada por la arqueología, deberíamos admitir, con Agamben y Simondon, que lo que subyace al fenómeno sagrado no es más que una praxis

acomodadora: el ejercicio individual de una potencia de modelización —lenguaje, imaginación— que persigue arreglar y apropiar la natural impropiedad del medio "preindividual". Ese pacto, por lo demás, solo puede tener lugar en un cuerpo.

De ser acertadas tales suposiciones, una (nueva) lectura sagrada de la poesía de Olga Orozco debería volcarse en repasar los ejercicios que tratan de regular el traslado desde lo ilimitado —virtualidad del mundo, del lenguaje y de la tradición en retracción— hacia su límite —actualidad del ente, de la palabra y del poema—. Pues solamente en la medida en que el cuerpo individual es capaz de figurar apropiadamente el medio que lo precede, algo así como un hogar auténticamente hospitalario y acogedor —esto es, sin territorios descolgados o escamoteados— puede instituirse. En el sentido de una divergencia entre virtualidad y actualidad abundan por cierto los títulos finales de la poética orozquiana, todos ellos cortados sintácticamente por ese filo dialéctico que entrelaza, en la voz, la brecha entre el individuo y el medio. Como sobradamente habrá reparado el lector familiarizado, si bien nos cercioran de un anclaje corporal en el espacio circundante, el referente físico de *Mutaciones de la realidad*, *La noche a la deriva* (1984) o *En el revés del cielo* (1987) está caracterizado sin embargo por un continente replegado que entretiene el enigma: allí reposa, entendemos nosotros, el inconsciente de la medialidad que aflora con la recordación poética. "El resto era silencio" (Orozco 2012: 335-336), poema inicial del último poemario citado, es el pórtico de esta fase final —la de una habitación fundamentada— que profiere el abrirse óntico y traduce así vocálicamente el mandato silente de la medialidad: "Y haz que el silencio sea tu palabra" (v. 26).

En el revés del cielo sucede a una larga noche por la que la voz, desarticuladas las imágenes que solían figurar la realidad, accede órficamente a un ámbito sin rostro, fundido en la más alta transparencia sin aspecto. Solamente porque ha dejado atrás el mundo de la "máscara" positivista (Vattimo 1989: 14), disueltas las falsas ficciones en el tránsito purificador de los poemarios anteriores, la voz puede, al fin, habérselas con ese verdadero muro que es la neutralidad in-formante. Pues el "resto" que *se* pronuncia en la voz última de Olga Orozco (v. 5) es el espacio antes de cualquier ficción,

la disponibilidad previa a cualquier organización. En su intimidad, ensimismado, este lugar coincide con lo sagrado: es su residuo secularizado. Lugar inabordable que rodea, sostiene y acoge, el "resto" es el lugar (in)imaginable de la disponibilidad para el advenimiento formal. La voz de Olga Orozco, absolutamente inmersa en la escucha de su apertura, espera su "dictado" (v. 1). Los veintisiete versos de "El resto era silencio" son la antesala del asedio que arranca (auditivamente) una figura con la que soldar, poéticamente, la brecha; el resultado, las tentativas que traducirán la palabra silenciosa del "resto" hasta el cese definitivo de la voz en 1999.

Miradas desde esta perspectiva, en esas estrategias de modelización sobresaldría una empresa de fundamentación que pretende trasladar el fondo informe hacia la superficie formal y reparar así el lazo entre el medio en devenir y el individuo devenido. La voz última de Olga Orozco ha registrado meticulosamente las incursiones con que sondea ese alumbramiento alternativo al medio desvitalizado de la tradición racionalista. Uno de los ejemplares más ilustres, "Punto de referencia" (Orozco 2012: 380-381), trata de "dibujar" (v. 34) el rostro auténtico —completo en el vínculo de lo actual y de lo virtual— de aquello que precede originariamente al *dictado*: eso que, dejando de lado el trascendentalismo divino que acostumbran sus exegetas, venimos llamando resto, medialidad, espacio para la *sujeción*. El epígrafe heptasilábico delata el cuerpo aislado que emergerá, tras el poema en ciernes, atado radialmente a las ruinas: en una sucesión de gestos líricos que cumplen el re-acordamiento verbal, los ocho versos iniciales de "Punto de referencia" restituyen el proceso que amarra, en la voz, esas partes silenciadas. De ese modo, al "acumular" (v. 1), junto a las huellas actualizadas, aquellas no conservadas, la voz poética puede reanudar los alcances clausurados del medio, arrojando a la *ek-sistencia* las posibilidades que habían quedado ocultadas en su devenir. Escuchemos los versos iniciales:

> He acumulado días y noches con amor, con paciencia
> —ah, con ira también, un resplandor de tigres en la oscura desdicha—;
> los he petrificado alrededor del sitio donde habito,
> que no es más que una pálida espesura en medio de la enrarecida vastedad,

una exigua sustancia expuesta a los pillajes y a la furia desatada del tiempo.
He juntado vestigios, testimonios que acreditan quién soy,
credenciales irrefutables como un juego de espejos en torno de un fulgor,
certezas como cifras esculpidas en humo.

"Punto de referencia" (v. 1-8)

En el artilugio manipulado la voz da cita tanto a los "días" como a las "noches" (v. 1), pues la actualidad de lo que es —el día— no puede más que tributar por aquello que recela debajo —la noche. Equiparablemente, el fondo donde se entromete coincide con la vastedad (v. 4) que recubre el ser: terreno, como apuntábamos, de la medialidad "enrarecida" que rodea inconscientemente al individuo (v. 4). La voz que llega aquí se atreve con ella, la inviolable noche del medio humano, y con el fin de entreabrirla —esto es, de sacarla fuera, hacia la luz y la conciencia— no deja de gesticular. Merecería la pena detenerse entonces y sufrir carnalmente el amor incalculable que emplea en modelar esa materia —negra profundidad— con sus manos: en ellas se maneja la duración emotiva de un proceso incoativo (v. 1-6) que retorna empecinado al mismo gesto de adaptación. La continua modulación del presente, de un devenir que sin descanso deshace las intervenciones porque ya quiere presentarse otra vez en el cuerpo y en el habla, se cumple en el gesto de esas manos.

Dominique Rabaté, en un ensayo teórico, advierte en ese tipo de gestos « le pouvoir d'autoréalisation de la poésie », ya que en ellos dicción y acción corren paralelamente, dando rítmica noticia del paso del ser a través de la voz. Para ilustrar su propuesta, Rabaté recoge en preámbulo el siguiente verso de Rimbaud: « J'ai tendu des cordes de clocher à clocher; des guirlandes de fenêtre à fenêtre; des chaînes d'or d'étoile à étoile, et je danse ». La prosodia ternaria de esa voz, estructurada en cláusulas que por dos veces omiten el núcleo verbal, describiría para Rabaté el recorrido tembloroso de un mismo gesto de creación que, al maniatar objetos distantes, declina « la puissance d'engendrement » de los actos que se encadenan en el hilo vocálico. Y en la tensión con que esos gestos van tramando una silueta, se completaría una búsqueda dubitativa cuyo producto es el poema, artefacto en el que se contrarresta formalmente

« l'inadéquation irréconciliable du désir et du monde » (Rabaté 2013: 7 y 16).

El lector enseguida se percatará de las similitudes con nuestro poema. Imitando el gesto rimbaldiano que une con su(s) cuerda(s) residuos sagrados — "campanarios", "cadenas de oro", "estrellas"—, la voz de "Punto de Referencia" enlaza performativamente en el hilo vocálico los gestos que enhebran la medialidad. En efecto, la voz ata de cabo a rabo, recopilados en su proferir, "vestigios", "testimonios", "credenciales" (v. 6-8) que, singularizados y superpuestos en el poema, van a participar del (des)ordenamiento y (re) significación del medio, haciendo inteligibles, por un instante, las posibilidades no sidas del mismo. Ahora bien, aquí cabría preguntarse: si los fragmentos con los que la voz reconstruye el cuerpo malogrado del medio se hallan inmersos en su fondo inconsciente, ¿qué fuerza motriz permite su rescate?; ¿cómo puede, por otro lado, la voz humana agarrarlos y cerciorarse de su pertinencia? Un poema inmediatamente anterior, nombrado ajustadísimamente "Nudo de los sentidos" (Orozco 2012: 376-377), otorga una respuesta para tal interrogante. Allí, la conexión del individuo con el medio virtual se sella sujetando el "resto" sintomático que —no lo olvidemos— desde el poema inicial de *En el revés del cielo* ya venía siendo convocado por la *Stimmung*[1].

El medio retraído se presenta en las pasiones y obliga al individuo a preparar su recibimiento. "Nudo de los sentidos" engarza esa trágica disconformidad emotiva entre los polos de la individuación

1 Con ese concepto, que en su origen significaba entonación o acuerdo, referimos la llamada que cumple, tal y como enjuicia Giorgio Agamben, la revelación primaria del mundo. El lugar de esa llamada no está ni en la interioridad, ni en el mundo, sino en su límite. De su ubicación en el punto diferencial entre sujeto y mundo, Agamben concluye que la *Stimmung*, vértice de la vinculación, es igualmente el lugar en el que el ser humano se experimenta ya como un ser separado y arrojado. De ahí que la *Stimmung* sea también el lugar de una angustia sin objeto y de una negatividad que deben repararse en la voz. En el pensamiento de Agamben, la voz es el sitio en el que la especie humana, apropiándose su desarreglo con la *Stimmung*, aplaca el diferencial y sosiega las pasiones provocadas por el abrirse reclamante del ser y del lenguaje (Agamben 2007: 99-114).

que está pendiente de un alivio vocálico, al tiempo que muestra el desfase dialéctico del ser. Entre apertura plena de la posibilidad —"susurros", "canciones", "paraísos"— y clausura degradada de la actualidad —"faunas dementes", "nubes desoladas"—, el ser retorna y, en el lenguaje, clama para ser salvado: acoplado y resguardado en un cuerpo que resuelva su problemático desajuste. Merced a esa dialéctica arremolina el poema su negatividad, excedente que permanece tras el desfase ontogenético. Las huellas de ese movimiento se registran, por cierto, en la "piel" (v. 19), membrana de contacto entre lo que deviene y lo devenido. El poema, como la voz individual, es aquí el tejido que cicatriza la continuidad carnal. Deberíamos madurar entonces el sentido de una declaración como "nada queda estampado en es[a] piel" (v. 19). ¿Nada? Solamente si se comprende el ser desde la estática lógica ideal —la historia, el nombre, la legibilidad (v. 20)— puede uno refrendar ese enunciado; porque visto desde su movilidad afectiva, en la piel del poema se roturan muchas cosas (in)significantes: remanentes de la historicidad que la voz afectada rescata y repara mientras experimenta, en esas mismas descomposiciones, el tiempo.

La reparación de la piel deteriorada se cifra en un gesto que llamaremos *reanudación*. Con ese concepto transmitiremos una renovación temporal lograda gracias al montaje figurativo: la reanudación no solamente ensarta de nuevo lo interrumpido, permitiendo la circulación, sino que además alumbra una discursividad alternativa. Por eso, la reanudación abre brechas en la corteza temporal, pues es variación o desviación en la personal coordinación del individuo. Las reanudaciones poéticas que restituyen la continuidad carnal de la medialidad son sincrónicas y diacrónicas. En el eje sincrónico: la operación vocálica practica una coagulación fonética que con-funde las asignaciones de la materia verbal; su sintaxis, entre variación y repetición, amplifica y encadena los periodos versales; los términos parónimos enfilan los sentidos de una misma palabra[2]; las fibras

2 Entre las formas parónimas tiene especial relevancia la palabra "tacto" (v. 19). En la dicción poética que venimos ilustrando, afianzada sobre la anudación de las pasiones, "tacto" refiere el origen carnal del *acto* discursivo de modulación, forjado en el *pacto* concordado con el silencio de la *Stimmung*.

métricas entretejen tramas de largo aliento. En el eje diacrónico: heptasílabos y endecasílabos, heredados del clasicismo hispánico, reanudan su actualidad en la versificación libre contemporánea; las vetas etimológicas solapan al presente los viejos significados de las palabras[3]; el trenzado arqueológico permite transitar por la historia de la lengua y de los enunciados[4]. Entonces, ¿no significarán nada esas escarificaciones que, (in)ciertas, están no obstante grabadas a fuego sobre la piel del poema? Nosotros diremos que sí, pues todo ello, así ceñido, ofrece una sensación total del medio en su inacabamiento. Los hilos reanudados, tras suturar los "desgarros" (v. 22), recomponen una y otra vez "la misma piel" (v. 21), unidad informe que genera la accidentalidad. Por eso la voz puede decir de su poema, imagen individuada del fondo, que es una piel "extrañamente ilesa bajo el sol" (v. 21), pues todos los despojos remiendan el invariable ambiente que bordea y da lugar al ente: lo inacabado que, en su degradación, permite sin embargo revivir nuestra esencial naturaleza de ser-en-el-tiempo.

El lugar donde la voz completa ese re-acordar las cosas para un nuevo morar es, según confiesa en "Punto de referencia", el "sitio donde habit[a]" (v. 3). En torno de su cuerpo y de su voz, genuina residencia suya, la voz "petrifica" las ruinas, pues que cuerpo y voz son lugar disponible para la petrificación: "pálida espesura" (v. 4) que

---

3 La palabra "fantasma" (v. 15), desde su etimología griega —*phasma*, *phantasia*— hasta nosotros, condensa miniaturizada la cuestión que nos ocupa, a saber, la del fundamento de la imaginación.

4 Otorgamos aquí a la arqueología practicada por Olga Orozco el valor que le confiere Michel Foucault, como una agregación de "enunciados discursivos" (Foucault 1969) que interaccionan y se modifican al tiempo que ofrecen una sensación del espesor histórico por su misma acumulación: el "nudo" del quipus incaico; el "silencio", la "lápida" o la "anunciación" del discurso sagrado; el "tufo" y los "miasmas" de la degradación y anamorfosis barroca; la contaminación y el contagio surrealista; el discurso higienista; el sistema de correspondencias codificado por el panteísmo romántico (y actualizado entre nosotros por el discurso ecológico de la resonancia); "la piel" y su conceptualización en el discurso psicoanalítico o filosófico (*continuum* carnal nietzscheano, *chair du monde* de Merleau-Ponty); sin que estas líneas ambicionen agotar la profundidad inconsciente de tales discursos, ¿no provocan una experiencia de la historicidad en la que estamos absolutamente inmersos?

el gesto lírico, ayudado de la piedra y de la cuerda, va a fundar y a delimitar. Rodeada (v. 3) de retazos, en su centro, el hilo vocálico de Olga Orozco emerge como la cuerda que sujeta los nudos para que las ruinas aguanten juntas, para que no se desprendan maltratadas por la muerte. Y en virtud de dicha sujeción, las ruinas manejadas por la voz de Olga Orozco "acreditan quién [es]" (v. 6). Esto equivale a decir lo siguiente: el modo en que modula el medio disgregado es aquello que la fundamenta. Nada parece más lógico; en el trato con el medio, si el objeto se ve modificado y adquiere posibilidades desenterradas, el sujeto, por su parte, nace a esa condición —el ser elemento de la unión, voz de la acumulación— en la experiencia de la formalización. Al término de la operación vocálica, cuando acumulación, petrificación y reunión han sido gestos cumplidos, la voz revela:

> Puedo afirmar que no hay bajo este cielo nada que no perdure por mis ojos y que un ínfimo insecto conserva su lugar de honor en mi muestrario.
>
> "Punto de referencia" (v. 9-10)

La sentencia (v. 9) confirma su emergencia en tanto que sujeta —en un punto: la referencia, el poema—. Tras su gesticulación en el seno del medio, la voz se experimenta sujetada gracias al uso de su potencia, capaz de reequilibrar y resignificar las ruinas hacia un nuevo sentido, apropiado y auténtico. ¿Qué corrobora ese verbo —"Puedo"— más allá del poder de articulación lingüística que ha venido ejerciendo sobre los "vestigios" (v. 1-8)? Que la subjetivación es un (prodigioso) poder y que la experiencia de dicha facultad, al sujetar adecuadamente las ruinas que se despedían, es autofundante: la voz cobra conciencia de sí afirmándose como potencia formalizante —sujetadora y no sujeta a— en su individual dominio de la herramienta lingüística. Es justamente su modalidad de uso, tan personal, aquello que, al compactar ruinas transitorias, determina la identidad de su voz. Con las ruinas, la voz recompone una alternativa —material, fragmentaria— a la medialidad heredada de la tradición positivista; mas solamente porque está empoderada para amarrar y testimoniar, puede dar entrada a formas distintas de aquellas que ya han sido validadas.

Así las cosas, al final de su obra reorganizadora debería atisbarse una *profética* recomposición en la que ciertas categorizaciones tradicionales son contradichas y sobrepasadas.

Contra la apaciguadora operación idealista que diferencia tajantemente el consciente —controlable— y el inconsciente —descontrolado—, la fundamentación orozquiana in-voca (etimológicamente, "llama a comparecer") un espacio indiscernible donde el individuo aislado aparece como la "referencia" visible de un insondable. La voz de Olga Orozco, presta a fundamentar sus aseveraciones, no es parca en ejemplos que desmienten el binarismo ideal: "no encuentro mi verdadera forma", "siempre hay alguien en mí que dice que no estoy", "hay prolongaciones inasibles"; fundada en tantas pruebas lanza en "bloques errantes" sus preguntas hacia las "fronteras" (v. 22-23) de la medialidad —esos límites que, entre nosotros, permiten pensar el ser, el individuo o el saber— con el fin de expandirlas y hacer sitio, en el devenir epocal del medio, dominado por la razón, a esa extensión inconsciente que prolonga y enriquece, en contacto con lo otro, nuestra desgarrada y achicada condición de seres separados. Por la quebrada que, en el ser humano, distingue el inconsciente del consciente, desfila pues la voz y progresivamente armoniza su disconformidad, re-acordando en las postrimerías del poema las facetas "adversas" (v. 30). La sujeción vocálica, empero, no opera una síntesis que resolviese, anulándola de alguna manera, la querella entre los polos. Lo que acontece aquí es más una proliferación que una reducción: fenómeno expansivo de con-vivencia en el que todos los particulares enriquecen el sistema. En la medialidad que nuestro poema *imagina* hay fonda para todos. Los síntomas inconscientes, al forjarse la alianza, agrandan y profundizan la superficie del morar terrestre: con ellos, la voz poética desentraña los muros y experimenta lo ilimitado de su habitación (v. 29-30). El hecho de que voz y poema no puedan en este preciso *punto* esclarecer a qué ladera pertenecen es el tributo a pagar por ese entendimiento que alcanza su balsámica sutura en la *referencia*: ¿qué será la voz en ese lugar?, ¿un "himno" aferrado a celebrar el milagro individuante; un "sollozo" empeñado en reactivar la nostalgia de su desaparición? Imposible desequilibrar ese hemistiquio, el aplomo de su calibrada parataxis (v. 32). En la reanudación orozquiana no hay

ni jerarquización ni líneas divisorias. En tanto que la efervescente demarcación privativa del racionalismo inserta cortes y distancias en el interior de la medialidad, la voz de Olga Orozco reengancha, con ese hilo que ya nos es familiar, porciones desprendidas de aquella, mientras espera reconstruir su rostro desfigurado. Eso transmite, al menos, la apelación que cierra "Punto de referencia", en donde otro formidable giro especular no hace sino obviar la respuesta que lleva inserta la pregunta:

> Pero dime, Señor:
> ¿mi cara te dibuja? "Punto de referencia" (v. 33-34)

Si como nosotros postulamos, la voluntad de esta voz es *reanudar* las ruinas que fueron excluidas de los vértices visibles de la medialidad, cuando clausuremos la lectura del poema, y aún con el interrogante entre los labios, debiéramos, antes de asentir a nuestra hipótesis, prestar fe a las palabras y *ver* ante nosotros una mirada emergente (v. 33). Su convocatoria culmina la regresión creativa y hace innecesario, aquí, prolongar la tentativa poética; ante ese interlocutor, la voz *puede* mesurar la propiedad de su volátil operación subjetiva. Porque, ¿habrá logrado acaso "Punto de referencia" dibujar el rostro de aquel a quién ya puede interpelar?, ¿no es la cercanía de su confidencia testimonio fehaciente de su retrato? Mas, entonces, ¿quién responderá bajo esa forma, bajo ese punto que es referencia y garantía de un modelo elusivo?

El poema ha encontrado su destino. Pero quien "señor[ea]" el espacio prosódico es más que su objeto, infinitamente más que su sujeto. La meta es un horizonte en el que tal diferencia se emborrona, pues que los 34 versos, con sus incisiones interiores, han librado finalmente el *garabato* de una materia común al ser y al ente: su (enmarañado) contrato vinculante. Individuo y medialidad se reflejan por cierto allí recíprocamente. La "cara" (v. 35) que en esa superficie se reconoce coincide con el rostro de aquello en lo que se reconoce[5]. Ambos renacen abrazados en ese espejo textual que tras

5 Distintas versiones de ese tópico tradicional remozado por Olga Orozco han sido dispersadas entre sus versos. Uno de esos emblemas dice así: "el alma que

el juego de ruinosos intercambios ha sido sosegado por la pericia reconstituyente de la voz: su reescritura reacondiciona materialmente una imagen. El motor de esa sofisticada modulación, tal y como aparece en "Nudo de los sentidos", es precisamente lo sagrado, a saber, la potencia ficcionalizante capaz de dar forma al devenir inconsciente de la medialidad que continuamente clama por ser encarada. Porque la medialidad —"enjambre intraducible" (v. 28), "depósito errante" (v. 30)— no tiene atribuido rostro ninguno, el uso de su potencia permite al ser humano imaginarlo. Así es como el pensamiento salvaguarda la "flor nunca encontrada" (v. 30): pura retracción transubjetiva del ser —rosa de nadie— incorporada por la potencia que sabe apropiársela, esto es, conducirla hasta lo propio. Con tal palabra, mensajera de la *Stimmung*, el poema individual consigue reflejar, a pesar de la negatividad, el medio en el que se desenvuelve: "Éste es el mundo que huye, / el mundo que se va como por una grieta, / y aunque vuelve y me tienta una vez más no consigo ceñir nunca los nudos, / no encuentro la manera" (v. 35-38). Las dimensiones de ese medio restaurado por el poema, por cierto, no pueden "ceñirse" (v. 37) porque deslindan la incalculable espesura cronotópica que nos hospeda. Ella, efectivamente, no es una forma que se pueda "ceñir", sino el horizonte dispuesto para el anudamiento. El medio silencioso, en tanto que fondo, permite que los nudos aparezcan; que haya sucesión temporal, continuidad, en lugar de heridas y muerte, paralización. Así las cosas, lo que afortunadamente no puede ceñirse es el tiempo como tal, apertura sin extremidades: medialidad del mundo, del lenguaje y de la tradición que recubre al ser individual y permite su relación con los otros. Ese recinto despejado, como bien sabe la voz de Olga Orozco, solo puede sentirse en la degradación de sus actualizaciones, en una situación de habla que convoca las emanaciones sidas. En el deterioro viviente de las ruinas que circulan por la grieta vocálica, el animal hablante se experimenta liberado y reconsidera su potencia de entretenimiento. Es urgente, pues, reconquistar esa zona abisal donde podríamos, al fin, reencontrarnos con nuestro fundamental

---

te habita es también la mirada del cielo que te incluye". "Al pájaro se lo interroga con su canto" (v. 29). *En el revés del cielo*. (Olga Orozco 2012: 354-355).

inacabamiento. Tal vez entonces, posicionados frente al despliegue de lo que todavía no tiene sujeción y debe ser sujetado por nosotros, encarnaría en nuestra voz la misma afirmación vital resguardada en el obstinado "puedo". La voz secular que dice ahí su potencia nos ofrenda, a nosotros lectores, esa, la más precaria de las gracias.

Referencias bibliográficas

Agamben Giorgio (2007), *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Foucault Michel (1969), *L'archéologie du savoir*, París, Gallimard.

Martín López Sarah (2013), *Poesía y conocimiento en la obra de dos escritoras argentinas contemporáneas: Olga Orozco y Alejandra Pizarnik,* Tesis de Doctorado, Universidad de Valencia.

Nicholson Melanie (2002), *Evil, Madness, and the Occult in Argentine Poetry*, Gainesville, University Press of Florida.

Orozco Olga (2012), *Poesía completa*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Piña Cristina (1984), Prólogo a *Páginas de Olga Orozco seleccionadas por la autora*, Buenos Aires, Editorial Celtia.

Rabaté Dominique (2013)*, Gestes Lyriques*, Paris: Corti.

Simondon Gilbert (2014), *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*, Buenos Aires, Cactus.

Thorpe Running (1987), "Imagen y creación poética en la poesía de Olga Orozco", *Letras Femeninas*, Vol. 13, N° 1/2, p. 12-20.

Vattimo Gianni (1989), *El sujeto y la máscara*. Barcelona: Península.

Zabaljáuregui Horacio (2009) [1998], "Prólogo a *Relámpagos de lo invisible* de Olga Orozco", Buenos Aires: fce, p. 7-16.

"El despertar de la bella durmiente" de Adolfo Cáceres Romero: entre la ciencia ficción y la fantasía

Amarilis Hidalgo de Jesús
Bloomsburg University of Pennsylvania

La literatura de ciencia ficción se ha afianzado con paso seguro en el panorama de la literatura latinoamericana, tanto del siglo xx como del siglo xxi, con el uso de elementos fantásticos combinados con elementos que aluden a la realidad social que viven las naciones latinoamericanas. Esto ha hecho que el autor se enfoque en una temática cuyo eje central son mitos e historias nacionales transformadas en narraciones futuristas que tienen como centro narrativo la ciencia ficción. Adolfo Cáceres Romero, no estando ajeno a este tipo de literatura, en su colección de cuentos *El Despertar de la Bella Durmiente y otros, Cuentos para jóvenes y niños sin límites de edad* (2013) ha logrado entrelazar el concepto universal de ciencia ficción con la realidad geopolítica-social y cultural boliviana en el cuento "El Despertar de la Bella Durmiente". Cáceres Romero no solo utiliza el concepto de ciencia ficción en sus cuentos, sino que también recrea historias conectadas a las fábulas de Esopo e historias de carácter social en donde lo cotidiano sobrepasa los códigos hermenéuticos de carácter histórico-social que mueven y transforman las narraciones. No obstante, en este trabajo nos dedicamos únicamente a analizar el uso de la temática de la ciencia ficción en el cuento "El despertar de la bella durmiente".

Las tramas de las obras de ciencia ficción, como señala Calffrey, usualmente tienen lugar en mundos futuros o alternos cuyos espacios o universos ficticios emergen alrededor de personajes humanos, extraterrestres o cualquier ente imaginario (2013: 2). Su función en la trama es la desencadenar y desestabilizar el sistema imaginario

narrativo tradicional. "El despertar de la Bella Durmiente" es uno de estos textos. En el cuento se narra la historia de una joven boliviana que participa en el concurso de Miss Universo Bolivia. Como toda participante, la protagonista se prepara para el concurso, pero por desgracia es asesinada. Dado que la familia no acepta la muerte de la joven, deciden meterla en una cápsula del tiempo y enviarla a los Estados Unidos hasta que encuentren la razón verdadera de su muerte:

> En una de ellas se encontraba el hospital más moderno del sistema espacial del planeta, donde aguardaban la nave que trasladaría desde la Tierra el féretro que contenía los restos criogenizados de una bella joven del siglo xx. (Cáceres Romero 2013: 3)

De Estados Unidos es regresada a Bolivia en donde otra vez es colocada en otra cápsula espacial del tiempo, pero esta vez de carácter espacial hasta que puedan encontrar la cura y explicación de su muerte. En este espacio de tiempo emergen varios personajes en el cuento, que funcionan como subgéneros narrativos, con características futuristas y espaciales muy distintas a la de los personajes que encontramos en las narraciones tradicionales. Entre estos personajes sobresalen los primos clonados:

> Dos de sus familiares, considerados los más directos, eran hermanos que parecían gemelos, pero en realidad habían sido clonados. Ambos se imaginaban que tan luego como fuera sometida al proceso de resucitación, ella, la bella durmiente del siglo xx, pronto saldría caminando por las puertas del quirófano espacial. (Cáceres Romero 2013: 6)

Ellos están a cargo de la nueva misión de la protagonista y su nueva transgresión en la vida. Como únicos parientes que le quedan a la protagonista, son los que están encargados de velar por lo que será el futuro de la joven. Interesante también es notar que ambos personajes han sido desarrollados a base de elementos futuristas que no encajan con la realidad boliviana anterior a la muerte de la protagonista. Digamos que su aparición se ha utilizado para hacer la transición entre la vida e historia pasada y la nueva vida e historia a la que se tendrá que enfrentar la joven.

Plantea Cait Calffrey que la "ciencia ficción es un género literario caracterizado por la inclusión de la ciencia real e imaginaria y la tecnología y su impacto en las personas y sociedades" (2013: 2). Adolfo Cáceres Romero en "El Despertar de la bella durmiente" teniendo muy presente la temática narrativa de ciencia ficción recrea la historia del mito femenino de belleza visto a través de la competencia femenina en los concursos de belleza en Bolivia. Es decir, el elemento de fantasía empleado en el cuento es una especie de derivación del mito de la heroína viciosamente asesinada por una enemiga consumida por los celos. Heroína que nos recuerda los celos engendrados en la maldad femenina de las madrastras de los cuentos de hadas, las agujas y las manzanas envenenadas o simplemente la perpetuación de la esclavitud humana por los celos femeninos[1]. De hecho, desde el título del cuento el autor nos presenta metáforas de muerte, vida, celos y competencia femeninas que utilizará en la construcción temática y narrativa de su cuento. Todas estas metáforas van a estar ligadas a símbolos relacionados con espacios siderales, tales como cápsulas del tiempo, viajes siderales y supervivencia en cápsulas del tiempo; y temas como la recuperación de la vida después de la muerte, la adaptación a una nueva vida y recuperación de la memoria humana e histórica después de siglos de adormecimiento, comportamientos de celos y envidia, y destrucción humana. Todo esto lo utiliza Cáceres Romero para crear una nueva visión futurista y emblemática de la falsedad humana que crean los concursos de belleza dentro de un ámbito de ciencia ficción que cambiará por completo la línea narrativa del cuento, adentrando así la idea de la resurrección o vida eterna. Una idea que, si bien la encontramos en el cristianismo, asimismo es parte de las culturas indígenas cristianizadas. Acto que también resalta Cáceres Romero en el cuento a través de la resurrección de la protagonista, aunque haya sido solo por un instante. Es decir, la protagonista es regresada a la vida para que confiese quien fue su asesina y tiempo después vuelve a la etapa de duerme vela en la cápsula espacial en la que han preservado su cuerpo. Asimismo, se da una inversión del mito

1 En cierta medida se hace una inversión de la maldad femenina representada en las madrastras y las heroínas de *Blanca Nieves y los siete enanitos*, *Cenicienta* y *La Bella Durmiente*.

femenino de la tragedia griega orientado hacia un elemento negativo y de maldad encarnado en una antagonista que es sólo mencionada en las primeras líneas del cuento:

> … una de sus compañeras del concurso de belleza, despechada por haber perdido a su novio que la prefirió a ella, le había entregado una rosa púrpura, cuyas espinas estaban impregnadas en una sustancia dolorosa y asfixiante, conocida con el nombre de curarare. (Cáceres Romero 2013: 12)

Se puede argüir que esa imagen de la malvada antagonista es utilizada por Cáceres Romero para adentrar brevemente en el cuento el tema invertido de la heroína de la tragedia griega y enlazarlo con elementos culturales indígenas bolivianos que serán importantes al tratar de descifrar las causas verdaderas de la muerte de la protagonista. Estos elementos están relacionados con prácticas culturales indígenas, como el uso de plantas venenosas o substancias venenosas de animales en sus tratamientos de enfermedades e inclusive en sus flechas, que se conectan en este cuento con el desarrollo de un final trágico que nunca logra traspasar los umbrales de la resucitación o vuelta a la vida de la protagonista a través de un discurso que si bien cultural, se convierte en uno de poder en el cual prácticas ancestrales de muerte se transforman, llegando a formar parte del discurso narrativo central del cuento. Mary Beard denomina esto como "el discurso público acreditado, la palabra como exhibición de poder" (2018: 65). Por eso, estamos ante un cuento con un final abierto cuya estructura circular se ha construido a semejanza del arribo y despegue de una nave espacial; lo que en cierta medida entrelaza distintas historias que emergen en el cuento con la historia principal de la joven asesinada. Estas historias se relacionan con la vida anterior a la muerte de la protagonista y la vida después de la resurrección momentánea que a final de cuentas no llega a consolidarse en el cuento. Por ejemplo, la historia de la antagonista con celos se nos presenta en breves líneas como si fuera la inserción de un micro cuento en la historia central del cuento. De igual modo, en esta etapa previa al asesinato se nos adentra en la historia de los concursos de belleza en Bolivia y en la historia de amor de la protagonista. Asimismo, se nos van presentando signos que poco a poco

van destapando la problemática de los celos entre las candidatas del certamen haciéndose hincapié en las luchas internas de las mujeres estableciéndose así la idea de la competencia femenina, tanto a nivel personal como a nivel de clases sociales. Digamos que, como dice Alejandra Tapia,

> los mecanismos que silencian a las mujeres, evitan que se les tome en cuenta y las excluyen —algunas veces de una manera muy literal— del poder y cómo dichos mecanismos se encuentran profundamente entreverados en la cultura occidental. (2018: 115)

Las historias relacionadas con la resurrección de la protagonista van a estar ligadas a mitos culturales indígenas, chamanes y la historia de los parientes que le sobreviven. De hecho, estamos ante momentos culturales y familiares relacionados con mitos indígenas, que nos recuerdan a lo planteado Raquel Moraleja, en los que se trata de silenciar la voz de los personajes femeninos como entes en su representación como objetos codiciables en las narrativas mitológicas (2020: s.p.).

Otros personajes de gran envergadura en el cuento son un espiritista y el resucitador chaman, quienes se encargan de mover la acción al tratar de resucitar a la joven sin lograrlo, hasta que un día otro espiritista logra hablar con su alma. Mediante esta conversación extra sensorial, ella le cuenta que fue asesinada por una compañera de concurso con un veneno ancestral de una tribu boliviana, quien le dio una rosa envenenada al saber que su novio se había enamorado de ella. Todo este meollo de historias va creando diferentes hipótesis y líneas narrativas y espaciales convirtiendo a este relato en un cuento clásico de ciencia ficción. Por una parte, estamos ante una crónica del futurismo y su reivindicación a través de la resurrección de una reina muerta:

> La bóveda de cristal mostraba el cuerpo sin vida de la doncella que había sido expuesta por más de diez siglos en una cripta que era visitada por turistas y peregrinos; todos, devotos y admiradores de la bella "Señorita Universo" de fines del siglo xx. (Cáceres Romero 2013: 3)

Por otra parte, se nos relata cómo el avance y el desarrollo de la ciencia se refleja en la vida en otros planetas y su conexión sideral con la vida del planeta tierra:

> Las naves surcaban el infinito en un raudo ir y venir de la Tierra a las plataformas espaciales que la circundaban... Pero también existían otras plataformas, más lentas y enormes, en donde se habían asentado poblaciones de hasta 10.000 habitantes". (Cáceres Romero 2013: 3)

Eric S. Rabkin ve esto como "la prolongación de la vida, en un esfuerzo por trascender la mortalidad" (1977: 166), elemento temático muy común en las obras de ciencia ficción.

Cáceres Romero en "El despertar de la bella durmiente" utiliza el paratexto del cuento de hadas "La bella durmiente" llevado al cine por la compañía de cine de Walt Disney a la vez que alude a la historia de inmortalidad o mitificación de la encapsulación de Walt Disney[2] hasta el día en que se encontrase una cura para el mal que lo llevó a su muerte. Ambas historias, mito y ficción, son fusionadas por el autor en la historia trágica de Miss Bolivia, quien por una parte es presentada como el símbolo de la inmortalidad al estilo del mito de Disney: "Un pariente acaudalado, residente en los EE.UU., les propuso congelarlo hasta que la humanidad pudiera restaurar su organismo y devolverlo a la vida" (Cáceres Romero 2013: 4); y por otra parte, es presentada como la contra partida de ese símbolo, la resurrección femenina al estilo del cuento de "La bella durmiente", pero eximida del beso del príncipe, cuya historia se convierte en la beatificación de una santa correlacionado al centro de peregrinación de un pueblo: "Muchos de sus fieles adoradores estaban seguros de que la Señorita Universo era una santa, por los milagros que decía que había concedido" (Cáceres Romero 2013: 4). Así pues, la protagonista de reina de belleza se convierte en santa y de santa se convierte en la contrapartida del cuento de hadas, invirtiendo

2 "Walt Disney está congelado: el origen de una mentira que convenció a medio mundo" (<https://elpais.com/elpais/2019/12/15/icon/1576411697_330996.html>).

así el autor la historia de resurrección del beso con la historia del resucitador y sus intentos de traer a la joven de nuevo a la vida:

> El resucitador era un hombre extremadamente blanco —más bien albino— de más de 60 años de edad, que aparentaba 40. Estaba seguro de que su joven paciente resucitaría sin inconvenientes y luego llevaría una vida normal, hasta envejece. (Cáceres Romero 2013: 5)

Es decir, la imagen del beso del príncipe es transgredida por la presencia del resucitador. Asimismo, éste tendrá que supeditarse al trabajo de un espiritista cuya misión es dedicarse a encontrar y hablar con el alma de la protagonista. De este modo, se va desarrollando en el cuento una especie de corrupción físico moral, como plantea Rabkin, que desemboca en la prolongación anticientífica de la vida forzada en la no aceptación humana del orden natural de las cosas (1977: 147). La protagonista al no tener consciencia de su estado físico-espiritual actual no logra salir adelante del estado en que se encuentra ni logra salir del pasado que creó su circunstancia. Vive en un limbo espacial y de tiempo que no le permite desmitificar su presente, ordenar su futuro ni concretizar las circunstancias del pasado que la llevaron a lo que vive en su presente. Por ende, en vez de romper con las fuerzas que la atan al pasado, se aferra a ellas para entender su futuro, "El resucitador preveía que ese despertar sería traumatizante para ella, por tanto, que la llevaría a los instantes previos a su muerte" (Cáceres Romero 2013: 7). Puesto que para la Srta. Bolivia despertarse equivaldría a conectarse con un mundo de maldad que cargaba a cuesta desde hacía siglos, para salir del mismo tendría que transmutarse en otra persona y así poder volver a ser parte de un mundo sideral completamente transformado que en nada se parecía al mundo que dejó atrás al morir:

> El resucitador volvió al quirófano donde la bella durmiente parecía despertar de su largo sueño. La sangre fluía por todo su organismo… reviviendo las células criogenizadas. Los párpados le titilaban constantemente, lo que implicaba que su cerebro comenzaba a trabajar… La bella muchacha volvía a la vida… Las "Miss Universo" del siglo xx despertaba, luego de un sueño bastante prolongado, transponiendo el siglo xxx. (Cáceres Romero 2013: 8)

Sin embargo, la vuelta a la vida de una forma artificial que iba en contra de natura, la obliga a desligarse súbitamente del pasado para ir en busca de un presente que se interrumpe abruptamente al no poder lidiar con las circunstancias que la llevaron a su muerte, como dice el resucitador, "esta alma está en pena, por la forma violenta que la separaron de su cuerpo" (Cáceres Romero 2013: 10). Por tanto, se crea en el espacio narrativo del cuento una especie de interrupción temporal cuya causa y efecto se manifiesta en la vuelta al estado comatoso de la protagonista. Digamos que el espíritu de la protagonista se desprende del cuerpo por lo que se tendrá que recurrir "a un animero que pudiera ayudarles a encontrar el espíritu de la joven resucitada" (Cáceres Romero 2013: 10). En cierta medida se da una vuelta narrativa circular cuyo punto de desenlace lleva al lector a regresar al punto de partida de la narración. De este modo, Cáceres, mediante su narración desarrolla el tema de lo absurdo en su cuenta definiéndolo a través de la estructura espacial y temporal en la que ubica los vaivenes narrativos del cuento que nos recuerdan al aparecer y desaparecer de naves espaciales en la tierra. De hecho, si le prestamos atención a la forma en que se ha estructurado el cuento veremos que está hecho desde el comienzo hasta el final en una especie de narración que mucho se parece a la imagen de una nave espacial. Y es aquí, en donde podemos decir que reside la innovación literaria del autor porque estamos ante una especie de ficción cubista transformada y transgredida en la estructura circular de una obra de ciencia ficción. Del mismo modo, nos lleva a la trasfiguración del tema de los viajes en el tiempo que dominan parte de la estructura narrativa de la ciencia ficción, a lo que se refiere Stanislaw Lem como:

> la premisa de los viajes en el tiempo, los cuales sirven como pretextos simples para interconectar historias de sensacionales, criminales o de intrigas melodramáticas; las cuales usualmente envuelven el renacer y vuelta a recrear tramas petrificadas. (1976: 79)

Igualmente, existen dos subcategorías: la que encuentra el camino al presente desde el futuro y la que se conecta en el tiempo y crea barreras para protegerse de cualquier disturbio al "éxtasis" de ser protegido por el tiempo (1976: 79-80). En el caso del cuento

"El despertar de la bella durmiente", Cáceres Romero se adhiere a la segunda subcategoría, ya que la protagonista del cuento se mantiene en un estado de "éxtasis eterno" (Cáceres Romero 2013: 80) creando así barreras físicas, temporales y espirituales entre su mundo criogenizado en el siglo xx y el mundo del siglo xxx al cual ya no pertenece. De este modo, los intentos de revivirla del resucitador y los del animero de recuperar su alma se entrecruzan entre ambos mundos sin poder llegar a crear un final feliz de resucitación, pero sí el de perpetuar un mundo de obscuridad en el cual se siente segura la protagonista o tal vez del que no puede escapar, "la voz del médium cambió, transformándose en una dulce y delicada voz de mujer que se lamentaba" (Cáceres Romero 2013: 12). En esa lamentación la protagonista le da detalles al resucitador su muerte por lo que éste después de haber observado su cuerpo inanimado por un buen rato le grita, "¡Retorna a tu cuerpo!" (Cáceres Romero 2013: 12) con lo que despierta al médium del trance lo que provoca que se cuestione el procedimiento y se reitere que "… ella se lamentaba de haber sido separada de su cuerpo" (Cáceres Romero 2013: 12). Con esta aseveración, el narrador está haciendo hincapié en el elemento de éxtasis eterno a través del control del tiempo del antes y del después que permea en este cuento. En esta medida la casualidad humana del círculo de la vida se extiende a la construcción de un tiempo espiritual que se sobrepone al físico, extendiéndose a la existencia de un cosmos espiritual que va más allá de la vida. Así la protagonista a través de su auto creación perpetua la idea del descanso eterno a pesar de los intentos de resucitación humana.

Darko Swin, plantea que "la ciencia ficción tiene su propio repertorio de funciones, convenciones y mecanismos" (1976: 64). Muchos de estos mecanismos, postula Swin, son altamente interesantes y significativos para la teoría literaria y la historia. Aplicando la línea teórica postulada por Swin a "El despertar de la bella durmiente", podemos argüir que Cáceres Romero no sólo alude a elementos narrativos y temáticos característicos de la ciencia ficción, sino que también invierte el uso de la historia y lo convierte en un relleno narrativo de carácter histórico mezclado con ficción para dar más validez a la historia que está contando. Es decir, estamos ante un cuento en donde la inversión de elementos históricos da

paso a la construcción de una obra de ciencia ficción con alusiones mitológicas. Ejemplo de ello es la recreación del ataque terrorista del 9-11 en la Ciudad de Nueva York "Los jóvenes clonados de su padre que había sido despedazado en un atentado terrorista en Nueva Cork" (Cáceres Romero 2013: 7) o la ubicación de la trama del cuento dentro del marco histórico del siglo xx en el cual se alude a la lucha contra del terrorismo norteamericano, "… por las continuas guerras que libraban los norteamericanos contra las elites terroristas incrustadas en su territorio, se vio la necesidad de trasladarla a su país de origen" (Cáceres Romero 2013: 4).

Para correlacionar el cuento de hadas con las circunstancias y fantasías evocadas en la ciencia ficción, Cáceres Romero igualmente recrea una ambientación espacial en la que alude a los avances de la ciencia en la comunicación y telepatía entre espacios siderales y los seres humanos del siglo xxx. Asimismo, hace una parodia de los cambios corporales que se producen en el ser humano una vez deja de preocuparse por el ejercicio y solo basa su modo de comunicación en la telepatía:

> Cuando por fin arribaron los restos de la bella durmiente al hospital de la plataforma wx44, los médicos no dejaban de admirar la perfección de su cuerpo. Las muchachas de ese entonces ya no lucían como sus antepasados del siglo xx. Muy pocas hacían ejercicios para mantener su cuerpo en forma. En realidad, todo esfuerzo y movimiento era realizado telequinéticamente o también por los robots. (Cáceres Romero 2013: 5)

Esta parodia está conectada a la intención de hacer prevalecer la belleza de la protagonista sobre el nuevo tipo de belleza humana que ha surgido en el siglo xxx. Aquí cabe señalar la posición de Swin en torno a los elementos positivos o negativos de la narración en la ciencia ficción alrededor de los protagonistas, "los protagonistas puede que salgan adelante o fracasen en sus objetivos" (1976: 66) pero esto nunca definirá su papel dentro de la narrativa por lo que la parodia en "El despertar de la bella durmiente" es solo un elemento que hace sobresalir lo positivo de la protagonista, opacando el lado obscuro de la misma, ya que lo "lo que prevalecía en esa época era la energía del cerebro, junto a la cibernética… consecuentemente

las muchachas eran poco musculosas y algo cabezonas" (Cáceres Romero 2013: 5).

En conclusión, en "El despertar de la bella durmiente" Adolfo Cáceres Romero ha logrado combinar los elementos de la ciencia ficción con un toque de narración tradicional que se adhiere al uso de elementos narrativos contemporáneos. Cada parte de este cuento funciona en cierta medida como un ente independiente del otro a la vez que trasciende distintos niveles narrativos y espaciales que hacen de este cuento uno muy versátil e interesante. Estamos ante una especie de nave espacial narrativa cuya tripulante encarna el ideal de la belleza del siglo xx a la vez que se contrasta con el del siglo xxx. Del mismo modo, la utilización de la historia, mitos indígenas, temas paganos y populares se fusionan en un solo elemento narrativo en el que el uso de la temática de la ciencia ficción se sobrepone a los otros elementos narrativos dispersados en el texto. Así pues, la metáfora de la bella durmiente criogenizada se convierte en este cuento en la metáfora perenne de la resistencia humana ante la destrucción del ser humano del siglo xx.

Referencias bibliográficas

Beard Mary (2018), *Mujeres y poder, un manifiesto*, Barcelona, España.

Cáceres Romero Adolfo (2013), *El despertar de la bella durmiente*. *Cuentos para jóvenes y niños sin límites de edad*, Cochabamba, Bolivia.

Caffrey Cait (2015), *Encyclopedia of Literature*, ny: Salem Press, p. 2-4.

Lem Stanislao (1976), "The Time Travel Story and Related Matters of sf Structuring". *In* Mark Rose, *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*, Nueva Jersey, Estados Unidos, p. 72-88.

Rabkin Eric S. and Scholes Robert (1977), *Science Fiction: History, Science, Vision*, Nueva York, Estados Unidos.

Swin Darko (1976), "On the Poetics of the Science Fiction Genre". *In* Mark Rose, *Science Fiction. A Collection of Critical Essays*, New Jersey, Estados Unidos, p. 60-71.

Marin Aitor, “Walt Disney está congelado: el origen de una mentira que convenció a medio mundo”. En línea <https://elpais.com/elpais/2019/12/15/icon/1576411697_330996.html>. [Fecha de consulta: 2/10/2021].

Moraleja Raquel (2020), “Las heroínas de la mitología clásica, contadas por fin en clave femenina”. En línea <https://elasombrario.publico.es/heroinas-mitologia-clasica-contadas-clave-femenina>. [Fecha de consulta : 2/10/2021].

Tapia Alejandra (2018), “Mujeres y poder, un manifiesto”, *Debate feminista*, año 28, vol. 56, Ciudad de México, México, p. 115-118.

Las chicas ganan la calle: escritoras y narrativas en la literatura argentina del siglo XX y del post-milenio

---

María José Punte
Universidad de Buenos Aires
Universidad Católica Argentina

"Ahora que sí nos ven", ironiza un cantito que circula en las marchas feministas que toman la calle en marzo (8M), o en junio (*niunamenos*)[1], o cuando las circunstancias así lo exigen. Por estos días, arrecian los artículos en la prensa sobre la ya inocultable presencia de escritoras mujeres y trans produciendo en toda América Latina, con obras de una potencia reconocida a nivel internacional mediante premios y traducciones. Estoy escribiendo esto luego de leer una nota muy comprehensiva pero sintomática que salió en el periódico *La Nación* y que da cuenta de este panorama (Scherer 2021). Si bien la premisa que se encuentra en el punto de partida es bastante fallida, la de buscar como marco de equiparación el así llamado "boom" de la literatura latinoamericana, los debates y desafíos que abre este fenómeno aparecen bien postulados. Muchas de las autoras entrevistadas coinciden en que ese reconocimiento constituye una deuda tardía y lo reciben con algo de sorna.

Ya lo expresaba de esa manera la escritora Marina Mariasch hace unos años para referirse al ninguneo al que el campo literario sometía a las escritoras: "Hola, ¿quién sos?, ¿existís, escribís? Hola, ¿me leés? Entonces soy. Nos leemos entre nosotras. Nos tenemos entre nosotras. Estamos haciendo un enorme esfuerzo por golpear las

1 Utilizo la expresión *niunamenos* (en minúscula e itálicas) para hacer referencia al movimiento espontáneo que tiene lugar en las calles, y para marcar la diferencia con el movimiento organizado *Ni una menos*.

puertas del ¿paraíso? —del parnaso— y entrar en él y mezclarnos. Es un trabajo de parto" (Mariasch 2017: 75). Este párrafo encierra toda una serie de problemáticas que se van superponiendo como las capas del hojaldre. En primer lugar, adopta el formato de ese tipo de diálogo que habla de un modo de comunicación femenino y que termina apuntando a la cuestión de la sororidad. De paso trae la recurrencia a un lugar común del lenguaje para referirse a los espacios de uso exclusivo (el "paraíso" que se vuelve literario mediante el "parnaso"), pero también al esfuerzo que implica una meta a la que tienen derecho a aspirar las mujeres y sujetos feminizados. Reafirma la idea de que la intención no es tomarlo por asalto sino mezclarse, ser parte de ese espacio como un deseo de integración, no de sustitución, aclaración en apariencias necesaria frente al pánico que siempre producen los avances feministas. Por último, apunta que este es un problema que concierne de modo específico a los sujetos femeninos, lo que queda en evidencia con la equiparación con el "trabajo de parto".

La calle es nuestra desde que esa espacialidad a la que se suele identificar con la noción de intemperie se convirtió en un escenario en el que se están borroneando los límites de lo doméstico, idea que desarrollamos con Laura A. Arnés y Lucía De Leone en el libro *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* (2020), el primer tomo en salir a escena de la *Historia Feminista de la Literatura Argentina*, un proyecto editorial de largo alcance que dirigimos junto con Nora Domínguez y la mencionada Laura A. Arnés. La intemperie, como una de las formas de la vulnerabilidad, es justamente lo que hicimos visible en el título y es un concepto que desarrollamos con mayor detalle en el prólogo. Como escribió la pensadora feminista Verónica Gago luego del primer revés sufrido en el año 2018 en el debate por la legalización del aborto en el senado, "Nosotrxs [sic] tomamos la calle y la hacemos casa feminista", lo que la llevaba a pensar los modos en que el espacio político se estaba reorganizando y reinventando a cielo abierto. Lo llamativo de este cambio es una presencia novedosa, entre irreverente y festiva; indignada, pero —ante todo— insumisa: la de las "pibas", ese fenómeno que la periodista Luciana Peker describe en su libro *La revolución de las hijas* (2019). Chicas vestidas de verde, producidas como para ir

a la discoteca, llenas de *glitter* y de ingenio, salen con la urgencia de demandas políticas que involucran nuevos diseños para comprender y hacer valer los cuerpos. Y, sin embargo, este es un proceso que también tiene una historia literaria.

La obsesión por encerrar a las niñas, por quitarlas del paisaje callejero, había dado como resultado una postal en la que las pocas mujeres circulantes funcionaban como la novedad o el escándalo (Cisterna Jara 2016[2]). Sin embargo, la literatura escrita por mujeres a lo largo del siglo xx siempre exploró la posibilidad del vagabundeo. Un antecedente se ve en el texto autobiográfico *Cuadernos de infancia* (1937) de Norah Lange, sobre todo en la segunda mitad del libro cuando la familia se instala en el barrio porteño de Villa Ortúzar, tras la muerte del padre y el obligado regreso desde la provincia de Mendoza. En estas "viñetas" de infancia, la autora se refiere con naturalidad al hecho de estar en la calle, jugando en la vereda o circulando entre las casas vecinas. El potencial revulsivo de la adolescente, y que puede funcionar tranquilamente como una señal hacia el tiempo presente, se manifiesta en esa escena que ha sido muy transitada por la crítica porque es extraña. Se trata de la *performance* que hace la protagonista a los catorce años y que ella describe como un hábito: el de pararse en el techo de la casa e imprecar en varios idiomas a la vecindad, modulando la voz hacia los tonos graves y lanzando carcajadas que se le antojan siniestras[3]. La chica, además, aparece travestida con un poncho y un chambergo

2 Natalia Cisterna Jara estudia en su libro *Entre la casa y la ciudad* (2016) las obras de un conjunto de autoras latinoamericanas que dieron forma a la experiencia de los sujetos femeninos en el espacio tanto público como privado en la primera mitad del siglo XX (1919-1959), es decir, durante el período en que tuvo lugar la creciente modernización. Autoras como Clarice Lispector, María Enriqueta, María Luisa Bombal, Teresa de la Parra, Nellie Campobello, Marta Brunet, Yolanda Oreamuno, Beatriz Guido, reflexionaron en sus novelas sobre los roles de género en un momento en el que se estaba dando de hecho su pasaje de lo privado a lo público.

3 Para un análisis más pormenorizado de la teatralidad de esta escena narrado por Lange, véase mi texto "Ganar la calle: recorridos y andares de las pibas", en donde lo vinculo con los aspectos que Judith Butler adjudica a su compleja noción de performance, pero también con otra escena del libro de Lange en donde se narra una visita al cinematógrafo (Punte 2020a: 529-532).

que eran del padre. Este pequeño *acting* suponía una forma de rebeldía de género que parecía estar desafiando diversas formas de encierro, pero en ella resonaban otros ecos que habían circulado por el texto en relación con un supuesto aspecto varonil de la chica o, al menos, no tan femenino. La femineidad va a ser explorada a lo largo de la obra mediante la mirada de esta niña en ese transcurrir temporal desde el cual va a ir siendo narrado un pasaje de la infancia a la adolescencia. Esta mirada inquisidora y voraz va hilvanando sus propias percepciones con los comentarios que le llegan desde las otras mujeres. De ahí que se tornen sobresalientes episodios como el que abre el libro, con la mujer gorda del circo; o aquel que tiene como objeto de observación a la hija de su profesora de francés quien estaría encarnando el ideal decimonónico de mujer lánguida. La pregunta que circulará en sordina es la de qué significa ser mujer y cuáles son los parámetros que regulan esta idea, porque la protagonista no sólo no siente que responde a ellos de manera apropiada, sino que tampoco está cómoda en ese papel adjudicado por los otros.

Casi dos décadas más tarde, la mistificación del espacio de la calle como lugar que conjuga la aventura con el peligro se ve bajo cierta luz difusa en la novela de Beatriz Guido, *La casa del ángel* (1954). Pero en este relato, los mayores peligros para una mujer ocurren en el interior de la casa. Las incursiones que hacen las niñas por la ciudad en esta novela son pautadas por los adultos con extremo cuidado: "Nuestra madre distribuía cuidadosamente todos los instantes de los primeros viernes" (15), nos dice la protagonista, Ana. Revisten la forma de "visitas al centro" y responden a un programa que suele incluir el cinematógrafo (el *Empire* o el *Ideal*), la misa a la tradicional iglesia de Las Victorias, la visita a la modista (Madame Palmés), con el pasaje obligado por la *Confitería París*. La experiencia de la ciudad va cambiando a medida que Ana va incorporando determinados conocimientos sobre la sexualidad. Natalia Cisterna Jara (2009) da cuenta de esto y piensa al espacio en su dimensión cronotópica, es decir, ligado a determinadas experiencias del tiempo que se amalgaman con la ciudad. Si en el recuerdo de Ana la ciudad es un lugar de contacto con la vibrante heterogeneidad de la cosmópolis moderna, como se ve en la anécdota de la visita

al Parque Japonés, también puede ser un espacio de reafirmación de una forma de identidad grupal, lo que estaría expresado en el episodio de la procesión, vívidamente descrito. Luego de la tortuosa vivencia que sella el final de su infancia, a partir de la violación que sufre en su propia casa, la ciudad pasará a ser un "páramo", un lugar en donde se pierde para escapar de sus fantasmas, por lo tanto vinculado con un tiempo cíclico y premoderno. Paradójicamente, es en el cine en donde estas niñas hacen su educación sentimental, aprenden los rudimentos de lo que creen que es el amor y conocen el "pecado". El cine es esa ventana al mundo que sella los vínculos espaciales de las subjetividades modernas y abre las posibles sendas en donde las niñas experimentarán algo así como la vida[4].

Ya entrados los años setenta, la calle y el cine se combinan para modelar el universo de fantasías de manera más plástica. Se ve en la *nouvelle* de Cecilia Absatz, *Feiguele* (1976), que con otro tono mucho más desenfadado da voz a una chica de catorce años en tránsito, indagando sobre los cambios físicos, las dificultades de comunicación con la familia, y ese "dolor de mundo" (7) que declara la protagonista y que sintetiza la condición adolescente. Feiguele es buena alumna por despecho, para irritar a profesores y compañeros de clase. Se sabe poco popular; se percibe como gorda en gran medida porque así es como la ven las amigas de su madre; se considera desatendida por sus padres. A pesar de que deambular por la calle con amigos o ir al cine ya es un aspecto incorporado en la vida de esta chica, el rol del cine sigue siendo el del espacio que permite vivir de manera vicaria todo aquello que le resulta inaccesible, sobre todo en lo relativo a escenas del orden de lo erótico. Lo erótico se suma a lo ridículo a través de la voz sardónica

4 Vanina Rodríguez analiza el rol que adquieren los discursos artísticos en la novela, especialmente los textuales (novelescos, periodísticos, bíblicos), pero también los cinematográficos, como lugar privilegiado para el despliegue de la subjetividad de la protagonista en el que puede construir un espacio propio, de alteridad y de evasión al orden opresivo en el que vive. Allí puede abandonarse a su creatividad, pero cobran cuerpo una serie de tensiones (intra y extradiegéticas) e incertidumbres que dan a la novela un tono definitorio. La ficción le sirve a Ana como vía de escape, aunque también le introduce la culpa. Véase Rodríguez 2014.

de Feiguele para narrar fantasías en donde se ve como protagonista de películas. En una de ellas, un productor de cine la sigue en un auto Chrysler negro para ofrecerle un papel en una película. En otra fantasía, imagina ser secuestrada y llevada a un burdel en El Cairo, en donde realiza un striptease, mientras presiente ser observada por los obreros de la construcción vecina. Finalmente, en otra fantasía se ve como objeto de burla de sus compañeras de colegio cuyas risas adquieren dimensiones extraordinarias y desmesuradas en una estética que remite a las hipérboles de los filmes.

Para el armado de esta serie, pegamos un considerable salto temporal al toparnos con la novela *Rumble* (2011) de Maitena Burundarena, mejor conocida como dibujante e historietista. Su *opera prima* transcurre en los años setenta, aunque fue escrita bien comenzado el siglo xxi. La protagonista es una adolescente, totalmente desangelada, que se hace dueña de la calle porque su hogar es expulsivo. Proviene de una familia ultracatólica numerosa que la descuida por completo. La madre es depresiva, y además se enferma de cáncer; el padre es ministro de educación del gobierno *de facto*, pero muestra una suprema ineficacia para educar a sus hijos. En este caso, no hay un cine en donde aprender los rudimentos para manejarse con los varones, sean estos de su edad o adultos mayores, ni para obtener una educación sexual. Para eso está el vagabundeo callejero. La calle, no obstante, es un escenario acogedor a pesar de las violencias, los subterfugios y los desengaños. "Afuera en la calle la luz vibrante de las tres de la tarde me espera con los brazos abiertos" (49), sostiene confiada la protagonista. Allí es donde pasa las horas en las que se supone que debería estar en la escuela. La vemos moverse con mayor o menor desparpajo en un relato que sigue sus pasos desde los doce hasta los diecisiete años. No son años fáciles para ningún adolescente: el contexto histórico es que el va desde la muerte de Perón en 1974 hasta los primeros años de la dictadura militar (1976-1983).

La narración está centrada en una subjetividad adolescente femenina tan compleja como poblada de matices, que escapa a cualquier posible deseo de sujeción. En ese sentido, responde cabalmente a lo que plantea Kathryn B. Stockton con su noción de "infancias queer" (2009), en la medida en que es imposible para el

lector dilucidar los motivos por los que actúa esta chica. La crítica norteamericana Kathryn B. Stockton parte de una idea a la que confiere la forma de un axioma: "*Scratch a child, you will find a queer*" (2004: 278). Es decir, detrás de todo niño, o de lo que se instaura en lo que sería una forma de mascarada, subyace un *queer*. Está hablando de una figura, sea infante o adulta, que expresa la complejidad de toda subjetividad, de su constitución que no resulta ni lineal, ni unilateral, ni evolutiva. Stockton juega con el término que se refiere al crecimiento y que en inglés resalta esta idea de lo unidireccional, sumado a la línea vertical: *to grow up*. La infancia, una que ella rastrea antes que nada en textos ficcionales (tanto en la narrativa como en el cine), se caracteriza por movimientos que son extraños a ese tipo de crecimiento; que se dirigen hacia los costados (*sideways*). Hacen referencia a los motivos que suelen ser incomprendidos para una mirada adulta y que convierten a los infantes en esos seres inescrutables que denomina el término "infancia", lo que genera numerosas fantasías en torno suyo. Este planteo se percibe con total nitidez en el personaje que delinea Burundarena, mediante el cual se desordena cualquier suposición sobre los deseos de una chica.

Otra novela que se concentra en el mundo adolescente y sus vínculos con la calle es *Las poseídas* (2013) de Betina González. La acción transcurre a mediados de los años ochenta en la zona norte de la provincia de Buenos Aires (el barrio de Olivos), por lo que se notan algunos cambios en los modos en los que la sociedad transita por los espacios públicos, ya sin la amenaza constante de los militares que sí estaba presente en la novela de Burundarena. Las pibas en este relato se mueven entre dos zonas: el colegio de monjas y el barrio. La protagonista es María de la Cruz López, una chica de catorce años que no se encuentra a gusto con su entorno: así como no se identifica con sus compañeras de curso católicas fervorosas, a las que denomina las "Hijas de la luz", tampoco halla su lugar entre las otras, las que son lindas y rubias. López, como se hace llamar, se percibe a sí misma como una desclasada, pero todo eso cambiará cuando entre al colegio Felisa Wilmer, una piba de mundo. A través de esta chica misteriosa y dramática, que introduce los toques góticos en la narración, López experimentará un acceso a la palabra, a la

posibilidad de pensar y de construir historias[5]. La religiosidad como una de las cargas de las que deberán ir deshaciéndose estas adolescentes reaparece como tópico en la novela de Marina Yuszczuk, *La inocencia* (2017), cuya protagonista se resiste a sumarse al proceso de conversión de su madre a una religión cristiana evangélica[6]. Salirse de los espacios domésticos o pautados para las "chicas buenas", aquellas que según un reconocido *dictum* son las que tienen acceso al cielo, va de la mano de una exploración vacilante sobre la sexualidad y el cuerpo propio, que no es el cuerpo "apropiado", retomando esta distinción que hace Nadia Celis Salgado (2015). Esta referencia le sirve para pensar los modos en los que las autoras escriben sobre la figura de la niña y que juega con un doble sentido que superpone la normativización (lo correcto) con la alienación de la que han sido objeto (la apropiación).

Estas novelas más recientes tienen en común a una narradora que observa el mundo desde una mirada extremadamente crítica, muchas veces con altas cuotas de crueldad hacia sí misma (en ese sentido se distinguen del texto de Beatriz Guido). Voces sarcásticas y poco concesivas, que no solo desmitifican la sexualidad mediante la burla o el pragmatismo a la hora de comenzar su ejercicio, sino que cuestionan los parámetros que la sociedad considera ideales para los cuerpos de mujeres jóvenes. Una línea que atravesará este corpus textual, inaugurado por el relato de Norah Lange hasta las versiones más contemporáneas, es la que piensa desde cuerpos en los que se impregna la vergüenza como un sentimiento que da forma y que tiene connotaciones fuertemente espaciales, siguiendo los

5 Este intercambio entre dos chicas de estilos opuestos que da como resultado para la protagonista la entrada en el mundo de la escritura como una posible vocación era el tema de una *nouvelle* anterior de Betina González, *Juegos de playa* (2008).

6 Esta trama desarrollada en el contexto de una de las nuevas formas de religiosidad que configuran los paisajes contemporáneos es el que también aborda la película chilena *Joven y alocada* (2012, dirigida por Marialy Rivas y escrita por Camila Gutiérrez, con algunas semejanzas y diferencias con respecto al texto de Yuszczuk.

planteos de Sara Ahmed[7]. Lo que Ahmed sostiene se aplica muy bien a ciertos afectos que atraviesan estas narraciones a partir de la mirada de las chicas: "La vergüenza involucra la intensificación no solo de la superficie corporal, sino también de la relación del sujeto consigo mismo, o de su sentido de sí mismo como un yo" (2015: 166). Este "mal sentimiento" no se atribuye a los otros, sino a uno mismo; genera un doble juego entre ocultamiento y exposición. Con la vergüenza, queda expuesto ante el sí mismo la posibilidad del fracaso, a través de la mirada del otro ideal. Implica para el sujeto el costo afectivo de no seguir los guiones de la existencia normativa y, por lo tanto, es un sentimiento domesticador. De ahí que en todos los textos las voces narradoras de las chicas pongan distancia a través del sarcasmo y de la racionalización, pero también de un reproche sostenido contra las prescripciones de una belleza hegemónica. Una idea que reaparece es la de los comentarios despectivos que reciben estas niñas y que deja una cicatriz psíquica considerable. En *Cuadernos de infancia*, la voz narradora dice: "Desde que cumplí cuatro años ya me rodeaban del estribillo 'No es bonita, ¡pero tiene tan lindo pelo! Parece un varón'" (1957: 42). En *Feiguele* la niña deberá escuchar algo semejante: "Qué lástima que sea tan gordita, ¿no? Porque de cara es linda" (51).

En una tesitura muy semejante a la propuesta por Norah Lange, se encuentra el texto de Cecilia Szperling, *La máquina de proyectar sueños. Fábula autobiográfica* (2016)[8]. A diferencia de las novelas antes mencionadas, este texto recupera el tono entre nostálgico y rememorativo para narrar el pasaje de la niñez a la adolescencia. Se

7 Desde una perspectiva situada en los estudios de género y los feminismos, Sara Ahmed piensa en su libro *La política cultural de las emociones* (2004) los modos en los que nos afectan toda una serie de emociones que son tanto negativas como positivas. Su análisis abarca sentimientos tales como el dolor, el odio, la vergüenza, el miedo, la repugnancia y el modo en que afectan a quienes los producen como también a aquellas personas que son receptores de estos afectos. También le dedica buena parte de su reflexión a otros sentimientos que parecen ser menos relevantes a la discusión política como el amor, la felicidad, el asombro y la esperanza.

8 Para un análisis de los vínculos entre estas dos autoras y sus novelas de "infancia", véase Punte 2020b.

ubica una vez más en el período que va de los setenta a los ochenta, pero en este texto la política apenas asoma. La historia se concentra en el trabajo de duelo que deberá hacer la protagonista tras la muerte del padre, luego de varios años de una enfermedad que termina ganando la partida. La familia, en este caso, resulta acogedora al igual que la casa con su jardín "salvaje". Esto no impide que el proceso de crecimiento de la chica quede asociado al gesto de apropiación de la calle, con sus saberes esquivos para la niña, un espacio sobre el que se proyectan sombras e imágenes deliciosas, como en una fantasmagoría. Los vagabundeos van haciéndose ya más usuales durante la adolescencia, en la compañía de varios muchachos que la cortejan, pero que la chica considera como meras opciones en un "bosque lleno de especies que contiene muchas cosas" (122), a las que por ahora no quiere entregarse. La errancia no es solo temporal, sino una posibilidad de exploración que la lleva a afirmar que en esa instancia de los catorce años comienza a desarrollar distintas variantes de ella misma: la bailarina, activa y sensual, junto con la solitaria que se sienta en la plaza a mirar las hojas y "el paisaje de los pensamientos" (143).

Volviendo a la escena contemporánea y al ágora actual que consiste en llenar las calles de cuerpos en estado de revuelta, se hace visible en este gesto cómo las nuevas generaciones retoman un saber de profunda raíz feminista, aun sin tenerlo por completo consciente. "Nos mueve el deseo", es parte de una proclama. Pero también, nos mueven ciertas certezas que aúnan aquello que de tan repetido funciona en términos de *performance*, en el sentido que le da Judith Butler, que incluye en sí la clave paródica. La puesta en escena en la calle puede ser leída a partir de algunos de los elementos que atraviesan la definición de *performance* que da Judith Butler, como por ejemplo el de ser un acto caracterizado por la repetición y por funcionar como ritual, así como el hecho de que esa proliferación sea paródica y pueda ser funcional a una "interacción subversiva de significados de género" (2007: 99). La citacionalidad está ligada, a su vez, con la posibilidad de desviar la cadena de citas para una resignificación de la esfera simbólica (2008). Es decir, los hábitos que sirvieron durante décadas para construir cuerpos de niñas, con su gusto por la teatralidad y por la puesta en escena, no es

descartado del todo. Las "pibas" se visten para la ocasión y no dudan en maquillarse, ensayar *outfits* y utilizar la creatividad para hacer visible el goce. A su vez, el pañuelo verde que se lleva a las marchas o anudado a las mochilas se sabe eslabón de una cadena que incluye a las Madres de Plaza de Mayo. De toda esa sumatoria, emergen nuevos significados que esgrimen con orgullo cuerpos no normativizados, que inscriben en sí las marcas del deseo y lo hacen visible, que proclaman una vuelta de tuerca al "Nunca más" al enlazar los vectores por los que circula hoy un feminismo interseccional. Esos cuerpos políticos, jóvenes y feminizados, que se reconocen entre sí más allá de las diferencias, imprimen sobre las calles de las ciudades nuevas cartografías deseantes, que entienden que todo se juega en las maneras en las que hacemos comunidad.

El recorrido practicado a lo largo de esta lectura arma una genealogía literaria que atraviesa el siglo xx en Argentina y permite hacer visible una trama reflexiva en la que se anudan afectividades con experiencias, experimentaciones con relentes de tantas enseñanzas a las que no se abandona de un día para el otro. Se abre con un texto de 1937, el de Norah Lange, que ya estaba sopesando la posibilidad del vagabundeo callejero, y que bien puede ser leído como antecedente de textos muy posteriores, como la novela de Cecilia Szperling publicada en 2016 con la que cerramos esta serie. El devaneo propuesto mediante estas novelas es arbitrario y tal vez resulte demasiado breve, pero se revela como significativo para abordar las subjetividades jóvenes contemporáneas y sus movimientos por los paisajes urbanos. Como bien se consigna en los textos críticos mencionados (Celis Salgado 2015; Cisterna Jara 2009), el cuestionamiento a la impermeabilidad de las esferas materializada en la separación artificiosa e interesada entre lo privado y lo público, fue un tema recurrente en la literatura escrita por mujeres y ocupó sus imaginarios. Las novelas que delinean esta sucinta hoja de ruta van marcando un pulso a lo largo de varias décadas, con sus particularidades y con las temáticas que responden a coyunturas específicas, hasta llegar a los ejemplos más recientes. Pero todas tienen en común el gesto de colocar a protagonistas adolescentes en una escenografía que supuestamente no les estaba destinada: la calle. Qué hacen las pibas con esa posibilidad, diferirá de un caso a

otro. No obstante, queda puesto en evidencia que esa espacialidad nunca les fue ajena, así como que el despliegue de estrategias para moverse en los espacios públicos siempre estuvo ligado a la creatividad y la fantasía. En ese sentido, se puede decir que la exposición gozosa que muestran las pibas hoy en las calles de las ciudades viene antecedida por imaginaciones previas y por deseos que se hacían sentir de manera clara y precisa a través de numerosas textualidades y de las ficciones. No es nueva, entonces, la certeza de que para entrar al paraíso (literario) hace falta salir a la calle.

Referencias bibliográficas

Absatz Cecilia (1976), *Feiguele y otras mujeres*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Ahmed Sara (2015 [2004]), *La política cultural de las emociones*, México df, Universidad Nacional Autónoma de México.

Butler Judith (2007 [1990]), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Paidós, Barcelona.

— (2008), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, traducción de Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós.

Celis Salgado Nadia V. (2015), *La rebelión de las niñas. El Caribe y la "conciencia corporal"*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

Cisterna Jara Natalia (2009), "Buenos Aires, la ciudad de la infancia y los deseos en La casa del ángel (1955) de Beatriz Guido", *Nuevo Mundo, Mundos Nuevos*. En línea <https://journals.openedition.org/nuevomundo/57697#article-57697> [Fecha de consulta: 14/06/2021].

— (2016), *Entre la casa y la ciudad*, Santiago de Chile, Cuarto Propio.

Gago Verónica (2018), "Nos tienen miedo", *Revista Anfibia*, Ensayos, 10/08/2018. En línea <http://revistaanfibia.com/ensayo/nos-tienen-miedo> [Fecha de consulta: 3/05/2021].

Guido Beatriz (1954), *La casa del ángel*, Buenos Aires, Emecé.

Lange Norah (1957 [1937]), *Cuadernos de infancia*, Buenos Aires, Losada.

Mariasch Marina (2017), "El pelotero del logos". *In* Angilletta Florencia, D'Alessandro Mercedes, Mariasch Marina, *¿El futuro es feminista?* Buenos Aires, Capital Intelectual y Le Monde Diplomatique, p. 75-99.

Peker Luciana (2019), *La revolución de las hijas*, Buenos Aires, Paidós.

Punte María José (2020a), "Ganar la calle: recorridos y andares de las pibas". *In* Arnés Laura A., De Leone Lucía, Punte María José (coords.), *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta. Historia feminista de la literatura argentina*, Villa María, Eduvim, p. 527-552.

— (2020b), "Yo, cinemática: Cecilia Szperling y sus viñetas de infancia", *Zona Franca,* Revista del Centro de estudios Interdisciplinario sobre las Mujeres y de la Maestría poder y sociedad desde la problemática de Género, Universidad Nacional de Rosario, n°28, p. 387-411.

Rodríguez Vanina (2014), "Ticket to ride. La emergencia de lo fantástico en *La casa del ángel* de Beatriz Guido", *Estudios de Teoría Literaria*, Revista digital, Facultad de Humanidades (unmdp), año 3, n°6, p. 105-113.

Scherer Fabiana (2021), "El nuevo boom latinoamericano: las escritoras marcan el rumbo", *La Nación*, 12 de junio 2021. En línea <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-nuevo-boom-latinoamericano-las-escritoras-marcan-el-rumbo-nid12062021> [Fecha de consulta: 14/06/2021].

Stockton Kathryn B. (2004), "Growing Sideways, or Versions of the Queer Child: The Ghost, the Homosexual, the Freudian, the Innocent, and the Interval of the Animal". *In* bruhm Steven, hurley Natasha (eds.), *Curiouser. On the queerness of children*. Minneapolis/London, University of Minnesota Press, p. 277-311.

— (2009), *The Queer Child. Or Growing Sideways in the Twentieth Century*, Durham and London, Duke University Press.

Szperling Cecilia (2016), *La máquina de proyectar sueños. Fábula autobiográfica*, Buenos Aires, Interzona.

Yuszczuk Marina (2017), *La inocencia*, Rosario, Iván Rosado.

Cuerpo y corpus. Escribir y devenir otramente en *Las primas*, de Aurora Venturini

Meri Torras Francès
Universidad Autónoma de Barcelona

Por ser diferente, ¿quién es mi semejante?
Aurora Venturini*, Nosotros, Los Caserta*

El ingreso de *Las primas* en la escena literaria argentina no podía ser más chocante. En el año 2007, esta novela mereció el Premio Nueva Novela, del rotativo *Página/12*, y al abrir la plica descubrieron a una autora prácticamente desconocida, a pesar de una cuarentena de libros publicados, y ya octogenaria: Aurora Venturini (1922-2015). Lo sorpresivo que marca esta llegada recorre la obra por entero. Se trata de la historia de cuatro primas, contada por una de ellas (Yuna), responsable de un relato que la irá transformando a ella, a medida que da cuenta del devenir familiar de estas primas que comparten diversas *disconformidades*, en la polisemia del término: no se ajustan ni a los paradigmas de *lo normal*, ni tampoco de *lo normativo*[1]. Esto último conlleva que la narradora —y su prima

1 Cuando Liliana Viola la llamó para anunciarle que *Las primas* estaba entre las diez novelas finalistas, Venturini afirmó: "Sería muy importante que esa novela ganara. ¿Sabe por qué? Porque Las primas soy yo (...), señorita, es mi familia. Nosotros no éramos normales. En casa todas mis hermanas eran retardadas. Y yo también", así lo recoge Leila Guerrero en el artículo-entrevista publicado en *El Gatopardo*, el 12 de septiembre de 2012 [<https://gatopardo.com/reportajes/quien-le-teme-a-aurora-venturini/>]. Remito a este texto y al volumen de entrevistas, publicado tras su muerte, *Aurora Venturini, la maldita: una larga conversación*, de José Tcherkaski y María José Seoane (2016), como excelentes

enana Petra— desarrollen resistencias que cuestionan fuertemente los procederes naturalizados. Si bien tendré que hacer referencia a los procesos de desautomatización y consiguiente cuestionamiento del orden *normalizado*, el foco de esta aportación reside en el tejido del texto, en el trabajo del lenguaje que desarrolla Venturini a lo largo de la novela, logrando materializar la transformación de Yuna y su conquista de una cada vez mayor libertad a través de los cambios de uso de la lengua y la destreza en el manejo de los procedimientos narrativos, no sin haber conseguido devastar nuestros pilares normales/normativos sin mucho ruido, pero con toda la contundencia y sin camino de vuelta. Nadie se queda igual tras leer *Las primas*:

> Nunca confesé que aprendí a leer la hora en las esferas de los relojes a los veinte años. Esta confesión me avergüenza y sorprende, Me avergüenza y sorprende por lo que ustedes sabrán de mí después y vienen a mi memoria muchas preguntas. Especialmente viene a mi memoria la pregunta: ¿qué hora es? Verdad de verdades, yo no sabía la hora y los relojes me espantaban como el rodar de la silla ortopédica de mi hermana.
>
> Ella, más cretina que yo, sí sabía leer la esfera de los relojes aunque ignorara leer en libros. No éramos comunes por no decir que no éramos normales.
>
> Rum... rum... rum... murmuraba Betina, mi hermana paseando su desgracia por el jardincillo y los patios de laja. El rum solía empaparse en las babas de la boca que babeaba. Pobre Betina, error de la naturaleza. Pobre yo, también error y más aún mi madre que cargaba olvido y monstruos. (Venturini 2018: 12)

La autopresentación de la narradora y de su hermana Betina nos ingresa de inmediato en el extrañamiento, y advierte que la realidad en la que vamos a sumergirnos es *otra*. Varios son los recursos y

---

puntos de partida para indagar a propósito de los juegos auto(bio)gráficos de la novela. No es el propósito de este texto preguntarse por la ficcionalización de la verdad que atesora el texto. La anormalidad, no obstante, atraviesa la obra de Venturini por entero. En uno de sus libros que más ha propiciado lecturas autobiográficas, *Los rieles* (2015), podemos leer: "Nací sobredotada, que significa excedida del común" (96), o en *Nosotros, Los Caserta*, la protagonista —Micaela, *Chela*— se pregunta: "Por ser diferente, ¿quién es mi semejante?", que he usado a modo de epígrafe en este artículo.

los lugares comunes a los que la novela acude y, en la mayoría de los casos, desbarata. En las páginas que siguen se analizaran fundamentalmente dos: el género textual y el tópico de la escritura como lugar de permanencia, para concluir con la paradoja constitutiva cuerpo-corpus que materializa la textualización del relato de la narradora de *Las primas*.

Degenerando y regenerando el género textual

Un primer recurso se halla en la parasitación un tanto bizarra de géneros textuales. A imagen y semejanza de su narradora y parientes co-protagonistas, *Las primas* no se conforma según ningún molde delimitado. Dividida en tres partes, que siguen un orden cronológico, la novela se despliega a modo de *Bildungsroman* —para ser más precisa, debiera decir *Künstlerroman*, puesto que se trata del relato de un devenir pintora—, desde la infancia y pre-adolescencia, en el seno de la familia —una familia particular, sin duda, pero ¿acaso hay alguna que no lo sea?— hasta la emancipación y desarticulación de la misma, pasando por un *despertar* sexual que podría bien tildarse de pesadilla, si no fuera por la agencia[2] llena de recursos que ejercitan ambas primas, cada una a su modo, para recolocar las cosas acontecidas y a ellas mismas en relación significante.

Junto con la novela de formación de una artista, el relato hace presente desde sus inicios —como ya se vio en la cita— a un narratario plural, al que se dirige con un *ustedes*, con el que, desde nuestra posición lectora, nos interpela, puesto que este *ustedes* agrupa a aquellas personas que pueden leer potencialmente el texto de Yuna. Este hecho contribuye a crear la ilusión de que Yuna escribe para algo y/o para alguien, casi a modo de confesión o relato autobiográfico explicativo y/o justificativo. Se trata de un prejuicio que la novela se encargará de frustrar. Esta clave de lectura se proyecta sobre los textos escritos por mujeres a fin de promover el (auto)control de

2 En el sentido del inglés *agency*, o capacidad de hacer, actuar o mediar. Uso este anglicismo, cada vez más presente con esta u otras formas (como son *agenciamiento* o *agentividad*), amparada por el libro *Barbarismos queer y otras esdrújulas*, muy especialmente por el capítulo que Virginia Villaplana dedica a este término.

ambos —textos y mujeres—, aunque por supuesto quien escribe traza resistencias y vías de escape, usa el molde para transformarlo, según las tretas del débil (para decirlo con Josefina Ludmer)[3].

El modelo se halla ya en los relatos que exigían los confesores a las mojas que tenían bajo su tutela —que ha estudiado magníficamente Beatriz Ferrús en la monografía de referencia *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*—[4], el mismo modelo que reta y desbarata Juana de Asbaje en su *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* y que luego se perpetúa en los textos autográficos escritos por mujeres —pienso, por ejemplo, en la denominada "Autobiografía" de Gertrudis Gómez de Avellaneda, esa extensa carta que la cubana escribiera a Ignacio de Cepeda[5]. En cualquier caso, estos *yoes* son conscientes del espacio textual en el que se desarrolla su escritura y negocian con las directrices y especificidades del mismo, a fin de poder llegar a decir *autorizadamente*, una autorización que en última instancia les viene por oreja y bendición ajena. Todos ellas conocen, en consecuencia, los distintos matices del silencio.

En contraste, Yuna no escribe aparentemente para nada que deba ser validado desde un lugar externo —el del narratario, el del lector, el de la sociedad, el de la cultura...—, sino que parece escribir exclusivamente para ella, sabiendo que la leen ese potencial *ustedes*. La sensación de alguien que da cuenta de sí misma para sí misma, sin que pueda ir resiguiéndose en sus usos retóricos tentativas de lograr la validación ajena es sumamente inusual y, al mismo tiempo, liberador. Escribir es un acto de ubicación en el mundo o del mundo en un sí

---

3 Se refiere al título del conocido ensayo recogido en el volumen *La sartén por el mango*. Ludmer despliega una lectura brillante de la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* en la cual pone en evidencia cómo el texto de Sor Juana se apoya en recursos aparentemente muy simples, mediante los que resiste y desmonta los mecanismos de poder que tratan de contener, encauzar y controlar su escritura, así como mutilar su ejercicio intelectual.

4 De referencia obligada el texto de Beatriz Ferrús (2007) para entender como hay un modelo que se hereda con la palabra y que en cada actualización abre espacios de agentividad a las *monjas* que hacen uso de él.

5 En Torras (2003) puede encontrarse una aproximación centrada en estos textos auto(bio)gráficos de dos autoras estratégicas en los planteamientos retóricos a los que recurren desde el molde/modelo epistolar.

mismo, no obstante, para Yuna Riglos (en realidad López) es, ante todo y sobre todo, un ejercicio de desempeño de lenguaje. Yuna se pone a escribir como quien se tira a la piscina para aprender a nadar, y algo como colocar los signos de puntuación la fatiga sobremanera:

> De no ser medio minusválida no necesitaría descansar pero ya manifesté que cada punto o coma imprescindibles (ídem), llenan mi cabeza de visiones y pensares increíbles que me superan y me duele el cerebro, creo que es el cerebro lo que me duele y el cerebro es lo más enfermo y debilucho de toda mi inútil familia y no debería expresarme así, pero a veces quisiera ser normal del todo.
> Pero cada cual es como lo parieron y hay que aguantárselo como me aguanto el apellido falso de Riglos que estampó al pie de mis pinturas, el profesor, ahora don José Camaleón [...]
> Terminé de pintar la tela, esta vez al óleo, y quedó tan preciosa que daba pena venderla pero yo vivía orgullosamente de mis trabajos y pagaba mi estada en la casa que día a día y no sé por qué me parecía más ajena, más de ellos que mía porque yo era una sombra lánguida (ídem) que a veces vagabundeaba interiores y aledaños (ídem); aclaro que ídem significa diccionario pero por ser vocablo más corto me conviene y como nunca me quedo con nada ajeno digo que vocablo corresponde a mis averiguaciones de la cultura del diccionario que me ayuda a salir de mi minusvalía heredada. (Venturini 2018: 108/109)

La escritura como borrado y olvido

La diversidad física y funcional de las cuatro primas es variada. De entre todas, son Petra —la hija menor de tía Ingrazia— y Yuna quienes, siguiendo procesos distintos, conseguirán hacer valer su grado de autonomía y lograrán adueñarse de su propia vida. Si bien Petra vive con un cuerpo no promedio, que la hace ostensiblemente distinta en altura, la narradora —a juzgar por sus propias palabras— muestra una mayor dificultad de encajar con los parámetros y protocolos de la normalidad cuando se expresa oralmente, puesto que parece —siempre según ella— que no hay marca física que *delate* su desavenencia con lo que se identifica como lo normal. La opinión de tía Ingrazia parece coincidir con la auto-percepción de Yuna:

> Tía Ingrazia opinaba que yo también padecía minusvalía aunque disimulara mi anormalidad pintando y siendo linda. Creo que no se equivocaba... Yo solo vivía para sentarme y pintar y el mundo circundante desaparecía dejándome en una preciosa isla de tonalidades. (Venturini 2018: 39)

Así como lo ratifica también la advertencia del profesor de Bellas Artes, quien favorece el ascenso de Yuna como artista, procurándole espacios de difusión de su obra, fundamentalmente exposiciones colectivas e, incluso, individuales:

> [dijo] que mi personalidad era avasallante siempre que no hablara demasiado porque mi manera de expresión es rara y tal vez haga sonreír a los escuchas que aunque no lo dijeran se enterarían de mi minusvalía y conociendo a mis primas que a la que no le falta algo le sobraba concluyeran que no era normal y lo peor se desinteresarían por mis pinturas [...] (Venturini 2018: 94)

Si la pintura es evasión, resistencia y expresión visual, el texto verbal escrito —el texto, por qué no, literario— es, por supuesto, búsqueda de un discurso que da literalmente curso a una existencia en transformación que no renuncia a encontrar modos de expresar, a la par que encarna una lucha desobediente que normalizara su anormalidad sin renunciar a ella, porque el relato —como se verá— encarna la paradoja de inscribir, desde un lugar otro, lo que aparentemente se borra.

José Camaleón, el profesor de dibujo y pintura, como todos los personajes, hará honor a su nombre y/o apellido y mutará (entre otras cosas, en abusador sexual); no obstante, su influencia, especialmente en el inicio, es muy favorecedora para que Yuna desarrolle sus dotes plásticas. Frente a los cartones, al principio, y después las telas, la narradora protagonista encuentra fácilmente las vías de expresividad —la *inspiración*, como ella misma dice— y, casi como una pulsión o una necesidad, pinta escenas con alto poder performativo, que suelen estar estrechamente vinculadas con los acontecimientos familiares que la rodean. No obstante, si bien ella describe pormenorizadamente sus cuadros, desde ese lugar del *ustedes*, nuestro entendimiento con Yuna se confía a la palabra escrita y a su habilidad en escribir, que son capacidades de las que la propia narradora desconfía y recela:

> Algo susurró [tía Nené] con su bocaza desdentada repito porque la prótesis la tiré en el inodoro en circunstancias que no repetiré para no cansar a quienes tengan ocasión de leerme y digo repitiendo a quienes tengan ocasión de leerme y paciencia al mismo tiempo porque yo misma me oigo y si la palabra escrita es tan fatigantemente bobalicona como la hablada por mi hacia adentro, quien termine esta melopea absurda me maldecirá por el tiempo que le hice perder sin poder negar que no pudo dejarme a un lado porque encontró entre mis estúpidas amarguras de amor y muerte muchas de las vividas por sí mismo o misma si se trata de una dama. (Venturini 2018: 64)

La economía textual del relato de Yuna no sigue la distribución habitual. En él abundan las repeticiones a varios niveles (iteraciones, pleonasmos, paráfrasis, redundancias...), pero también la ausencia de informaciones, ya sean cuestiones puntuales como el nombre propio que no conocemos hasta páginas avanzadas, ya sea por determinadas elipsis, que en su grado máximo ni detectamos y que, en otras ocasiones, podemos rellenar o recuperar después. O incluso antes, porque si bien Yuna posee cierto don premonitorio y es capaz de percibir cosas que las personas *normales* no pueden, también sucede que se producen situaciones de *ironía dramática*, donde desde la posición de lectura tenemos más información de la que posee la protagonista, aunque sea ella misma quien nos la dé sin darse cuenta. Así ocurre, a menudo, en lo que se refiere a cuestiones que tienen que ver con las relaciones sexuales, siendo entre ellas la más dilatada "El enigma del sesoral", que así intitula el capítulo:

> Ah... los puntos... fatigan pero adentro de la cabeza ponen ideas tantas que se atropellan y luego ya no sé qué era lo que tenía interés de aclarar pero al ver a Petra me viene la idea y que resulta que debo preguntarle de sesoral que no encuentro en el diccionario. (Venturini 2018: 75)

Sesoral, no es otra cosa que *sexo oral*, y su prima se encargará de aclarárselo con todo lujo de detalles y que pasará a ser, en adelante, *lo que ustedes ya saben*, fórmula que sirve para otras cuestiones también y que revela que la narradora confía en la complicidad de quien lee.

En *Las primas* el texto se transforma a la vez que lo hace la narradora protagonista, gradualmente. Hay paralelismos que pueden establecerse con facilidad, como por ejemplo su emancipación del diccionario discurre simultáneamente *a* y entrecruzándose *con* su consecución de independencia. En el proceso, el diccionario es un instrumento precioso que le permite acordar su lenguaje, mejorar su capacidad de decir, de referir, más allá de que su vía principal de expresión sea, sin duda, la pintura:

> Creo que el diccionario me beneficia, creo que salvaré dificultades que antes creí insalvables y no cuento lo que guardo in mente y es que si salgo del todo de mis minusvalías iré a vivir sola porque tanta gente cansa y yo veo en profundo tanto como hablo en superficial y lo que veo en profundo no me gusta y desde lejos me dolerá menos o no me importará porque cada minuto me alejo más y más de lo que llaman familia y cada minuto me tengo más en cuenta. (Venturini 2018: 103-104)

¡Qué duda cabe de que se trata de un proceso emancipador, tal y como lo vive Yuna! La cita serviría como sumario del itinerario vital-escritural que trato de recoger aquí. La protagonista va constatando paulatinamente las mejorías en cuanto a expresión escrita. No necesita tan seguido el diccionario: "y llegaba a la conclusión de que pronto no necesitaría más al diccionario fuente de tanto saber" (Venturini 2018: 140), señala, e igualmente desaparecen los ruidos derivados del ejercicio de puntuar: "Estoy tratando de que al puntuar o poner coma no me haga ruido por dentro la cabeza, el cerebro y creo que a fuerza de voluntad lo voy consiguiendo" (Venturini 2018: 141). Más cerca del final del relato, siempre haciendo gala de la honestidad que la caracteriza, constatará unos logros más rotundos:

> Los lectores admirarán mis adelantos en escritura aunque todavía no acierto puntuaciones pero prometo corregir lo de las puntuaciones y deben disculparme porque todo a la vez no es posible y en poco tiempo he corrido tanto como Maratón. Creo ser culta. Seré más culta si mi naturaleza endeble lo permite. (Venturini 2018: 172)

La paradoja constitutiva

Más arriba me he referido a una dinámica de repeticiones que se entrecruza, simultáneamente, con elipsis en el avance *particular* de la economía textual del relato. Hay, sin embargo, una escena de inflexión que a mi juicio merece detenimiento, porque no supone tanto una elisión involuntaria, que a criterio de la narradora no se juzga importante, como la elección explícita de una omisión, incluso para sí misma: un claro gesto significado y político en el ejercicio libre del no querer saber.

José Camaleón embaraza a Betina y se casa con ella (obligado por el tándem de primas). Petra y Yuna viven juntas, en el momento de la escena que refiero, y la narradora pinta y dicta clase en la que fuera su escuela, Bellas Artes. Allí se encontrará con quien fue su antiguo profesor:

> Pero yo debía asistir a Bellas Artes y la primera vez que me encontré con mi cuñado temblé un chucho de frío polar que disimulé cuando mi cuñado el profesor José Camaleón se me acercó quedé dura de una pieza y algo me comunicó que no entendí porque cuando no deseo oír no oigo y el profesor bajó la cabeza y siguió su andar en dirección al aula y yo conté los meses que me faltaban para terminar el último curso que eran dos y no volver a pasar ni por la esquina de aquel lugar que tanto había amado. Y llamó mi atención la palabra amado que fue la primera vez que la pronunciaba y seguí mi camino en dirección contraria a la del profesor José Camaleón. Nunca supe ni me interesó lo que me dijo. (Venturini 2018: 166)

No querer saber y no hacerse cargo de las palabras ajenas, cuando amenazan con regresarla a la esfera familiar de cuya influencia constrictora y menospreciativa se ha ido liberando a través del ejercicio de la pintura y la escritura. Y es a partir de ahí, desde esa elección tan de/liberada, que podemos afirmar —a modo de cierre— la paradoja que cruza la novela por entero. Se trata de marcar el texto con el trazo de lo anómalo para darle curso y así borrar justamente el cuerpo anómalo, a partir de su afirmación material en el corpus; escribir un relato disconforme para dar forma a lo diverso in(con)forme. En esa aparente contradicción avanza el libro de Aurora Venturini, hasta llegar a un *excipit* aceleradísimo, sorprendente e imprevisible

(incluso para el *ustedes más cómplice*), que aleja meteóricamente a la protagonista del pasado y le otorga la potestad del olvido:

> Y pasó diciembre, enero, febrero, en marzo comencé las clases. Me sentía recién nacida, conseguí nivelarme, exponer, viajar.
> Borré. Borré. Borré todo.
> Una enorme melancolía invadió mis pinturas y las valorizó porque la gente al verse reflejada en la pena, puede consolarse algo.
> Supe que Betina había fallecido y que el profesor a causa de la existencia miserable exigida de cuidar a la enferma no salía de la casa y recordé que la casa era mía, por herencia, pero también lo olvidé. (Venturini 2018: 189)

De este modo concluye *Las primas*, así da fin Yuna a su narración que casi ya no es suya, puesto que se inscribe en un existir para elidir, un encauzar para mover, desplazar, alejar y, en definitiva, un escribir para desaprenderse y desprenderse, desde un cuerpo-corpus que en su disconformidad no se conforma con todo lo que lo erigía como tal. De todo ello, ya no queda nada que roce a ese *yo* en el relato, por la inconformidad del relato mismo que es, en este sentido, una prótesis incorporada frente al dolor de vivir, ante la vulnerabilidad propia y la ajena.

Referencias bibliográficas

Ferrús Antón Beatriz (2007), *Heredar la palabra: cuerpo y escritura de mujeres*, Valencia, Tirant Lo Blanch.

Guerrero Leila (2012), "Quién le teme a Aurora Venturini", *El Gatopardo*. En línea <https://gatopardo.com/reportajes/quien-le-teme-a-aurora-venturini> [Fecha de consulta: 20/04/2021].

Ludmer Josefina (1985), "Las tretas del débil", *La sartén por el mango*, Puerto Rico, El Huracán, p. 47-54.

Platero Lucas, Rosón María, Ortega Esther (eds.) (2017), *Barbarismos* queer *y otras esdrújulas*, Barcelona, edicions bellaterra.

Tcherkaski José, Seoane María José (2016), *Aurora Venturini, la maldita: una larga conversación*, Buenos Aires, Lugar ediciones.

Torras Francès Meri (2003), *Soy como consiga que me imaginéis. La construcción de la subjetividad en las autobiografías epistolares de Gertrudis Gómez de Avellaneda y Sor Juana Inés de la Cruz*, Cádiz, Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Venturini Aurora (2018), *Las primas*, Barcelona, Random House Mondadori.

Sonido acusmático y silencio contra el poder en *Maitreya*, de Severo Sarduy

Ricardo Vázquez Díaz
Salisbury University

El propio Sarduy reconoció que *Cobra* y *Maitreya* son dos caras de un mismo espejo; sin embargo, las semejanzas no deben ocultar el hecho de que el Sarduy que escribe *Maitreya* ya no es el joven escritor cuyo nombre solo era familiar a algunos. *Cobra* cambió muchas cosas en las dinámicas productivas de Sarduy. El premio Medicis abrió las puertas de academias y becas norteamericanas, la radio francesa le encomendó varias piezas teatrales, se multiplicaron las colaboraciones con otros artistas. Esa atención mediática y crítica, toda la presión que eso supone sobre un escritor, es un correlato de lo que sucede a los personajes de su próxima novela, forzados a cumplir un papel para el que fueron elegidos por otros, empujados a satisfacer ajenas expectativas. La solución de Sarduy es viajar —en estos años visita Argelia y Túnez (1972 y 1975), Indonesia (1973), Irán (1974), Sri Lanka y Grecia (1976), Tíbet (1978) y muchas veces Canadá y Estados Unidos— y escribir —además de las piezas radiofónicas está escribiendo *Barroco*. Tanto los viajes como la creación, que de algún modo se reproducen en la novela, trazan la cartografía de una búsqueda repetida en diversos contextos y tiempos. Es en este sentido en el que Sarduy afirma que *Maitreya* puede ser leída como un policiaco religioso cuyo enigma es Dios[1]:

1 La cita a continuación es una transcripción realizada por mí de las palabras de Sarduy en el espacio radial *Un livre des voix* dedicado a su novela *Maitreya* y emitido el 7 de noviembre de 1980.

> J'ai dit tout à l'heure que c'est un livre humoristique. Je me dis maintenant que c'est un livre policier. […] Ce qu'on cherche dans ce policier n'est pas un assassin […] mais Dieu. […] donc l'objet de recherche est mystique. Je crois là que je suis en train de créer un genre nouveau qui sera le policier religieux. […] Dieu est, peut-être, tout simplement un son, un phonème, un bruit, quelque chose qu'on entend, une voix. Pourquoi pas une voix ? (Sipriot 1980: 7'22"-8'54")

La respuesta a esa búsqueda se encuentra al final del texto: impermanencia y vacuidad. Lo que se persigue es efímero, es un resto, como el sonido. Se persigue un centro vacío cuyo eco nos afecta, un principio —Dios o Big Bang— cuya esencia es aural.

La relación entre estos dos textos de los setenta se establece también a nivel aural. Si *Cobra* terminaba con el silencio indio, *Maitreya* comenzará con un imaginario sónico similar, centrado en el silencio y donde los sonidos llegan siempre desde lejos o se encuentran asordinados. Como veremos, ambos rasgos, esperables en un monasterio budista donde muere un Lama, como el de la escena inicial, se reiterarán a lo largo del texto. Junto a ellos se ubican, con igual peso sobre la auralidad de la novela, diversos casos de sonido acusmático[2]. En *Maitreya* Sarduy explora las posibilidades discursivas de una modalidad de este earcon[3] de la que era muy

---

2 Dentro del pitagorismo, los seguidores acusmáticos eran aquellos que podían escuchar al maestro, pero no verlo, pues su figura les era velada por una cortina. Se trataba de una suerte de rito de iniciación antes de devenir *mathēmatikoi* y pasar a la presencia del Maestro, un purgatorio de la escucha, completamente asociada al entendimiento y el aprendizaje. Kane Brian analiza los mitemas de lo acusmático recepcionados en el siglo XX siguiendo los diversos recuentos sobre el pitagorismo. Entre los más reiterados se encuentran: la presencia del velo o cortina que separa al maestro de los discípulos; el objetivo de una escucha concentrada, librada de la distracción de lo visual, que enfatizara el mensaje —no la voz— del maestro; el voto de silencio de cinco años; y la condición de rito de iniciación del proceso (2014: 49-50).

3 Las relaciones entre imaginario sónico e identidad pueden ser explicadas desde este concepto trabajado por Barry Blesser y Lynda-Ruth Salter en un artículo sobre arquitectura y sonido: los *earcons*, el equivalente de un icono para los estudios visuales, un evento sónico asociado a un significado simbólico que es ajeno a la producción misma de la onda sonora. Los autores trasladan

consciente desde Cuba: la voz acusmática del Padre. *Maitreya* puede ser leído como un proyecto para despojar definitivamente a la voz y al Padre del imperio de ese poder.

Comencemos por el silencio. "En la muerte del Maestro", el capítulo inicial, lo que se mantiene bajo vigilancia son las voces humanas. El imaginario sónico de esta secuencia se compone de chirridos de puertas, chancletazos, pasillos de madera y ramas de árboles crujientes. A los humanos les quedan ronquidos, gruñidos, chasquidos de lengua, jeremiqueos, intercambios anodinos y la recitación de textos sagrados, emisiones aurales que desarticulan la tradicional relación voz-identidad. Solo el Maestro habla para profetizar el encuentro de Maitreya y la tragedia del budismo en el Tíbet, y para dar un último consejo: "El vacío es la forma, la forma es el vacío" (Sarduy 1999: 590). Esa rutina de una auralidad humana desvoluntarizada, marcada por el rito, es interrumpida por un mensajero —la voz del sujeto que parte es confirmada por la del sujeto que llega—: hay que huir. Al final de la secuencia un joven pregunta: "¿Decimos algo […] o no decimos nada?" (592), la respuesta de su compañero es cargar un bulto a su espalda y comenzar la emigración hacia el sur, en silencio.

Esta transformación de las rutinas monacales en el Tíbet tiene una causa que los monjes desconocen, pero cuya auralidad escuchamos en varias ocasiones durante la secuencia: la invasión del ejército comunista chino. Es la primera vez en la novela que Sarduy utiliza el sonido acusmático y su relación con el poder. Durante toda la secuencia Sarduy narra la evolución de la escucha, desde su origen causal —la identificación de la fuente— hasta su semantización —la

el concepto, original de las ciencias cibernéticas, y acentúan el componente emotivo del mismo. En el earcon así reconceptualizado ya se encuentran encapsulados los componentes físicos y psicoacústicos que contribuyen a forjar un imaginario sónico. Aunque coincido con los autores en que esta fusión suele producirse por repetición, también podría producirse por una exposición profunda al paisaje sonoro como la que pudo vivir Sarduy en sus viajes, lo cual explicaría que en el paisaje sonoro que re-territorializaba y en los imaginarios sónicos que representaba en sus obras —escritas, aurales, visuales— los sonidos cubanos y asiáticos ocuparan lugares preponderantes, en detrimento, tal vez, de los sonidos parisinos.

adjudicación de un mensaje. Solo el Maestro parece haber llegado, desde el inicio y por su propia condición, a la escucha discreta, que revela los afectos y efectos de esos sonidos que vienen del monasterio alto, los demás necesitan del mensajero.

A lo largo de la novela otros personajes serán sometidos a la misma prueba: la identificación, semantización y movilización que produce un sonido que viene "de lejos" o cuya fuente no es visible, un sonido acusmático. En el siguiente capítulo se oyen "a lo lejos, funerarias" las —siempre presentes en el imaginario sónico de Sarduy— flautas de la Orquesta Aragón. En el que le sigue, "La Isla", y ya en Colombo, llegan "desde lejos las voces rayadas de un fonógrafo". En este mismo capítulo Sarduy despliega una variante de sonido acusmático: Iluminada Leng no puede contar lo que vio, pero sí lo que oyó. La función del velo pitagórico es ejercida aquí por un espejo, pero Iluminada mantiene la capacidad de escuchar discretamente: la imagen de Avalokitesvara salvando el mundo con sus mil manos y sus once cabezas es escuchada por ella como un acto sexual plagado de vibraciones, cascabeles, golpes, chiquetazos, frotes, gemidos, risas. Si la visión engaña, el oído viene en auxilio. La función de la droga en este pasaje es ambigua: ¿turba la visión y aguza el oído o viceversa? Lo que más interesa es, no obstante, la división de funciones del *sensorium* que el narrador va articulando alrededor de agentes —humanos y no-humanos, individuales y colectivos— que afectan cada sentido de diversa manera. Iluminada intenta repetir la experiencia unas páginas más adelante, pero ni el espejo ni el láudano la ayudan: en lugar de la divinidad aparece el Dulce, convocando a la traición de la secta y a la huida.

Toda esta escena se desarrolla, otra vez, en un espacio sonoro marcado por el silencio, mientras todos duermen, se abren biombos "sin ruido" y se baila "sin música". Ese silencio continúa en la siguiente escena donde el paseante recorre "la ciudad dormida", y llega a la playa. Allí, como en el radioteatro homónimo de Sarduy, el viento lleva y trae "las cornetas apagadas de un fox-trot, un piano, vasos que entrechocaban, conversaciones, risas" (605). Camina en silencio con un tendero madrugador, encuentra a unos monjes que "vivían en silencio" (607). Toda esta insistencia en el silencio del paseante se refuerza con sus reiteradas negativas a enseñar, a asumir

su rol de elegido. Su silencio contrasta, además, con las exigencias de los que se tropieza, y especialmente con las Leng, gerentes del consultorio-garito en el que aspiran a monetizar su condición de Maestro, personajes femeninos duplicados propios de la narrativa sarduyana que van siempre acompañadas de gritos y lloros.

La primera parte de la novela contiene dos vueltas de esta espiral en la que el silencio aparece no solo como una muestra de sabiduría, sino como un gesto emancipatorio frente al poder institucionalizado. Al contrastar el silencio de estos sujetos humanos —no casualmente masculinos— y el peso del resto de los sonidos corporales y no-humanos, podría decirse que se trata también de una rebelión contra el imperio de la dupla voz-lenguaje = voz del Padre y la apertura hacia un imaginario sónico post-estructural. La muerte del Maestro es, como ha reconocido la crítica, la muerte de Lezama, pero también la muerte de esa voz que impera, obliga, guía. La renuncia del segundo Maestro a crear un discipulado abre el camino para explorar narrativamente los efectos de una actitud semejante en otros contextos y en un sujeto femenino, la Tremenda, que protagonizará —hasta donde es posible en una novela de Sarduy—, el resto del texto.

La segunda parte de la novela nos conduce a otra isla, Cuba, y se inicia bajo el signo cultural de las diásporas africana y china en Sagua la Grande, regida por Mantónica Wilson, la madrina de Wifredo Lam. Bajo su protección, dos gemelas se inician en el arte de la curación que, al alcanzar la madurez cede paso al arte del *bel canto*. Se reproduce una variante del motivo del niño "prodigio" obligado a ejercer un "don" que, con la adolescencia —marcada aquí no por el cambio de voz sino por la menarquia—, se trastoca. Este capítulo, titulado "El doble", tiene un epígrafe gemelo y homónimo: el tercero de esta parte. Si en el primer acápite homónimo asistimos al nacimiento de la Divina y la Tremenda, a sus dones curativos y a la sustitución de estos por el del canto, este capítulo se dedica a la Tremenda y sus actuaciones operísticas. Las óperas chinas ceden su paso aquí a Richard Wagner en el repertorio del cabaré ¡Sí, cómo no!, en New York. Esta referencia al máximo cultor de la expresión emocional en la ópera se expande incluso al modo de hablar de los personajes: la Tremenda conversa "como en la parte

hablada de un aria" (651) mientras de la dueña del garito se nos dice que "entonó, inmutabile" (652). Esta charla operística es importante porque en ella la Tremenda se suma a la lista de los escogidos que se niegan a ejercer su don: "decidió poner punto final a sus gorjeos" (651). Por su parte, la empresaria se ubica en el polo opuesto con un imperativo categórico: "¡A berrear!" (652). Este uso tiránico de la voz del personaje, cuyas interpretaciones de Wagner son el plato fuerte del cabaré, remeda el uso dado a la música del compositor por el nacionalsocialismo alemán.

Si en todo este capítulo el imaginario sónico es particularmente intenso —por el contexto cabaretero y el sustrato musical de Wagner—, la segunda parte del mismo se inicia con una secuencia aún más sonora. La mayoría de las oraciones poseen al menos un earcon activo. Nos encontramos aún dentro del cabaré y asistiremos a la batalla entre las Tétricas —en esta parte cambiarán su nombre a las Calladas— y la Tremenda por el dominio de su voz, que aquellas amenazan con un artefacto emisor de ondas destructivas de las cuerdas vocales.

Como sucede en este tipo de pasajes en Sarduy, los earcons amplían la lectura en ondas multidireccionales que vale la pena seguir. Reaparece aquí el motivo de la orquesta, esa institución que en Sarduy se aleja de la disciplina y el orden que las caracteriza y deviene un conjunto casi siempre variopinto y desentonado, modelo de la comunidad a la que aspira. En esta ocasión: "virtuosos cubanos comiéndose un cable, jabaos solfeantes del Conservatorio, y hasta una pareja de alemanes filarmónicos" (659). La Tremenda aparece en escena vestida de valkiria, pero apenas entra, su voz sufría "esténtores trompetados […] relámpagos úricos en las bisagras mandibulares, fuacatazos en la campanilla, nudos vocales y tizones en la garganta". El personaje termina por comprender que han llegado las Tétricas con sus micro-emisores de ondas —"niponización de la electrónica" (660)—, deseosas de acabar con cualquier impostora y de preservar el magisterio de Maria Callas. Su fama las precede, sobre todo la destrucción de la carrera de Florence Foster Jenkins durante un concierto en el Carnegie Hall y, específicamente, mientras interpretaba "arpegios mozartianos", en alusión a la primera pista de la única grabación comercial de Florence: el aria de la Reina

de la Noche de *La flauta mágica* de Mozart[4]. Esta pieza cuenta la petición de asesinato de Sarastro, esa figura patriarcal que terminará triunfando en la ópera de Mozart. Junto a la Tremenda disfrazada de Brunilda, esta es la segunda interpretación defectuosa de un prototipo de mujer poderosa y directamente enfrentada a la figura del macho que Sarduy incorpora en este pasaje, un doble más.

Continuando con las referencias a Wagner, el narrador tilda al "cuchitril zarzuelero" de poseer "ínfulas bayreuthianas"[5], y la Tremenda se queja de que "Dios o Big Bang" no ha prestado atención a su depurada imitación de Kirsten Flagstad en su papel como valkiria. Para valorar en su totalidad la comparación entre el cabaré neoyorquino y el teatro mandado a construir por Wagner en Bayreuth es necesario analizar la solución encontrada por la Tremenda para vencer en esta batalla por su voz: crear un autómata que, desde el escenario, simule el canto y sufra los embates de las Tétricas, mientras ella interprete tras bambalinas. Cuando ambas, la modelo y la doble, están listas en su juego de espejos, la Tremenda vuelve al escenario y, por supuesto, interpreta la cuarta y última ópera del ciclo de *El anillo de los nibelungos: El ocaso de los dioses* —ella lo llama *Crepúsculo*. Frustradas en su intento de destruir esa voz resguardada por la simulación y el truco acusmático, las Calladas,

4 Esta referencia a la incompetente Florence y la destrucción de su carrera ofrece un excelente ejemplo de hasta donde la auralidad revela la complejidad de los procesos creativos de Sarduy. En una nota al pie se remite a la única grabación profesional que existe de la *socialité* e improvisada soprano americana: *The Glory (???) of the Human Voice*. Los signos de interrogación son del original discográfico, producido por la diva misma, pero Sarduy los mueve de la palabra 'Glory' a la palabra 'Voice', acentuando su carácter irónico. La primera pista de esa grabación es el aria de la Reina de la Noche de Mozart.

5 Por el pasaje que sigue debe referirse al sonido acusmático de la orquesta en el teatro de Bayreuth, logrado a partir de un auditorio en forma de abanico escalonado que dota de visibilidad a todo el lunetario, del apagado de las luces de sala durante la representación y de un doble proescenio en cuyo intermedio se oculta, como la Tremenda tras bambalinas, la orquesta. El propio Wagner llamó al efecto generado por estas innovaciones "foso místico", tecnología que reforzaba el efecto de la auralidad de las piezas en los espectadores, concentrados en un accionar escénico cuyo acompañamiento musical era invisible.

tecnológicas maquinarias de poder, se autodestruyen, como los dioses y héroes en la escena final de Wagner.

Sarduy viene a integrarse así a una larga tradición de canibalización de la obra de Wagner que, en manos del cubano, se convierte en carnavalización. El hecho de que France Culture —una emisora donde colaboraba lo mejor de la izquierda francesa pero sometida a los intereses de la derecha en el poder, una emisora diseñada para "proteger" la CULTURA FRANCESA, con mayúsculas— sea parte del lugar desde el cual Sarduy escucha a Wagner es importante, pues gran parte de su inadecuación a los cánones de los grupos intelectuales a los que perteneció es su interés por la cultura con minúscula, por lo popular. De ahí esas interpretaciones defectuosas de Wagner, esas sopranos improvisadas de América, donde Wagner se escucha entre "una china habanera avezada en cuplés" y "una musiquita regresiva, con guitarras y güayos de atardecer camagüeyano" (650). En ese sentido, el ¡Sí, cómo no! reproduce la auralidad musical que rodeaba a Sarduy en Francia: sus discos de Celia Cruz y el Trío Matamoros junto a la colección de "clásicos" de Wahl. Podría decirse de Sarduy lo mismo que Wagner dijo de los judíos en *Das Judenthum in der Musik*: "The Jew speaks the language of the nation in which he dwells from generation to generation, but he speaks it always as a foreigner" (Ross 2020: 236), donde llega a describir incluso una fisionomía de la voz judía: silbidos, estridencias, zumbidos, gruñidos… Como se ha visto, toda esa disidencia aural se corresponde con la caracterización sonora que Sarduy hace de sus personajes.

El sustrato aural de este capítulo: Wagner, su recepción francesa y la escucha acusmática moderna, son parodiados para revelar en ellos los mecanismos de la fantasmagoría del poder. Si Wagner y la escucha acusmática moderna pretenden obnubilar el *sensorium* y disimular la fetichización, Sarduy quiere exacerbarlo y exhibirla, respectivamente. Las lecturas hipervisuales de la obra de Sarduy han funcionado como una *techne* fantasmagórica que relegaron al foso techado/tachado la auralidad de sus textos. Des-mitificar esas lecturas por medio de la escucha subraya y destapa relaciones que el autor percibe en la mascarada y la realidad.

El siguiente capítulo, segunda versión de "El puño", nos muestra a los personajes a toda velocidad en un automóvil por el

Golfo Pérsico. El chofer iranio y "estereofónico" lleva la música a todo volumen mientras los pasajeros: la Tremenda, el enano y un gato, "se muerden los pellejos, imploran la Quíes". Esta angustiosa búsqueda de unos tapones para los oídos marca la clave de estas secuencias donde el imposible acto de buscar párpados para los oídos, de escuchar selectivamente, se reitera. La novela regresa paulatinamente a un imaginario *sotto voce*, en camino hacia el silencio. Nómadas en el desierto, "ayudados por la fe, que sutiliza al devoto y embota el oído" (678) y por el lekmí, avanzan. Los perros no los delatan, el aleteo de las aves es "audible apenas". Solo el ruido del humidificador y de los pajarillos de cuerda que decoran la habitación del Gran Hotel de Francia —que no está en Francia sino en Teherán— interrumpen los ritos de esta secta desvencijada. De los encuentros sexuales entre el iranio y la Tremenda, acompañados del silencio con el que el enano finge el choque recurrente de platillos de metal, nace —contra natura— un nuevo elegido. Siempre en ruta, "a las privaciones impuestas añadieron el silencio" (686). Cada vez más al sur, la Tremenda termina por enterrar, con su propio cuerpo como buldócer, al enano y a su "hijo caudal". La postura de sus cuerpos, "hundidos entre pozos de petróleo, escuchando el rumor de las palomas; los pies cifrados de letras de oro" (689) es la misma del sujeto poético del primer poema de Sarduy. Una vez más "Metido en la tierra y formando parte de ella, / Fósil" (Sarduy 2007: 19), descubriendo en ese silencio aquel que yace bajo la algarabía del rito de lo real.

Maitreya repite, así, el ciclo de *Cobra*, con espirales que conducen la reflexión sobre la otredad y nuestra relación con ella hacia experiencias similares en distintas culturas y comunidades humanas. La disolución de los contrarios es explorada aquí desde la convivencia del doble y la reiteración a diversos niveles de la acción. En esta nueva onda de la espiral se acentúa la reflexión sobre el poder y su fantasmagoría, y el lugar de la ironía y la simulación en la subversión de los mecanismos acusmáticos que lo disfrazan. Esa reflexión sobre el poder será muy visible en los radioteatros de Sarduy y en las novelas de la siguiente década, pero en *Maitreya* es posible escuchar una política del sonido que propone un escucha anticolonial y antitotalitaria del paisaje sonoro de esas décadas.

Podría alegarse que ese imaginario sónico se despliega siguiendo la variante acusmática pre-moderna, pitagórica, ocultando la fuente de esos earcons tras el velo de las imágenes literarias, obligando al lector a una escucha discreta. Si desde el punto de vista formal esto es cierto, porque la auralidad actúa desde la sombra de la visualidad en sus textos, en realidad se trata de una reutilización moderna y de vanguardia de la *techne* del poder: la voz de Pitágoras —oculto tras el velo—, del Padre —desde su nimbo—, del psicoanalista —a nuestra espalda, fuera del campo visual del paciente—, es sometida aquí a esa escucha distraída que los delata. Sus ritos, mimados "hasta la idiotez y el hastío" (Sarduy 1999: 689) en estos textos, son el velo que el lector debe rasgar. Lo que descubre luego de este "policiaco religioso" es el vacío tras el velo, la impostura de un sonido que se pretendía Dios.

Referencias bibliográficas

Blesser Barry, Salter Linda-Ruth (2012), "Ancient Acoustic Spaces". *In* sterne Jonathan (ed.), *The Sound Studies Reader*, London/New York, Routledge, p. 186-196.

Sipriot Pierre (prod.) 1980, *Un livre des voix : Maitreya*. Paris, France Culture. [Emitido el 7 de noviembre. Duración: 40'30"].

Kane Brian (2014), *Sound Unseen. Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford up.

Ross Alex (2020), *Wagnerism: Art and Politics in the Shadow of Music*, New York, Farrar, Straus and Giroux.

Sarduy Severo (1999), *Obra Completa*. Guerrero Gustavo, Wahl François (eds.) Madrid, allca xx.

— (2017), *Severo Sarduy en Cuba*. Romero Cira (comp.) Santiago de Cuba, Editorial Oriente.

El movimiento en su lugar. *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez

Lourdes Dávila
New York University

Desde el comienzo mismo de la novela *La sangre de la aurora* (2013), los gestos, el movimiento y el baile aparecen reiteradamente, y con insistencia, para convocar la tensión que existe entre ideología y acción, entre ser y hacer, entre pasividad, sumisión y agencia. El movimiento surge como la base del cuestionamiento de un terreno movedizo difícil de concretizar, que refleja no tan sólo la definición inestable de la palabra "movimiento" en el espacio político, sino también su relación escurridiza con el cuerpo, hasta ubicarse en el centro mismo de la representación discursiva de la violencia. El movimiento cuestiona y busca "su lugar" político a través de sus múltiples apariciones. Se asienta en el gesto que, para la socióloga Marcela/Marta, señala la inexistencia de un suelo firme o "fundamento" que lleva a la formación de los cuerpos y el espíritu militante de las mujeres en el movimiento senderista, ya sea en el adiestramiento para el combate o en las prácticas-manifestaciones realizadas en las prisiones. Aparece también en los bailes rituales de la yunza campesina, en los que participa Modesta durante su proceso de socialización. Se configura en la exploración del escape y el placer de las fiestas o las discotecas a las que asiste la fotoperiodista Melanie. Y se reafirma como fórmula de control y violencia en la reunión de la cúpula senderista que baila al compás de Zorba el griego siguiendo los pasos del presidente Gonzalo. La novela cuestiona aquí la definición misma de movimiento y su relación con la política y la cultura. El movimiento se convierte

en el lugar literario que hace visible el desplazamiento del cuerpo hacia la violencia. Este deslizamiento se plantea en la novela como una manera de narrar el estado de terror del conflicto peruano, como medio de aproximarse a un estado de "comprensión", en el sentido que Arendt (1953) le da al término, a los acontecimientos de la historia del Perú. La comprensión se vale del movimiento como la "imaginación" que, según Arendt, "nos permite ver las cosas en su adecuada perspectiva", al permitirnos acercarnos a y distanciarnos de aquellos eventos que nos resultan incomprensiblemente extraños por demasiado afines o demasiado lejanos. Por demasiado horrorosos[1]. No hablo aquí entonces del movimiento

1 En su ensayo "Comprensión y política (Las dificultades de la comprensión)", Hannah Arendt inicia su exploración con la importancia de ver la comprensión política como una actividad que no tiene fin ni resultados ciertos. Nos dice Arendt:

> Mucha gente opina que no se puede luchar contra el totalitarismo sin comprenderlo. Afortunadamente, esto no es cierto, si lo fuese, nuestro caso no tendría esperanza. La comprensión (*understanding*), diferenciada de la información correcta y del conocimiento científico, es un proceso complicado que nunca produce resultados inequívocos. Es una actividad sin final, en constante cambio y variación, por medio del cual aceptamos la realidad y nos reconciliamos con ella, esto es, intentamos sentirnos a gusto en el mundo. (1953: 2-3) […] Si bien no podemos esperar que la comprensión nos proporcione resultados que sean especialmente útiles o iluminadores en la lucha contra el totalitarismo, ésta debe acompañarnos en la batalla si queremos que sea algo más que una mera lucha por la supervivencia. (1953: 7)

La comprensión de la que habla Arendt en un mundo donde "hemos perdido nuestros instrumentos de medición" busca en la imaginación su sentido y potencia:

> Sólo la imaginación nos permite ver las cosas en su adecuada perspectiva, nos permite ser lo bastante fuertes para poner a cierta distancia lo que nos resulta demasiado próximo, de tal manera que podamos verlo y comprenderlo sin predisposición o prejuicio, y ser lo bastante generosos para salvar los abismos que nos separan de todo lo que nos resulta demasiado ajeno, hasta que lo comprendemos como si fuesen nuestros propios asuntos. Este alejamiento de algunas cosas y este acercamiento a otras, forma parte del diálogo de la comprensión, para cuyos propósitos la experiencia directa establece un contacto demasiado próximo y el mero conocimiento levanta barreras artificiales. (1953: 32)

y del baile como vectores de una nueva política de protesta y participación de los cuerpos sociales, o sea la teorización de la danza que ha cobrado tanta importancia en los últimos años. Hablo de la forma en la que Claudia Salazar hace visible el terror a través de relaciones específicas de los cuerpos femeninos con el movimiento dentro de un territorio de violencia. Me interesa por un lado la capacidad que tiene la conciencia del movimiento de hacer visible el horror y, por otro, la ubicuidad del movimiento y la danza en el contexto del conflicto peruano.

La primera imagen del libro es la imagen de un apagón que desubica a los cuerpos y señala el terrorismo como acto a un tiempo físico y sicológico. Inicialmente los tres personajes, Marcela, socióloga que se une al movimiento senderista y cambia su nombre a Marta, Melanie, fotoperiodista que decide retratar los terrores y horrores de la guerra y Modesta, campesina cuyo poblado se ve afectado y transformado tanto por la entrada del grupo senderista como del grupo de militares, entran a participar en la historia como cuerpos femeninos cuya diferencia se pone de manifiesto, en momentos estratégicos de la novela, en las relaciones específicas que establecen con la noción de movimiento para desembocar, con los cuerpos violentados por el terrorismo, en una misma e indiferenciada "danza sangrienta".

Movimiento en su origen: experiencia de la gravedad y terrenos inestables

En su libro *Pensar con mover*, Marie Bardet habla sobre cómo la gravedad "constituye una de las maneras de pensar, de ver y de hacer el arte de la danza, tanto en las sensaciones como en las composiciones de las corporeidades que la crean" (2014: 61). No podemos pensar en el cuerpo sino como algo que pesa sobre una superficie que le aporta estabilidad y resistencia. ¿Qué ocurre entonces cuando ese terreno se vuelve inestable? ¿Qué tipo de consciencia se produce como consecuencia en los cuerpos que se desplazan sobre esas superficies?

La danza latinoamericana contemporánea aborda justamente el concepto de un suelo inestable como metáfora para la

inestabilidad y precariedad de los sujetos latinoamericanos. En su ensayo "Movimiento/Movilidad/Movilización. La danza fuera de la Danza en el contexto de América Latina", Eloísa Jaramillo Arango observa cómo las prácticas experimentales de la danza en Latinoamérica "son el lugar por excelencia en donde se producen y pueden verse los movimientos de las disidencias culturales" (2021: 24). En relación con la obra de Salazar, me interesa particularmente la mención que hace Jaramillo de las piezas "Madera", de la coreógrafa mexicana-argentina Tania Solomonoff (2016) y "Cada Começo é só continuação" de las artistas brasileñas Margo Assis, Renata Ferreira y Tembi Rossa (2013). Nos dice Jaramilla Arango: "Ambas obras proponen exploraciones de movimiento sobre pedazos de madera que conforman arquitecturas precarias y plataformas inestables. Los ejecutantes, entonces, tienen que lidiar con un piso que no para de cambiar" (2021: 26). Esa inestabilidad del suelo, nos dice Jaramillo, da cuenta también de la inestabilidad de los cambios y de la política latinoamericana, de la precariedad de los cuerpos que tienen que elaborar nuevas relaciones y estrategias para sostener su balance, moverse, desplazarse o mantenerse en pie. Metafóricamente se alude así al suelo ideológico, político y social latinoamericano como plataforma inestable.

Una de las escenas iniciales de la novela de Salazar se centra justamente en la pérdida del fundamento sobre el cual se sostiene y se erige el saber de los cuerpos en su relación con la tierra. La escena se convierte en uno de los primeros y más importantes marcos de focalización para politizar la relación del cuerpo con el movimiento en sus diversas acepciones y señalar la pérdida de fundamento como base del terror del relato. La socióloga Marcela/Marta ha venido al arenal con su hija para elaborar un proyecto de desarrollo de la tierra, que incluya agua potable, desagüe y alambrado eléctrico. El proyecto no llega a darse nunca. Ha dejado a su hija de cuatro años jugando con otros niños bajo un calor sofocante mientras intenta realizar su labor social con el ingeniero y la asistenta. Mientras van fluyendo sus palabras sobre los servicios básicos necesarios para el municipio, su hija comienza a gritar porque se ha hundido en el arenal; la niña ha perdido la relación de gravedad con la tierra, ha perdido el pie:

> Corrí rápidamente hasta donde jugaban los niños. Vi a mi hija petrificada en medio del arenal, sus piernecitas temblaban de susto, casi sin respirar, hipando y con el rostro empapado de lágrimas. Había caído en un lugar donde la arena se mezclaba con tierra muerta y era difícil mantenerse de pie. Cuando me vio, estiró sus bracitos hacia mí y lanzó un grito potente y desesperado *¡Mamita, aquí no hay piso, cárgame!* (2013: 13)

Para el cuerpo, no hay movimiento real sin un suelo que proporcione estabilidad y dé cuenta de la gravedad. Ante su inexistencia, el cuerpo se petrifica y degenera en temblor, pierde la coordinación propia y la propia agencia y deberá buscar estrategias para poder recobrar su relación con esa superficie sobre la cual se desplaza. Al perder el pie, el cuerpo no puede precisar su relación con el movimiento. Al perder el pie, el cuerpo busca entonces fuera de sí un movimiento que lo reciba, que le devuelva al propio cuerpo su fundamento.

Es revelador que la primera dinámica del cuerpo femenino en la novela se dé a partir de una relación con la tierra como fundamento inestable que debe de ser superado. Este mínimo momento da cuenta del cuerpo femenino como un cuerpo-territorio, es decir, como un cuerpo que funciona a partir de su relación sobre el territorio que lo sostiene o deja de hacerlo. Ese territorio es el suelo real donde se encuentra la hija de Marcela y también la tierra con y por la cual Marcela desea actuar. El fracaso doble de la escena muestra a cuerpos femeninos que, desde el principio, se desplazan sobre una superficie inestable que provocará e impulsará la adherencia de Marcela/Marta al movimiento senderista. Es decir, la falta de un suelo que sostenga y sustente el movimiento de los cuerpos y el desarrollo de la tierra lleva a Marcela/Marta a un "afuera de sí", a buscar en el movimiento senderista el fundamento y la fuerza política que no encuentra en sí misma. El movimiento senderista, como dinámica e ideología, se revela entonces como una fuerza kinésica exterior al cuerpo femenino que viene sin embargo a suplir una carencia o vacío, al modo con que Agamben explica la evolución de la definición del movimiento nazi en el texto de Karl Schmidt (Agamben 2006). Y sin embargo, como leemos progresivamente en la novela, ese movimiento construido desde el exterior busca al mismo tiempo crear la ilusión de surgir de y ubicarse al interior de lo femenino, en su fuerza kinésica,

tal y como lo van mostrando las citas de Marx (17), Mao Tse Tung (43) y Lenin (79), las cuales establecen una equivalencia entre el triunfo de los movimientos revolucionarios y la participación activa de las mujeres. La novela propone aquí una primera configuración del terror al "desordenar" la ubicación misma del movimiento y su fuerza en relación con los cuerpos femeninos. Porque si la fuente y fuerza del movimiento y la agencia se encuentra a un mismo tiempo "adentro" y "afuera" del cuerpo femenino, entonces los cuerpos femeninos deberán someterse a ese movimiento exterior para encontrar su "verdadera" fuerza.

Este sometimiento del cuerpo al movimiento guía las acciones de Marcela/Marta en la novela. El movimiento senderista se propone como "una danza de conceptos: lucha de clases, hacer la revolución, comenzar en el campo, Mao, Lenin, Marx, Partido Comunista, no detenerse hasta conseguir el poder" (2013: 23). Es decir, como un movimiento exterior al cuerpo, una "danza" ideológica en continuo desplazamiento, y al que el cuerpo de Marcela/Marta, desnudándose de sus vestuarios culturales e históricos, se abandona obedientemente, aceptando disciplinarse para transformarse en un arma revolucionaria (35). El movimiento revolucionario inicialmente se ubica doblemente en un "afuera": afuera del cuerpo que acepta la sujeción, y afuera también geográficamente, en el campo, para después ir ganando espacio hacia el centro del poder. El cuerpo se adapta a la forma y disciplina de la revolución, se vuelve una extensión de la violencia revolucionaria: "Dedos bala. Brazos fusil. Cuerpo revólver" (36). El cuerpo se tira a la tierra, corre, camina en línea, en una coreografía donde "cualquier formación era idónea para acertar" (35). Ante la pérdida de pie histórico que inicia el movimiento en el relato, el cuerpo senderista femenino recibe, con su entrenamiento, un nuevo suelo y fundamento. Y en el proceso, ante la ilusión de convertirse en cuerpo-movimiento, pierde su propia subjetividad.

El énfasis en la novela en la coreografía espectacular del senderismo tiene como fundamento la visibilidad que el movimiento mismo le dio a la formación de las mujeres. Salazar utiliza el archivo de los videos de entrenamiento en prisión; uno de los más conocidos es el video de la Luminosa Trinchera de Combate donde

podemos observar el adiestramiento real que las mujeres senderistas llevan a cabo en el Penal Castro[2]. Este video, de una hora y veinte minutos, documenta la detallada coreografía del adiestramiento y la formación militar de las mujeres senderistas, con un énfasis en la perfección de la sujeción de los cuerpos a la marcha militar. En este caso, el adiestramiento en movimiento de las senderistas entra a sabiendas en el espacio del espectáculo, pasa de ser entrenamiento a ser danza política. Y desemboca en la novela de Salazar como un desfasaje del ritmo, el sonido y el movimiento que intensifica la visibilidad misma de la violencia. Se trata de un exceso donde se reúne el movimiento político, el entrenamiento corporal y el espectáculo, al modo que describe Nietzsche en *Zaratustra*:

> Ellas avanzan marchando por el patio gris. La primera de todas lleva el estandarte con la fotografía del camarada Líder […] Una hilera marchante. Entrenadas en las luminosas trincheras de combate. Cárcel las llaman los otros. Prisión. Todas al mismo paso. […] Ritmo. Ritmo. Ritmo. Tambor uno. Tambor dos. Tambor tres. Fermento femenino elevándose […] Pierna arriba. Pierna abajo. Pierna arriba. *Revolución popular* […] *Movimiento femenino popular* todas juntas. Se organizan en columnas. Posición de mural chino. Paso Tai chi. *El gran Timonel.* Marcan el paso. Un dos un dos un dos un dos. (50)

Esta ganancia del cuerpo a la revolución implica al mismo tiempo la pérdida del cuerpo para el sujeto, la pérdida misma del sujeto que se disuelve por completo en la acción revolucionaria: "El cuerpo en sí no existe. Existe un acto contundente" (44). El movimiento no admite contradicciones, demanda una "absoluta sujeción a la jefatura" como pacto (45). El movimiento existe en función de su fin y por lo tanto muestra allí mismo, en esa pulsión, su máxima contradicción, la rigidez que no permite desviación. Es por esto que, como nos recuerda el relato y la historia, "el movimiento mismo es una contradicción" (frase pronunciada por la camarada dos citando a Engels).

---

2 En línea <https://www.youtube.com/embed/biDWUIef8lQ>. Fecha de consulta: 06/09/2022.

Movimiento, ritos, sociabilidad

Para Modesta, la celebración del rito o baile de la yunza es lo que le da acceso a la comunidad social, lo que marca la entrada de su cuerpo a la madurez sexual. La yunza aparece diluida en la novela para mostrar sólo sus atributos principales: la comunidad baila y gira en círculo alrededor de un árbol decorado, se acerca y aleja del árbol mientras los hombres intentan derribarlo a hachazos. "Todos hacen una ronda y giran hacia la derecha bailando. Paran. A la izquierda. Bailan. Bailan. Se acercan al árbol y ahora se alejan. Vienen y van" (17). El ritmo de la palabra marca el ritmo del baile, pero hay también en la intensificación de esa marca, en ese ritmo que controla la direccionalidad espacial, la aceleración y desaceleración, la suspensión momentánea del movimiento, el desfasaje que hace visible un destino ominoso. Es significativo que el rito del baile de la yunza aparezca también en la película *La teta asustada,* de Claudia Llosa, como preámbulo para la escena en la cual Fausta se encuentra con el cuerpo de la madre frente al mar (Finol)[3]. Si, como

3 Nos dice Finol:

> La escena de celebración matrimonial que, curiosamente, sí expone el cruce cultural entre lo citadino y lo rural es la que muestra la actividad carnavalesca conocida como yunza. Según Álvarez Vita, esta consiste "en cortar un árbol íntegro, de más de cuatro metros de altura para plantarlo en un descampado, adornarlo multicolormente y volverlo a tumbar entre música y danzas" (1990: 552). Esta práctica, también conocida como "cortapalo" o "tumbamonte", es originalmente andina, pero por la migración también se realiza en Lima e incluso por peruanos que se encuentran en otros países, y posee en algunos casos una simbología particular: "La cosmovisión andina simboliza de manera sexual al árbol como el hombre y a la tierra como la mujer. En ese sentido, la penetración del palo hacia el suelo es rendirle tributo a la Mama Pacha (madre tierra). Por ello, va más allá de una celebración de amigos, sino de [sic] una esta a la tierra, donde después podamos obtener toda su energía a lo largo del resto del año". (Satélite 2018). Llama la atención que la escena de la yunza es previa a aquella en que Fausta se encuentra con el cuerpo de su madre frente al mar. Así, la caída del árbol también puede leerse como la pérdida en Fausta del animus perturbador e interno, de su disfórica dimensión masculina, lo que permite a la protagonista abrirse a la presencia masculina exterior y eufórica. (Finol 2020)

nos dice Finol, en *La teta asustada* la yunza expone el cruce entre lo citadino y lo rural y puede leerse como "la pérdida en Fausta del *animus* perturbador e interno, [la pérdida] de su disfórica dimensión masculina", en la narración de Salazar el baile aparece como una ganancia y una pérdida corporal y del sujeto tradicional que revela, en la tradición misma del baile, la violencia ancestral hacia el género femenino que se acopla, como marioneta, al movimiento social. Estos ritmos, movimientos y gestos pertenecen a una comunidad que se entrega a la continuidad que los define como seres sociales, que señala una obediencia y una desobediencia naturales del cuerpo en movimiento: "La comunidad baila en esta yunza infinita" (25). Los cuerpos se entregan al movimiento, salen de sí mismos para entrar a la comunidad social como cuerpos sexuados. Gaitán, que será el esposo de Modesta, derriba el árbol en una de las yunzas, y como trofeo obtiene su cuerpo, gana con el corte el derecho de poseer, penetrar y violentar el cuerpo de Modesta. A través de la yunza, el cuerpo de Modesta simultáneamente adquiere y pierde libertad, adquiere y pierde autoridad, adquiere y pierde agencia. Llega a ser a través del baile para dejar de ser.

Melanie, por su parte, participa de los bailes en las fiestas y las discotecas para entrar a y salir de sí misma, en un movimiento que se vuelve análogo al movimiento de Modesta. Se trata de bailes que le permiten escapar de las conversaciones sociales burguesas, y que le permiten la entrada del cuerpo a la sexualidad.

> pum pum bailas bailo una sola juntas me lleva al rincón no se resiste tu perfume dice tu perfume tu sonrisa tus ojos tus manos dice mi boca mis labios mi lengua un animal descontrolado pum pum luces laser luces beat *bandido amante enemigo* se clava en mi cuello quédate ahí me estoy mojando luces baja baja de una ves sí *tormento amor la marea,* sí *corazón amante cautivo* sí no quiero verte la cara […] (43)

Es cierto, por supuesto, que somos partícipes de los movimientos de ese cuerpo de Mel, fracturado en el discurso, desde una narración en primera persona, mientras que a Modesta la vemos desde afuera. Esta diferencia marca una diferencia fundamental también en el movimiento de Modesta y Melanie: mientras Modesta parece estar

dirigida por un coreógrafo externo que le habla a un tú (que por un lado reconoce en el distanciamiento su falta de conocimiento y por otro la señala como marioneta), a Melanie la conocemos desde adentro, desde el yo que habla, se mueve, siente. La posible agencia de Mel y la no agencia de Modesta son parte de la compleja dinámica de acercamiento y alejamiento de la ficción al espacio de una violencia radical regida y hecha visible por el movimiento.

Movimiento y violencia

Si el fin justifica y otorga dinamismo al movimiento, el movimiento entonces, en toda su contradicción, justifica la violencia, la anulación de la identidad y de la agencia de los cuerpos. Poco importa si el "partido gobierna al fusil", cuando "sin fusil no hay poder". La violencia se homologa en el cuerpo violentado de las tres mujeres:

> Era un bulto sobre el piso. Importaba poco el nombre que tuviera, lo que interesaba eran los dos huecos que tenía. Puro vacío para ser llenado. Sin preguntas ni necesidad de respuesta. Ya sabían todo de este bulto. En realidad no les importaba […] Daba lo mismo, ella era sólo un bulto. […] Hacen fila para disfrutar su parte del espectáculo. Ningún orificio queda libre en esta danza sangrienta. (65)

Danza sangrienta: no se nos debe escapar esta paradoja fundamental desde donde se revela una de las claves de sentido de la narración. El movimiento (revolucionario, contra-revolucionario, tradicional, posmoderno) desemboca en una danza macabra y sangrienta, en el sinsentido de la violencia contra las mujeres. Se repite con cada cuerpo, con otros actores, en un espectáculo idéntico e infernal (65-66 Melanie; 68 Marcela/Marta; 69 Modesta). El cuerpo femenino se deshace en violencia. Y ante esa pérdida, aparece monstruosa la cita de la frase de Lenin: "La experiencia de todos los movimientos revolucionarios confirma que el éxito de la Revolución depende del grado en que participen las mujeres" (73).

Abimael Guzmán, el presidente Gonzalo, líder de la cúpula de Sendero, ejercita a sabiendas el potencial dinámico de la intersección entre política y movimiento, discurso y cuerpo. La violencia absoluta de Sendero depende de esa intersección. Salazar la vuelve a hacer

visible en una representación ficcional de un verdadero documento histórico, donde el líder de Sendero dirige a sus cuerpos-marionetas en el baile de Zorba el griego. El baile, registrado a propósito en un video, es la manifestación misma de un espectáculo calculado para marcar control y soberanía y dar muestra de su propio potencial de perversión. Se vuelve siniestro en el sentido más freudiano de la palabra. La libertad del cuerpo para la danza es aquí la apología misma del movimiento y de su violencia[4]. Salazar la transforma verbalmente en sonido y ritmo, abre a través del sonido de la palabra la visibilidad grotesca del movimiento:

> Tun taz tun taz tras tun chasquea sus dedos alcohol en la sangre todos en la capital tun taz tun taz baila con tres que ahora es dos baila con ella aplauso se acomoda el pelo chaz chaz ¿te acuerdas cómo era? Levanta los brazos chaz chaz cruza las piernas tun taz tun taz gira gira los demás aplauden sonríen cantan creen que estamos en la sierra bailemos chaz chaz él ella tres ahora dos todas quieren bailar con el líder bailan círculo de camaradas Mao Lenin Marx desde sus cuadros en la pared nos miran tun taz tun taz bailen bien camaradas aplausos ahora todos de la mano tun taz chaz agarrados afuera adentro pie adelante pie para atrás de costadito avanzando en ronda chaz cúpula chaz líder y otra camarada el canto aplausos chaz chaz salta salta todos en círculo miran a la cámara chaz clandestinidad alegre. (75)

Este momento registra el límite último de la relación entre el cuerpo y el movimiento. El momento toma del baile folclórico, toma del baile de la fiesta, toma del baile del espectáculo, toma del movimiento político, toma a los cuerpos y los captura en ese colapso de ideología, cuerpo subjetividad. El video es espeluznante precisamente por el modo con que Abimael Guzmán controla la velocidad de movimiento de cada uno de los presentes; comienza con una serie fotográfica donde cada uno de los participantes se

4 Abigael Guzmán y el grupo más cercano a él, mientras se encontraban en clandestinidad en Lima misma, hicieron un video donde bailaban Zorba el Griego, video que fue requisado por la policía y que ahora puede verse en YouTube completo: <https://www.youtube.com/watch?v=FEzwDx-QAqs>, 30 de junio de 2014.

detiene junto a él mientras va corriendo la música, y se resuelve en la danza febril de todos los presentes dirigidos por el líder.

Recordemos que Melanie es fotoperiodista y que habla de aquello que queda fuera del marco de la fotografía. Creo que la novela, por medio del ritmo verbal, va produciendo imágenes en movimiento que se suspenden para revelar el horror de la violencia. Son imágenes que pertenecen a archivos reales y que Claudia Salazar coloca "en su lugar", haciendo posible que el movimiento sea una clave imprescindible de sentido en la novela. A lo largo de la novela el lugar del movimiento se va fijando y cuestionando. Esto es porque el movimiento lleva inscrito su potencia, pero esa potencia no conforma su lugar. Conforma, en sus contradicciones, su absoluto peligro.

Referencias bibliográficas

Agamben Giorgio (2006), "Movimiento". Traducción de Paolo A. En línea <https://quepuedeuncuerpo.files.wordpress.com/2014/06/giorgio-agamben-movimiento.pdf> [Fecha de consulta: 19/6/2021].

Arendt Hannah (1953), "Comprensión y política (las dificultades de la comprensión)". En línea <http://www.slideshare.net/Gatojazzy/hannah-arendt-comprensin-y-poltica> [Fecha de consulta: 2/6/21].

Badiou Alain (2013), "La danza como metáfora del pensamiento." En línea <http://filomasnou.blogspot.com.es/2013/09/badiou-la-danza-como-metafora-del.html> [Fecha de consulta: 2/1/21].

Bardet Marie (2014), *Pensar con mover.* Buenos Aires, Cactus.

Comparsa de Accomarca (2012). En línea <https://www.youtube.com/watch?v=oBz13RoQoII> [Fecha de consulta: 2/6/2020].

Feldman Heidi Carolyn, "African or Andean? Origin Myths and Musical Performance in the Cradle of Black Peru". En línea <https://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2006/Feldman.pdf> [Fecha de consulta: 30/6/21].

Finol José Enrique (2020), "La leche y la sangre, el cuerpo y el espíritu: significaciones de lo corporal en *La teta asustada*, de Claudia Llosa". *Signo y pensamiento,* En línea <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/32434> [Fecha de consulta 5/26/2021].

Guzmán Abigael (1989), Abimael Guzmán (Video de Zorba el Griego) Completo. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=Fezw-Dx-Qaqs>[Fecha de consulta: 18/6/2020].

Jaramillo Arango Eloísa (2021), "Movimiento, movilidad, movilización. La danza fuera de la danza en el contexto de América Latina". En línea <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/13065> [Fecha de consulta: 5/6/2021]

Lepecki André (2012), *Dance. Documents in Contemporary Art*, editado por André Lepecki, Massachusetts, MIT Press.

Luminosa Trinchera de Combate: Video de mujeres senderistas (2012). En línea <https://www.youtube.com/embed/bIDWUief8lQ> [Fecha de consulta 06/09/2022].

Salazar Claudia (2013), *La sangre de la aurora*, Lima, Animal de invierno, Estación La Cultura S.A.C.

Schmitt Carl (2001), *State, Movement, People. The Triadic Structure of Political* Unity, Oregon, Plutarch Press.

Theidon Kimberly (2006), "The Mask and the Mirror: Facing up to the Past in Postwar Peru" *Anthropologica*, Vol. 48, n.°1, War and Peace / La guerre et la paix (2006), p. 87-100. Published by Canadian Anthropology Society. En línea <http://www.jstor.org/stable/25605299> [Fecha de consulta 30/6/2020].

Cuerpo, erotismo, resistencia y poder en la poesía de Efraín Huerta

Ixchel D. Pacheco
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

La obra poética del escritor mexicano, Efraín Huerta, es sumamente extensa: alrededor de 16 poemarios e innumerables poemas publicados en medios hemerográficos, que abarcaron durante su producción más de 50 años, por lo que no es de extrañar que sea una obra marcada por diferentes registros estilísticos. Sin embargo, en ella existen rasgos identitarios que la hacen inconfundible; uno de estos mecanismos recurrentes es el uso de imágenes construidas a partir del cuerpo.

Particularmente en el caso de Huerta, existen dos aproximaciones claras: el cuerpo erotizado y el cuerpo vulnerable. En el primer caso, suele referirse a un sujeto femenino bajo una mirada que podría identificarse como masculina, mientras que, en el segundo, no existe esta distinción. En el presente trabajo pretendo analizar y explicar cómo funcionan ambos mecanismos en tanto es visto el ejercicio de poder en los textos, ejemplificando con algunos de los poemas de este escritor.

Así pues, este trabajo se encuentra dividido en tres secciones: la primera, referente al propio Huerta y su posición política e ideológica respecto a la noción de Poder y su funcionamiento en la coyuntura histórica desde donde escribe. La segunda, respecto a los poemas en que se encuentra un cuerpo erótico y finalmente, la tercera, respecto al cuerpo vulnerable.

Del poeta y la política

Efraín Huerta nació en 1914, justo en medio de la época revolucionaria de México, en el estado de Guanajuato en el seno de una familia Villista, cuyo principal interés estaba puesto en la distribución justa de las riquezas, especialmente tierras, del país. Esto, por supuesto, marcaría desde muy temprano las que después serían sus inclinaciones ideológicas de corte socialista, y durante mucho tiempo, estalinista.

Su producción escritural empieza a publicarse en la década de los 30, cuando en México el poder lo ostenta, casi de forma absoluta, el presidente Calles. Este periodo, conocido en la historia del país como el Maximato, estuvo marcado por la creación de pequeñas agrupaciones artísticas y políticas, con una evidente ideología izquierdista. Más tarde, estas se verían reforzadas con la llegada a la silla presidencial de Lázaro Cárdenas, a quien le tocaría tomar decisiones durante el duro periodo de la Segunda Guerra Mundial y la Guerra civil española. En este contexto de turbulencia y precariedad, en 1935, Huerta publica su primer libro de poemas: *Absoluto Amor*, para un año después publicar *Línea del alba*, ambos libros de acentuado tono amoroso. Sin embargo, este segundo poemario sería integrado, en 1944, al que se considera como el poemario más importante de Huerta: *Los hombres del alba*. De él se hablará más adelante

Es también en esta época que se afilia al Partido Comunista de México, del que jamás se alejaría por completo; así mismo traba amistad con su coetáneo, el escritor José Revueltas, ya famoso por haber sido, además de acérrimo crítico del sistema hegemónico, preso político desde los 15 años, precisamente a causa de su afiliación al PCM. Esta amistad entre ambos escritores sería sumamente enriquecedora tanto en su trabajo escritural como en el activismo que ambos practicarían, si bien con el tiempo habría Revueltas de ser más receloso del estalinismo que Huerta.

La militancia de ambos escritores los llevó a diferentes encuentros con el poder institucional, en el caso de Huerta implicó una cierta marginación de su obra, pues en pocas ocasiones fue comentada en publicaciones periódicas o, a la fecha, estudiada con el adecuado

interés. De igual forma padeció en ocasiones con el ejercicio coercitivo de las instituciones, cuando, por ejemplo, se vio perseguido durante la noche del 20 de noviembre de 1935 por el cuerpo de "las camisas doradas", afiliación fascista de infantería y caballería. Por otra parte, durante los movimientos estudiantiles del 68 y el 71, el poeta participó activamente en las marchas, en las que también se encontraban sus dos hijos mayores; sin embargo, tras la masacre del 2 de octubre de 1968, guardó silencio, al menos de forma directa. Este hecho que le fue recriminado por otros productores artísticos que de una u otra manera protestaron[1], se debió precisamente al temor que Huerta sentía por las posibles represalias, especialmente contra sus hijos, parte del movimiento y sobrevivientes de los hechos del 2 de octubre.

Tal decisión es ejemplo de las convicciones y toma de posición del escritor, puesto que, ante tales consideraciones, Huerta prefiere abstenerse de escribir sobre los hechos, pero un mes después publica su autoantología *Poesía 1935-1968*, donde recupera algunos de sus textos más incendiarios y algunos inéditos, como el "Responso por un poeta descuartizado", en referencia a Pablo Neruda y "Cantata para el Che Guevara". De igual forma, dedica el poema "Ángela adorada Davis" a su amigo Revueltas, preso en Lecumberri a raíz de su participación junto a los estudiantes en el movimiento del 68.

Es en el periodo marcado por las atrocidades de la guerra cuando más notoria puede observarse la inclinación política de Efraín Huerta, tanto en prosa como en poemas estalinistas y en referencia a la propia coyuntura histórica, como en "La oración por Tania", "Los soviéticos", entre otros. La ideología del poeta se deja ver a través de toda su obra, ya sea de forma evidente —como en los textos del libro *Poemas prohibidos y de amor*— o con mayor sutileza —en sus textos posteriores, como en "Alberto Juantarena"—, pero siempre presente.

Por su parte, a través de las poco más de cinco décadas en que escribió y publicó su obra poética, también publicó de forma

1 Octavio Paz renunció a su cargo como embajador en la India; Revueltas fue apresado por última vez en el palacio de Lecumberri, prisión de máxima seguridad, entre otros escritores.

regular prosa en diferentes medios periodísticos, especialmente en aquellos con tendencia a una ideología izquierdista: *El popular* y *El Nacional*. A través de sus varios artículos y columnas, no dudó en posicionarse y en dar su opinión respecto a otros escritores, a los que trató con la misma crudeza con la que dedicaba elogiosos comentarios a distintos artistas a quienes estimaba además de hábiles, adecuados para el momento que se vivía. Este posicionamiento estético era considerado por el escritor como un deber ético que no debía separarse del autor:

> En las pandillas literarias de México hay uno que otro esquizofrénico (la psiquiatría forense es bastante explícita en estos casos), capaz de fabricarse para su uso personal una docena de esferitas de vida, "Aquí soy poeta; hasta ese lado, burócrata con obligación de adular; hasta el límite, escritor de garra", etc. Más allá, escribiendo (sólo escribiendo) soy más leninista que Lenin y más marxista que Carlos Marx". Aunque en sus conversaciones terminen siempre intentando explicarse la situación mundial recurriendo a San Juan de la Cruz y a Quevedo. (Huerta 2021: 50)

Así mismo, cuando, años después, fue cuestionado por su posición política y la opinión que tenía sobre el compromiso adquirido entre ésta y la poesía, respondió que "Un escritor está comprometido siempre con sus ideas políticas, si no, es un hombre hueco que no se compromete con nada" (Huerta 2014a: 658). Para Huerta, este compromiso fue siempre el hilo conductor de su poesía, siendo dirigida por, en las palabras del propio autor, el amor. Entendía éste con una amplitud que lograba albergar la patria, el erotismo y la rebeldía como formas de prodigar tal amor. Sus convicciones, dice, son siempre las mismas:

> Tengo 40 años viendo y padeciendo lo que ocurre aquí y allá. Y no he claudicado. Soy el mismo de los años 36 y 37, cuando España, cuando el cardenismo; el mismo de la segunda Guerra. (Huerta 2014a: 632)

De igual forma, en repetidas ocasiones hizo hincapié en lo que consideraba debía ser la poesía comprometida y quiénes, a su parecer, cumplían con este cometido:

> Antes cité a González Tuñón, Rafael Alberti, Paul Éluard, Nicolás Guillén y Pablo Neruda. Podría citar a muchos más. La altura de la poesía de estos hombres es la misma de su indiscutible capacidad como militantes políticos. Ellos son la respuesta vital a tu pregunta… ¡No, por favor, no quiero hablar de Evtuchenko! Estoy hablando en serio, de gente seria, no de exhibicionistas ni de payasos. (Huerta 2014a: 641)

Este es, pues, su principal eje de acción: la poesía exige militar; ser poeta demanda atender las necesidades históricas y estéticas; Huerta responde a tales por medio de una búsqueda poética de nuevas formas: los poemínimos, las almidas, y los poemas contestatarios que experimentan y crean una poesía llena de aristas y zonas libres. Así evitaba la consagración otorgada por instituciones y premios que validaban la obra de otros poetas; pero Huerta evitó a toda costa la solidificación, solía presentarse como "marginal", lo que para él equivaldría a "independiente", a una libertad propia. Ello lo llevó a ser un poeta vivo, pero poco revisado. Huerta buscaba la descentralización, escribió gran cantidad de textos para revistas extranjeras o de menor circulación. Mientras su también coetáneo y amigo, Octavio Paz, representaba la consagración y a través de sus numerosas revistas, validaba redes y escritores, Huerta prefería evitar tales inscripciones y escribía desde un locus diferente.

Así pues, el poder en la poesía de Huerta es entendido de una manera bastante ambigua, pero al mismo tiempo posee límites que le definen como tal: es el ejercicio de dominación material, intelectual o institucional y, también, el resultado de una relación monolítica, que diluye la posibilidad de lo distinto; sin embargo, en una aproximación foucaultiana, Huerta también comprende que donde existe una relación de poder, la imposición de éste, existe también resistencia, confrontación y rebeldía.

Del cuerpo erotizado

El fenómeno erótico es de una complejidad absoluta, precisamente porque es el terreno de la transgresión de los límites, pone en conjugación el deseo íntimo y un temple social; son muchos los estudiosos que han procurado aproximarse a él desde distintas disciplinas, sin

por ello lograr agotar o tajantemente proponer una definición lapidaria. No obstante, es posible acordar que el erotismo proviene de una relación que procura el placer propio y el placer de otra entidad, que, de acuerdo a Bataille "tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto de desfallecimiento" (2003: 22) y que, por lo tanto, no es ajena a los juegos de poder, ya que, de acuerdo a Foucault, el poder es precisamente una relación en la que existe un despliegue de fuerzas que se ejerce, es decir, actúa sobre el sujeto procurando crear un cambio en éste o busca, meramente, su aniquilación; lo que puede lograrse por medios coercitivos y coactivos (2000: 27-29).

En el caso particular de las relaciones eróticas resulta peculiar cómo este cambio o aniquilación del sujeto se ven velados debido a que se encuentran atravesados por una intimidad vinculada al amor y la vulnerabilidad del ser, un marco que permite el desbordamiento más que el encierro. En la obra poética de Efraín Huerta, existe una fuerte presencia del erotismo, especialmente asociado a su poesía amorosa, donde el discurso es principalmente enunciado desde un sujeto masculino que establece, a través de su contemplación, una relación de fuerzas dominantes y dominadas, en las que el objeto mirado es el cuerpo femenino. Sin embargo, a raíz de la naturaleza de estos poemas, también se encuentra en el discurso que propone una suerte de rebeldía que resiste a la mirada y tiene voluntad propia: una resistencia. Cabe aquí señalar que se entiende resistencia como una negación del poder, es lo que escapa a pesar de encontrarse inmerso en la propia relación. Reviso aquí algunos fragmentos de diferentes poemas que permiten advertir esta situación.

Ejemplo de ello es el siguiente fragmento de "La poesía enemiga", perteneciente al libro de Efraín Huerta, *Los hombres del alba*, en donde se lee:

> Desnúdate si quieres
> de todo lo que arrastras de ciudad y jardín,
> porque aquí no hacen falta los pájaros
> ni las avenidas del brillo
> y de los senos sostenidos. (2014b: 36)

Detengámonos un momento en el primer verso de este fragmento. La conjugación del verbo en "Desnúdate" otorga la acción al

segundo sujeto del poema, una mujer a quién la voz poética observa. Y si bien podría entenderse como un imperativo, lo siguiente: "si quieres", remite a que el poder lo ostenta precisamente el sujeto a quién se le está haciendo, no una orden, una petición. Mientras que después se dirige a éste, diciendo que no es necesario el mundo exterior en donde se encuentran, las ilusiones "del brillo", que se ajusta a otras exigencias sociales.

Por otra parte, es importante señalar que para Huerta el cuerpo está formado por las partes que se ponen en contacto con la realidad externa: la piel, los ojos, los pies. Mecanismo que repetirá en sus poemas de tinte político, sin duda, permeado por la profunda convicción que le lleva a poner en acción lo pensado, lo escrito. El cuerpo es espacio y según Foucault, espacio político. Lugar de incidencia, creación y conflicto. Huerta también lo plantea, dedica un libro a estos textos subversivos: *Los eróticos y otros poemas*, publicado en 1974 después de otro libro similar, *Poemas prohibidos y de amor*. En ellos el amor, como se imaginarán, aparece como tema principal, pero es un amor franqueado por la rebeldía y la lucha. Ejemplo de esto es el poema "Apólogo y meridiano del amante", cuyos versos permiten observar el conflicto de fuerzas que se pone en el juego erótico:

> Di salvación a tu cuerpo
> con el atavío de las danzas vespertinas;
> al empezar el agua nocturna
> te dominé de mil maneras.
> Tus caderas rechinaron como la última carroza del cortejo.
>
> (Huerta 2013: 86)

En la metáfora que constituye esta estrofa es evidente la parte dominante, pero enseguida leemos:

> No discutamos nunca,
> porque nada hay más insidioso que la mordedura rechazada,
> el doble Universo que no me niegas,
> el asunto de mis desnudas tenazas
> la crisis de mis miedos nocturnos
> las cuestiones fálicas de mis profecías
> la incineración de un guerrero cuya grandeza es la podredumbre
> las almohadas que me convierten en tu lacayo.
>
> (Huerta 2013: 87)

Y queda claro, de nuevo, que se trata de la sumisión de la propia parte que ostentaba el poder por quien en los versos anteriores se encontraba "dominado". Tal relación de lucha parece concretarse un par de estrofas después, cuando leemos:

> Te poseo torvamente, torpemente.
> Asesino sin vestigios, revelo mis crímenes
> al primer interrogatorio.
> Tú eres mi escudo, mi lanza astillada. (Huerta 2013: 87)

Dos fuerzas que entran en disputa, sin que por eso deje de ser, a su vez, una suerte de acuerdo sesgado por el amor y una ulterior búsqueda del ser. Por otro lado, encontramos entre sus poemas textos en los que las partes corporales son más bien manifestación de admiración, como los dedicados a actrices. En su poema "María de los Ángeles Félix", dedicado a la afamada actriz mexicana, los versos nombran "tu esbelta juventud, tu cabellera. Vinieron a nosotros tus pestañas de mágica penumbra, tus pestañas de alas, tu boca de camelia ensimismada.", recurriendo a otras partes del cuerpo que, si bien se pueden apreciar en ocasiones en los poemas de tema amoroso, no lo hacen frecuentemente. En cambio, en aquellos en que el cuerpo es representación del asombro erótico, se repiten los pechos, los muslos y los dientes, porque a la ternura, se suma la violencia. Es un recurso que aparece también en su poesía política, lo que hace posible observar este doble juego en el que el cuerpo del sujeto es representación de un contrapoder que es a su vez, otra clase de poder — según el propio Foucault — ya que, para el poeta, la voz erótica es trasgresora. No sólo permite la franqueza que en el marco de las décadas de los 40 y 50 es ajena a la normativa moral, sino que también recurre a personajes del submundo en las calles a oscuras de la ciudad de México, como en el poema "La muchacha ebria", refiriéndose a una prostituta, o en "Declaración de odio". De este último cito:

> Y es el cielo del mar, alto cielo con vida
> que nos entra en la sangre, dando luz y sustento
> a lo que hubiera muerto en las traidoras calles,
> en las habitaciones turbias de esta negra ciudad.
> Esta ciudad de ceniza y tezontle cada día menos puro,
> de acero, sangre y apagado sudor. (Huerta 2014b: 118)

Tales artificios los vemos explotar en la siguiente década, con un lenguaje excesivo que recuerda precisamente al desbordamiento, a la ausencia de fronteras, porque el erotismo es un encuentro de posibilidades que se ven enmarcadas por el cuerpo que se nombra, un cuerpo que además se manifiesta, protesta y dirige a los sujetos ante los que existe, según enuncia el poeta en textos como "Manifiesto nalgaísta" y "Barbas para desatar la lujuria", largas declaraciones construidas a base de imágenes exaltadas:

> cierra el pico y ámame mujer de espeso sueño
> senos maduros trigo dura entrepierna
> axilas adivinanza nerviosos hombros
> refulge lengua oh trasero sucumbe
> llénname de barbas escándalo soy el cadáver
> la entraña cementerio semen municipal
> arrójame abúsame con hielo brazos
> te esculpo besos brasas dorado vientre
> te digo alba deshielo primavera.
>
> (Huerta 2013: 102)

Ahora, es importante, para finalizar este apartado, aclarar que, como se ha visto aquí, en la obra poética de Huerta el cuerpo erotizado es un instrumento en un campo de transformaciones que implican rasgar lo anterior y exigen romper las prohibiciones, los límites se traspasan y por un momento el encuentro posibilita repensar la realidad y recrearla.

Del cuerpo vulnerable

Por otra parte, en sus poemas más políticos, el cuerpo aparece vulnerable en contraste con lo que le sucede. Efraín Huerta hace uso de la imagen para generar contrastes que conmueven al lector y que permiten al discurso permear en éste. Tales recursos pertenecen especialmente a sus textos en *Poemas prohibidos y de amor*, y *Poemas de guerra y esperanza*, en los que el poeta refleja la alarma, el dolor y rabia que provocan las noticias que llegan de Europa; sin embargo, tal inconformidad atraviesa toda su obra poética con la plena ira del asesinato del poeta Roque Dalton o del Che Guevara;

la indignación que trae el racismo del que es testigo en su viaje por Estados Unidos y en su poema final, *Amor, patria mía*, la animosidad contra aquellos que mataron y excomulgaron, retrasando así la independencia de México, a los sacerdotes Miguel Hidalgo y José María Morelos. Este último poema, además, cuenta con la particularidad de que retrata una charla de cama, cuando dos amantes fatigados tras el encuentro erótico yacen en la cama y uno narra a la otra la historia de la Independencia de México, como un evento de amor político, porque para Huerta, recordemos, son la misma cosa.

Decía pues, que, en su obra más política, el cuerpo que aparece es un cuerpo que nombrándose se opone a los que pretenden eliminarlo. Pongo como ejemplo el poema de "La oración por Tania", en referencia a la joven partisana rusa, Zoya Kosmodemyanskaya, cuyo cuerpo fue torturado y expuesto por los nazis, tras haberla capturado:

> Bajo tus pies la nieve se hizo llanto
> Bajo tu desgarrada piel y tus ojos con fiebre
> crecieron los sollozos, los cristales del odio
> penetraron tu carne de doncella del triunfo.
> Bajo el cielo de invierno, una mañana,
> fuiste un árbol,
> un árbol de tortura y de martirio,
> árbol de los incendios,
> árbol puro, árbol de la venganza.
>
> (Huerta 2004: 69)

Vemos en el verso inicial que la primera parte del cuerpo que nombra Huerta son los pies sobre la nieve, en referencia de la caminata que le obligaron a hacer para llegar al árbol del que colgarían a Tania; la estrofa continúa con la desnudez de la joven a la que sería sometida después de ser ejecutada y finalmente construye la imagen de esta ejecución por la horca, al convertir su cuerpo en el propio árbol. El último verso de la estrofa, sin embargo, promete el futuro "árbol de venganza", la venganza que se lleva a cabo en vida y en contraposición al intento de desaparecer, con la muerte, a esta mujer. El poema sigue, un par de estrofas más adelante:

Venían por ti los lobos. Te encontraron,
te mutilaron y arrancaron la voz,
te azotaron los nazis.
Y luego, por el frío, por las calles, tus pies abrieron surcos.
(¡Tus pies desnudos, Tania!
¡Tus dieciocho años, Tania!)
Pero sobre esos surcos, como de tus heridas,
cayó, como bandera, la semilla sagrada.
[…]
como de un despertar de cuchillos con sangre,
nació, como ascendiendo, el sentido del odio.
[…]
por Tania, doncella comunista ahorcada por los nazis:
El odio en este día o penumbra,
no ha caído del cielo
sino del vasto y ciego vértigo
donde los ojos del soldado
revelan el calor de la amarga ceniza,
el fruto amargo del helado heroísmo.

(Huerta 2004: 71)

Una vez más, los pies, descalzos pues así fue como caminó la joven partisana, aparecen, imborrables. Abren surcos que se convierten en semillas, en alusión a los soldados que le siguen. Resiste así el cuerpo a quien desea su desaparición, no sólo es presente, sino que también deja huella y en la misma huella un futuro imborrable, indeseable por el poder dominante que actúa sobre el cuerpo del individuo para aplastar una comunidad. Luego el poeta la evoca, dice su nombre después de que los sujetos dominantes le quitan la voz, repite Tania en dos versos seguidos (en otros versos no citados, también repite el nombre) y con la aliteración, provoca un eco que se enfrenta con la mudez que pretenden imponerle. Y, después de ello, repite el nombre y le da identidad: "una doncella comunista…" para enseguida hablar de los ojos del soldado, la mirada de quién le habría de seguir, como doble metáfora: del testimonio dado y de la visión que sostiene lo hecho por la joven. El cuerpo sigue resistiendo, el cuerpo existe a pesar de la aniquilación a través del poema que lo

nombra en un sentido plenamente foucaultiano, pues no pretende enajenarse de la relación de poder en la que se encuentra sometido, sino contrarrestar el poder con el propio vigor de la existencia y la posibilidad de creación que ésta supone.

Este ejercicio de nombrar el cuerpo cuando lo que el poder quiere es destruirlo, se repite en otros poemas como "Esa sangre", "Responso por un poeta descuartizado" y otros más. Mas existen también otros textos de Huerta que siguen un mecanismo similar, pero que funcionan de diferente forma, y es cuando nombra un territorio y le da calidad de cuerpo. Convierte la idea de patria o de ciudad a través de la personificación, para otorgarle un espacio y voz que le rescaten del poder ejercido sobre ellos. Ejemplo de ello es "Elegía de Lídice" en relación a la pequeña población desaparecida por el ejército nazi:

> Pero cierra los ojos y escucha, cercenada,
> cómo hay en todo el mundo un aliento de vida,
> una voz de esperanza,
> un grito de terrible y concreta victoria,
> Mira que tu substancia, tu esencia derrotada se alza en los Grandes Lagos, junto al Mississippi
> donde una aldea hermana ha tomado tu nombre,
> tu perfil de muchacha, tu cuerpo atravesado.
>
> (Huerta 2004: 64-65)

Nombrando, asumiendo un cuerpo, Huerta recupera en su poema la historia y la presencia de una población que desaparecería sin el gesto de tomar su nombre para otras ciudades del mundo[2]. Y así, resiste al tiempo y a la desaparición impuesta por la violencia de la guerra.

Otro ejemplo de la corporeidad que Huerta confiere a los territorios es, como ya decíamos, *Amor, patria mía*, el último poema publicado por el escritor, un año antes de su muerte en 1982. El texto conjuga varios de los rasgos identitarios de la obra poética de

2 Después de la guerra, en 1949, sería reconstruida esta población en un espacio al lado de su antigua ubicación.

Efraín: elementos irónicos, tema amoroso, pero a su vez político, la presencia del dolor en un cuerpo maltratado y las duras imágenes construidas a través de ello, la ira ante el poder ejercido sobre algunos y la rebeldía que mantienen. El poema inicia con una referencia literaria bastante conocida:

> En un lugar de tu vientre
> de cuyo nombre no quiero acordarme,
> deposité la seca perla de la demencia.
>
> (Huerta 2013: 120)

Para después continuar con una humorística referencia erótica:

> Como era natural,
> ya había perdido todo lo deseable
> y realizado trabajosamente
> los más feroces estudios obsecenográficos.
>
> (Huerta 2013: 120)

Y unas estrofas después se inclina por el tema histórico, y menciona al cura Hidalgo, prócer de México, que fue excomulgado antes de ser ejecutado. Huerta, además, hace un ejercicio de intertextualidad y recupera partes de las actas de este juicio religioso, mientras contrapone a ellas el nombramiento de cada parte del cuerpo con un acento irónico:

> Sea maldito en sus riñones,
> en sus ingles, en sus muslos,
> en sus genitales, en sus caderas,
> en sus piernas, sus pies y sus uñas.
> Sea maldito en todas sus coyunturas
> y articulaciones de todos sus miembros;
> desde la corona de su cabeza
> hasta la planta de sus pies
> no tenga un puntito bueno…
>
> (Huerta 2013: 126)

Y luego, vuelve al tema amoroso y al heroísmo, y al cuerpo que resiste, que sostiene el dolor y se opone a quién lo inflige diciendo:

Mil gracias pongo aquí, en tu pecho, en tu cabellera,
en el inminente adiós de tus resecos labios,
en la tibia humedad de tus ojos,
por cuanto has escuchado,
por la heroicidad y el martirio
y porque quiero que sepas, amor y oleaje,
que las cabezas de los héroes
permanecieron en Granaditas, hasta 1821
¡once años allí, cabecitas de patriotas, […]

(Huerta 2013: 131)

Y termina diciendo:

porque más que la ceniza me importa la sangre,
y la sangre, oh limpitamente desnuda,
amada de todo mi corazón,
está más un poco más cerca
de esta milagrosa vida mía
que de la muerte de los míos
y la temerosa y vibrante
llanura de sombras que es
nuestra patria.

(Huerta 2013: 131-132)

Y así, a través de un poema de tema amoroso, prodiga el amor a una patria que deja de ser idea y se convierte en un espacio histórico y político, en el que las fuerzas políticas entran en conflicto y se ven representadas por el cuerpo del cura Hidalgo, a quién maldicen aquellos empoderados, que, para evitarles mayor poder, Huerta decide de no nombrar y mantener invisibles. La maldición que cae sobre Hidalgo se ve contrarrestada por la ironía y el amor que pone el poeta mientras lo trae a la conversación del momento más vivo. Pues en el erotismo desde el que se enuncia la historia nacional, también se crea un nuevo discurso que evita el olvido. Se vuelve sangre viva que el poeta anuncia más cerca de él que de los muertos, más próxima al sujeto que actúa y defiende desde la enunciación de los labios, los ojos de su amada: testigos y emisores de lo que se ha quedado en el olvido. Y es que resulta más importante decir esto que el lugar del vientre de su amada, de cuyo nombre, no desea acordarse.

Referencias bibliográficas

Ávila-Fuenmayor Francisco (2006), "El concepto de poder en Michel Foucault" en *Telos*, urbe, En línea <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=99318557005> [Fecha de consulta: 30/05/2021].

Bataille Georges (2003), *El erotismo*, Tusquets, México

Conde Ortega José Francisco (2014), "Efraín Huerta 'Amor, suave patria mía'", *Zaloamati*. En línea <zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/2562> [Fecha de consulta: 25/05/2021].

Foucault Michel (2020), *El orden del discurso*, Austral, México.

— (2000), *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*, fce de Argentina S. A., Argentina.

— (2002), *Historia de la sexualidad: la voluntad de saber*, Siglo xxi, Buenos Aires

— (2010), *Vigilar y castigar*, Siglo xxi, México.

Huerta Efraín (2014a), *El otro Efraín antología prosística*, mata, Ulises (ed.), fce, México.

— (2014b), *Los hombres del alba*, (facsimilar), Géminis/conaculta, México.

— (2004), *Poesía completa*, fce, México.

— (2021), *Prosas de guerra y esperanza Efraín Huerta en El Popular (1939-1944)*, Ugalde, Sergio (ed.), Almadía/unam, México

— (2013), *Transa poética*, era, México.

Larios Robles Vanessa Itzigueri (2011), "El dolor corporal. Reflexiones filosóficas en torno a Michel Henry", *Revista de Filosofía Open Insight.* En línea <https://www.redalyc.org/pdf/4216/421639450007.pdf> [Fecha de consulta: 25/05/2021].

Moreno Hernández Hugo César (2016), "Cuerpo y resistencia; entre la carne y la razón", *Revista de ciencias sociales de la Universidad Iberoamericana*. En línea <https://www.redalyc.org/jatsRepo/2110/211049494003/html/index.html> [Fecha de consulta: 28/05/2021].

Pincheira Torres Iván (2006), *Cuerpo, poder y resistencia,* Oyarzun Kemy (dir. Tesis) en línea <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/10894/pincheira_i.pdf?sequence=3&isAllowed=y> [Fecha de consulta: 29/05/2021].

Tornos Urzainki Maider (2010), "Deseo y transgresión: el erotismo de Georges Bataille", *Lectora*, en línea <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3325996.pdf> [Fecha de consulta: 29/05/2021].

Aliens y fronteras en la ciencia ficción mexicano-estadounidense

Ericka Helena Parra Téllez
Valdosta State University

El debate de los extranjeros residentes o aliens en Estados Unidos se centra en la falta de derechos laborales[1]. A partir de 1940, la ley federal los convoca a registrarse y en 1965 regula la tarjeta verde, documento que les otorga el derecho al trabajo, pero a la vez, les niega el derecho al voto. En 2013, la discusión trasciende al estatus legal de los hijos de migrantes indocumentados que se propone en los programas "Dream Act" y "DACA"[2], limitando las oportunidades

1 En Estados Unidos el referente alien se aplica a los inmigrantes que cuentan con visa o petición de residencia. En 2013, en el informe del Congreso se suscribe la frase "alien no autorizado" (unathorized aliens) (Bruno). En este caso, la población alien o extranjera carece de la opción al estatus legal, es decir, se les niega el estatus de residentes permanentes a estudiantes que ingresaron a Estados Unidos cuando eran niños y a beneficiarios de ayuda humanitaria a largo plazo. En busca de una solución, los casos de los 'extranjeros no autorizados' se han incluido en las propuestas políticas de cada gobierno sin llegar aún a una solución legal migratoria flexible y permanente.

2 En el 113° Congreso en 2018 se propuso una legislación integral de reforma migratoria dirigida a una población de 11 mil extranjeros no autorizados como residentes permanentes. En consecuencia, se gestionaron las visas temporales para 1) residentes legales permanentes LPR (Legal Permanent Residents), 2) estudiantes que calificaron para el Acto Sueño o "Dream Act" (Development, Relief, and Education for Alien Minors) y niños del programa de acción diferida DACA (Deferred Action for Childhood Arrivals). Estos programas se nominaron Immigration relief (Bruno), término que impide la expulsión de los inmigrantes de Estados Unidos. En suma, se niega el estatus migratorio legal a quienes cruzan las fronteras sin documentos.

económicas para quienes desean completar una educación superior. En tanto, las prohibiciones al cruzar la línea divisoria entre países se acentúan con la política migratoria del gobierno del presidente Donald Trump (2017-2021), quien propuso continuar la construcción de la frontera físico-política, así como la cancelación de los programas Dream y DACA. En consecuencia, las condiciones precarias laborales en la frontera se justifican a partir del estatus migratorio legal (Campbell 2020).

La situación legal de lo aliens, de esta forma, encuentra un espacio en la ciencia ficción para denunciar la marginalización de estos residentes por los avances tecnológicos. La frontera entre México y Estados Unidos deja de ser un escenario en donde ocurren las historias para traspasar al espacio global y situar el problema migratorio en la Luna mientras que los personajes cuentan historias similares a los casos legales que enfrentan varias generaciones de migrantes internacionales.

En este estudio los personajes cíborgs y aliens se posicionan como actores políticos que exponen la experiencia laboral en la frontera mexicano-estadounidense y denuncian la deshumanización del trabajador explotado que se transforma en un ente tecnológicamente reconfigurado. Rivera llama a este fenómeno "hyper-alienation" para subrayar la intersección entre tecnología y la vida del trabajador en la frontera (2012: 51). Por un lado, el alien habita como espectro en un estado de inexistencia y, por el otro, conforma un elemento importante en el desarrollo económico.

La ciencia ficción de la frontera mexicano-estadounidense

Lysa Rivera (2012) investiga el surgimiento de la ciencia ficción de la frontera en la comunidad *latinx*[3], en el contexto de la firma del Tratado de Libre Comercio cuyas negociaciones se iniciaron

3 En recientes estudios sobre la identidad de los inmigrantes de origen hispano se propone la palabra *latinx* como término de inclusión y de género no-binario y que no necesariamente hablen español. Según investigadores, el término se refiere al amplio espectro de identidades de género más allá del binario masculino-femenino (Salinas & Lozano, 2019).

en 1990, en particular, con la instalación de maquiladoras en la frontera norte mexicana. Rivera identifica un escritor de ciencia ficción en el contexto del movimiento chicano en *Autobiography of a Brown Buffalo* (1971), de Oscar "Zeta" Acosta. Entre las novelas de ciencia ficción escritas en inglés y referentes en spanglish cita *Rag Doll Plagues* (1991) de Alejandro Morales, *High Aztech* (1992) de Ernesto Hogan, y *Snow Crash* (1992) de Neal Stephenson y, recientemente, se publica la colección de cuentos *Latinx Rising: An Anthology of Latinx Science Fiction and Fantasy* (2020) de Matthew David Goodwin y Frederick Aldama. Dentro de este mismo tema, Chela Sandoval introduce la discusión sobre la "conciencia *cyborg*" y Catherine Ramírez cuestiona los roles tradicionales de las mujeres desde la perspectiva de "Chicanafuturismo" (Rivera 2012: 415). Cabe mencionar que la película futurista de ciencia ficción *Sleep Dealer* (2018) de Alex Rivera, al igual que el cuento "Desde la otra orilla" (1994) de Guillermo Levín[4] y la novela *Lunar Braceros: 2125-2148* (2009) de Rosaura Sánchez y Beatrice Pita se consideran narrativas fundacionales en las cuales la tecnología deshumaniza a los trabajadores en el contexto migratorio legal.

En cuanto al trabajador cíborg[5], Ginway argumenta que los autores de ciencia ficción mexicana anticipan los relatos sobre implantes y neo-cíborgs que representan el conflicto de los cybraceros en contraste con los cíborgs latinoamericanos que denuncian asuntos relacionados con las dictaduras, clase social o raza. (2013: 162). Los cíborgs en el caso mexicano-estadounidense entonces ejemplifican la resistencia posthumana, en particular, el cuento "Llegar a la orilla" relata sobre la transformación de un humano en un cíborg a partir de la mirada de su hijo. En tanto que la novela

4 Guillermo Lavín ha sido colaborador de *Ad Astra, A Duras Páginas, A Quien Corresponda, Axxón, Blanco Móvil, Ciencia y Desarrollo, Diálogo Cultural entre las Fronteras de México, El Cuento, Equipo Mensajero, Esta cosa, Imaginación, La Talacha, Mar Abierta, Otracosa, Proyecto Sherezade, Revista Universidad de México, Punto, y Umbrales.*

5 Cabe referir que la palabra cíborg en el diccionario se deriva del acrónimo de organismo cibernético: representa un ser humano que se adapta a la forma de vida, particularmente, en un ambiente extraterrestre o diferente a su hogar (Diccionario de Significados, n.d.).

chicano-futurista *Lunar Braceros* denuncia la situación laboral de los aliens desde un punto de vista futurista y de género. No obstante, las historias tienen una especificidad narrativa, ambas se insertan en un sistema de relaciones de poder laboral y, critican las consecuencias de la globalización desde varias perspectivas de una frontera.

El trabajador Cíborg

Guillermo Lavín expone el conflicto laboral a través de situaciones cotidianas. Sus personajes con implantes cibernéticos son una alegoría al tema de la explotación laboral y la adicción sensorial como una forma de escape a las excesivas tensiones laborales. En "Llegar a la orilla", su personaje Teófilo José Fragoso, un trabajador de una maquiladora fronteriza que produce los *biochips* de la compañía estadounidense Simpson Dream III, lleva una vida común en la frontera, trabaja excesivas horas del lado mexicano y su salario mínimo le impide cubrir los gastos familiares por lo que a falta de un permiso para cruzar la frontera se ofrece como voluntario para probar el chip que produce la maquiladora. Pero esta tecnología consiste en estimular placer sensorial, y a medida que pasa el tiempo, el cíborg Teófilo se hace adicto y adquiere el chip de manera ilegal y a un precio alto.

El hilo narrativo de la historia se marca por el sonido del silbato que indica las horas de trabajo de la fábrica y el inicio del viaje en bicicleta de José Paul, el hijo de Teófilo de once años, "una tarde especial" de Navidad. El deseo de José Paul por una bicicleta moderna con "manubrio aerodinámico" parece un sueño, causado por el chip que le fue implantado en la escuela cuando el director "pidió un voluntario" (Levín). Y aunque José Paul aprende en segundos, vive sus deseos en sueños cortos mientras espera a su padre. Así, puede viajar en bicicleta para denotar la movilidad geográfica entre fronteras, al decir que, "con ella él podría viajar más allá del Río Bravo" (Levín). Más tarde, mientras el hijo viaja con el padre de regreso a casa, el cíborg Teófilo, por los efectos del chip, se deteriora "con el rictus de pavor en la cara y con la base del cuello humeante, el pelo chamuscado y el olor a piel quemada" (Levín). Los síntomas crean sospechas entre los trabajadores que comentan que Fragoso

aceptó "ser conejillo de indias" y que "le pusieron cables en la cabeza" (Levín). No obstante, su vida cotidiana continúa en una comunidad de migrantes, trabajando tiempo extra, los lectores identifican cómo el producto deshumaniza al trabajador y al estudiante.

Es a través de la mirada del niño que el narrador omnisciente describe la frontera natural del Río Bravo entre México y los Estados Unidos, y la personifica al decir que en cambio "los canales la cicatrizaban y el angosto sube y baja de las arterias del centro contrastaba con las calles anchas, rectas, equidistantes, de las colonias creadas por las empresas maquiladoras para sus empleados" (Levín). La frontera geográfica delimita entonces territorios geopolíticos con las descripciones del puente y los inmigrantes, dejando entrever la dicotomía cultural entre la vida de ambos lados. La frontera, de esta forma, sirve de escenario para constatar cómo las relaciones de poder, las industrias y el avance de las tecnologías aseguran que las condiciones laborales favorezcan el progreso del país en el contexto de políticas neoliberales. La representación simbólica de una "alta pared" que divide la maquiladora del pueblo distorsiona la realidad ya que se recrea en la imagen del guardia de "una mano de huesos fuertes y grandes, enmascarada con piel quebradiza" (Levín). Con ello, el deterioro humano se enfatiza al interior de la maquiladora.

Al final, cuando José Paul despierta, el sonido del silbato esfuma el sueño americano y los trabajadores entran a la fábrica mientras los cíborgs de estas industrias forman parte de los obreros que interactúan con indígenas y trabajadores indocumentados, que trabajan excesivas horas (Romero, citado en Rivera 2012: 419). Cabe notar, que la situación laboral de la ciudad Reynosa, que no es diferente a la región de Tijuana y Juárez, también se describe a partir del crecimiento de las nuevas zonas urbanas en donde el capital extranjero invierte en maquiladoras y fábricas de ensamblaje a fin de retener la migración hacia Estados Unidos.

Los discursos ficcionales sobre la migración se explican como un fenómeno social, que además de ideológico y de poder, tienen su origen en la pobreza económica a partir de la cual se idealiza el sueño americano en bicicleta y se pierden las raíces culturales de la familia en navidad y en donde la vida cibernética llega a ser la nueva forma de cambio a través de implantes, drogas y otras formas

de invasión al cuerpo (Ginway 2013: 166). El deseo de ese viaje en bicicleta en el contexto navideño contrasta la pobreza por falta de poder de consumo de aquellos bienes manufacturados, que el lado mexicano produce y el país del otro lado del puente consume.

Y aunque la jornada en bicicleta se proyecta hacia un futuro imaginario, similar al "sueño americano", recuenta la trayectoria de trabajadores de las maquilas que se arriesgan a cruzar la frontera cada día. En esa travesía, el narrador describe las futuras prácticas de los trabajadores de aquella ciudad fronteriza "hiperurbanizada", al mismo tiempo que permite imaginar el bienestar social y las relaciones de explotación a los trabajadores. El efecto "hyper-alienation", propuesto antes por Rivera, se traduce entonces en la representación del señor Fragoso, quien trabaja largas horas de explotación laboral y experimenta físicamente las consecuencias de un chip sensorial en tanto que José Paul, con su chip, deja entrever que el ciclo del bio-conector personalizado continúa de manera continua. El relato, de esta forma, denuncia el desplazamiento laboral de los trabajadores en las maquilas que compiten con la mano de obra de los cíborgs sin dejar de hacer una crítica a los avances tecnológicos pensados para un mayor mercado de consumo. Así que, a la falta de opciones para cruzar el ciclo generacional, podría decirse, que el problema ciber-laboral carece de solución legal y se continúa el desplazamiento humano de los migrantes fronterizos.

Una novela Chicanafuturista

En la ciencia ficción, los roles de género también se denuncian desde una perspectiva futurista y se insertan en la discusión no binaria *latinx*. Las autoras Rosaura Sánchez y Beatriz Pita representan la situación laboral de los aliens que cuentan con una educación técnica y que han sido llevados a la Luna como braceros. En ella se observa la voz narrativa de una madre que le cuenta a su hijo sobre la situación lunar por medio de mensajes, *nonatexts, posts* y diálogos, por lo que la novela cuenta con historias fragmentadas de los ocho braceros que conforman la tripulación de los *techos* o técnicos que fueron enviados para trabajar a un campo de desperdicios carcinógenos y radioactivos. Su tiempo narrativo comienza con el presente

2148, con la migración de este grupo entre los cuales se encuentra Lydia, una madre que dirige la rebelión laboral. Las diferentes voces dentro de la novela pueden identificarse por los tipos de grafías y la transcripción de una carta. En estos relatos se deja entrever la migración de los terrícolas desde el 2125 y, a su vez, se enfoca en dos momentos: el 2125 y el 2148, es decir, narra el pasado, presente y futuro, rescatando el año 68, muy significativo por el movimiento chicano en 1968.

Cabe mencionar, que dentro de la novela el programa político de reclutamiento del gobierno estadounidense diseña nuevas fronteras que incluyen los estados mexicanos del norte. En este programa expansionista y futurista se sitúan las compañías transnacionales y las cuatro grandes compañías 'bio-techs' que controlan la tecnología, incluyendo el bio-combustible y la vida personal de los trabajadores. Néstor García Canclini explica que la globalización puede ser vista como un conjunto de estrategias para realizar la hegemonía de macroempresas industriales y corporaciones financieras que se apropian de los recursos naturales y culturales, incluyendo el trabajo, el ocio y el dinero de los países pobres (1999: 31). En efecto los trabajadores quedan sometidos a la explotación laboral aún en la Luna y subordinados a una cultura de tecnologías con la ilusión de una vida mejor mientras que el expansionismo de la globalización económica continúa en el planeta Tierra. Estados Unidos continúa en busca de alianzas con Europa y se alía con China e incluso surge un nuevo colonialismo que el sur estadounidense proyecta extender a Colombia. El plan se denomina Nuevo Orden Imperial (NIO), consorcio multinacional que promueve la represión y encarcelamiento de los *latinx* y ciudadanos pobres y desempleados (Chabram-Dernersian 2010: 193). De algún modo, tal postura económica es un referente que recuerda las políticas neoliberales estadounidenses.

Este expansionismo económico es paralelo en el espacio lunar, por ello, el personaje de Lydia cuestiona las consecuencias políticas. En las cartas que le escribe a su hijo, le advierte sobre las condiciones de explotación que viven en la Luna mientras su hijo Pedro intenta seguir a su madre como alien de la Tierra. Aun cuando él representa a los afectados por los programas para hijos de migrantes, ella propone

una rebelión lunar y mantiene una conversación dialógica y reflexiva con Pedro explicándole primero cómo fueron seleccionados:

> Ayer, o fue la semana pasada, de cualquier modo, sucedió, te estaba diciendo sobre la creación de Cali-Texas, ¿cierto? Pero querías escuchar más sobre las Reservaciones. Mira, puedo resumir diciéndote que los que estábamos en las calles o viviendo en los megabarrios éramos considerados expandibles, una sobre población, y en lugar de transferirnos a todos a una colonia en la Luna — imposible en ese momento o incluso ahora — el estado creó sitios de colonias internas, la Reservación (traducción mía, Sánchez y Pita 2009: 14)[6].

Además, le cuenta que, si bien el plan inicial de 2112 consistía en que los cíborgs se encargaran también de la construcción de *bunkers,* el proyecto fracasó por problemas de logística. De tal manera que los aliens terminaron siendo la mano de obra barata. Ella, de esta forma, explica que necesitaban personas que pudieran adaptarse a los cambios lunares y que fueran capaces de resolver problemas inesperados por un bajo salario (Sánchez y Pita 2009: 96). Es decir, que reclutaron a los pobres desplazados por los cíborgs de la frontera Cali-Texas. En sus mensajes, Lydia denuncia que este grupo bracero de alto riesgo ignora los derechos laborales y las situaciones que viven reflejan las condiciones de los megabarrios de Arizona y de Sonora. La paradoja es que ellos cuentan con documentos de trabajo. Y aunque ella logra resistir varios años, encuentra en las cartas a su hijo un medio de denuncia.

Paradójicamente, las condiciones de trabajo para las mujeres siguen con horarios excesivos, condiciones ambientales extremas —ya que también sufren las tormentas de sol, desigualdad de raza y género sexual, así como falta de tolerancia. Lydia, por su parte, convoca a las mujeres para rebelarse contra el patriarcado laboral.

---

6 Yesterday, or was it last week, whenever it was, I was telling you about the creation of Cali-Texas, right? But you wanted to hear more about the Reservations. Look, I can sum it up by telling you that those of us on the streets or living in mega-slums were considered expandable, a surplus population, and instead of transferring us all to a Moon colony — impossible at the time or even now — the state created internal colonial sites, the Reservation (Sánchez and Pita 2009:14).

> El potencial revolucionario de Lydia también depende de las múltiples definiciones de maternidad: ella es la autora de la novela; ella es un producto futurista de la violencia económica arraigada que explota su cuerpo de trabajo; debe crear una familia no-irregular; y ella debe ser una figura ausente, causa perdida. Su ausencia enfatiza que la verdadera revolución obrera sólo puede quedar como un deseo especulativo en la novela, pero simultáneamente, este deseo y potencialidad radical permite redefiniciones *queer* y subversivas de pertenencia y maternidad (traducción mía, Ulibarri 2017: 86)[7].

Lydia, como muchas mujeres migrantes, fue trasladada a la Luna y dejó a su hijo Pedro cuando tenía diez años, por lo que la ausencia de la madre configuró una familia no tradicional. Kristy Ulibarri argumenta que la participación de la figura de la madre como *queer* y proletaria rompe el modelo del capitalismo patriarcal. De hecho, por razones económicas su experiencia laboral se asemeja a las madres que dejan a sus hijos para trabajar en la frontera. Lydia cruza la frontera de género y así subvierte el rol de madre tradicional para definir una identidad de género *queer* y de alien que enfrenta el conflicto laboral.

Si bien en el cuento "Llegar a la orilla" el hijo intenta rescatar al padre, en la novela *Luna Braceros*, las relaciones familiares y la figura de la madre se rebelan a lo tradicional. En tanto que Ulibarri (2017) argumenta que esa distopia social se aplica a la deconstrucción de la maternidad en la familia y dentro del patriarcado. Por lo que el hogar como espacio seguro se vuelve inseguro. El propósito de concientizar y hacer pensar a los lectores se consigue a partir de romper la ilusión de la realidad. De tal manera que la crítica feminista chicana entonces coincide en la inclusión de una maternidad *queer* y la denuncia del abuso de los roles tradicionales que las madres

---

7 Lydia's revolutionary potential also depends on multiple definitions of motherhood: she is the central author of the novella; she is a futuristic product of entrenched economic violence that exploits her labouring body; she must create non-normative *familia*; and she must be an absent figure lost to the cause. Her absence emphasises that true worker revolution can only remain a speculative desire in the novella, but simultaneously, this radical desire and potentiality allows for queer and subversive redefinitions of belonging and motherhood (Ulibarri 2017: 86).

trabajadoras han tenido en el campo, la fábrica y el hogar (Anzaldúa 1987, Rivera 2012, Ulibarri 2017). En este contexto, en la imagen de Lydia se destaca la figura de resistencia social y laboral.

Para concluir

Coincido con la crítica de Donohue (2018), en cuanto a que en la narrativa fundacional de la ciencia ficción sobre la frontera México-Estados Unidos existe una intersección entre frontera y aliens. Al igual que el cuento "Desde la otra orilla", la novela *Lunar Braceros* es una narrativa fundacional del tema migratorio en el cual la tecnología deshumaniza a los trabajadores cíborgs, quienes ejemplifican "una resistencia post-humana" (Donahue 2018 y Ginway 2013). Las diferentes narrativas representan una distopia con respecto a los problemas de la globalización económica y con la técnica de "hyper-alienation" se focaliza el problema para observar y denunciar a una sociedad que corporeiza los efectos del capitalismo transnacional (Ollman, citado en Donahou 2018: 133). La idea de las representaciones de los aliens convoca a una crítica a las propuestas legales en la frontera mexicano-estadounidense. Así, los escritores de ambos lados geográficos resignifican alien como sujeto político-social que personifica la explotación laboral.

En suma, este enfoque de problemas sociales y globalización económica en la ciencia ficción ambienta las consecuencias para quienes pasan a ser un cuerpo reconfigurado por la cibernética y la tecnología digital impulsada por el neoliberalismo hacia las Américas y el mundo, diseñando otra interseccionalidad entre los personajes aliens y cíborgs que denuncian en la ciencia ficción esa lucha continua de injusticias hacia los trabajadores fronterizos.

Referencias bibliográficas

Anzaldúa Gloria (1987), *Borderlands/La frontera. The New Mestiza,* San Francisco, Aunt Lute Books.

Bruno Andorra (n.d.), Unauthorized aliens: policy options for providing targeted immigration relief, [Library of Congress public edition], Congressional Research Service.

Campbell Josephine (2020), "Alien (law)", Salem Press Encyclopedia, [s. l.], en línea <https://search.ebscohost.com/login.aspx-direct=true&AuthType=ip,shib&db=ers&an=89403308&site=eds-live&scope=site> [Fecha de consulta: 29/09/2021].

Chabram-Dernersian Angie (2010), "Bucking Tradition: Sci Fi with a Chicana/o Latina/o Twist", *Confluencia*, vol. 26, p. 192–194.

Diccionario de Significados. Tecnología e Innovación (n.d.). <https://www.significados.com/ciborg>/> [Fecha de consulta 05/25/2021]

Donohue Micah K. (2018), "Borderlands Gothic Science Fiction: Alienation as Intersection in Rivera's *Sleep Dealer* and Lavín's 'Llegar a la orilla' ", *Science Fiction Studies*, vol. 45, n° 1, p. 48-68. En línea <www.jstor.org/stable/10.5621/sciefictstud.45.1.0048> [Fecha de consulta 03/25/2021].

García Canclini Néstor (1999), *La globalización imaginada*, México-Buenos Aires-Barcelona, Paidós.

Ginway Mary Elizabeth (2013), "The politics of cyborgs in Mexico and Latin America", *Semina: Ciências Sociais e Humanas*, Londrina, v. 34, n° 2, p.161-172. En línea <https://doi.org/10.5433/1679-0383.2013v34n2p161> [Fecha de consulta:10/9/2021].

Goodwin Matthew, Aldama Frederick (eds.) (2020), *Latinx Rising: An Anthology of Latinx Science Fiction and Fantasy*.

Ulibarri Kristy L. (2017), "Speculating Latina radicalism: labour and motherhood in 'Lunar Braceros 2125-2148' ", *Feminist Review*, vol. 116, p. 85-100.

Lavín Guillermo (1994), "Llegar a la orilla", *A quien corresponda,* n°105. En línea <https://www.angelfire.com/va3/literatura/guillermol.htm> [Fecha de consulta: 05/15/2021].

Rivera Lysa (2012), "Future Histories and Cyborg Labor: Reading Borderlands Science Fiction after nafta", *Science Fiction Studies*, vol. 39, n° 118, p. 415–436. En línea <https://doi.org/10.5621/sciefictstud.39.3.0415> [Fecha de consulta: 10/05/2020].

Salinas Cristóbal, Lozano Adele (2019), "Mapping and recontextualizing the evolution of the term Latinx: An environmental scanning in higher education." *Journal of Latino and Education*, v. 18, n° 4, p. 302–315.

Sánchez Rosaura, Pita Beatrice (2009), *Lunar Braceros: 2125-2148*, Calaca Press.

Masculinidades en jaque: "Tempografía de la espera" e *ISTORIA* en la obra de Eduardo Lalo

Irma Velez
Sorbonne Université

Imperialism seemed to be a very highly gendered phenomenon. Words like "manly", "effeminate", each of them normatively loaded, were seldom far from the lips of imperial rulers.
(Mackenzie, 1998: VII)

Toda posición de sí, todo anclaje de sí tiene relaciones de dependencia con el resquebrajamiento del otro. Yo construyo mi virilidad sobre las ruinas de quienes me rodean.
(Fanon, 1952, 2009: 176)

Los críticos vieron en la escritura de Lalo una cartografía del desastre, una textualidad fronteriza o una estética del derrumbe y del deambular (Avilés 2012), la de un *flâneur* "abyecto" (Ríos Ávila 2020: 25), la de una poiesis y bioescritura de la marginalidad que resiste "la cosificación distanciada del paisaje ruinoso" y un "dominio geopolítico" al servicio de una "administración controlada de la vitalidad y disponibilidad de sus cuerpos" (Salgado 2020: 320). No faltó quien resaltara su estética del garabato (Salgado 2020: 320) o una poética del nihilismo (Rodríguez Matos 2020). En su dialéctica del entredós y estética del no-lugar (Velez 2009a y b) se ha valorado una ética del fracaso y política del no-lugar (Duchesne Winter 2020). En su "deriva propiciatoria" se alude a "poéticas peripatéticas y escriturales" (María Sotomayor 2020: 362, 361) o se vincula su

"escritura del desastre" con la de Blanchot, y la metaficción de un narrador (en *Simone*) que "afila la palabra para irse lanza en ristre contra los eventos académicos en los que no siempre se encuentran análisis lúcidos en las ponencias, sino propuestas forzadas e inverosímiles" de "una estética de la conmoción" (Ladino Gaitán Bayona 2020: 83) con este ejemplo tan oportuno :

> Así pasé el día, soñando con las pausas del café, incrédulo al comprobar que alguien era capaz de hermanar en la misma frase a Deleuze con Mistral, así, sin más, sin preaviso ni nota al pie de página, enlazados por una conjunción que a la vez sumaba y desfiguraba (Lalo, 2011, 54-55).

La riqueza de su obra justifica en parte la diversidad de miras porque a nadie puede dejar indiferente su paisaje estético o compromiso político en un territorio donde mandan las plumas sin esconder el plumero, ponderando lo visible desde una estética intervencionista transgénero.

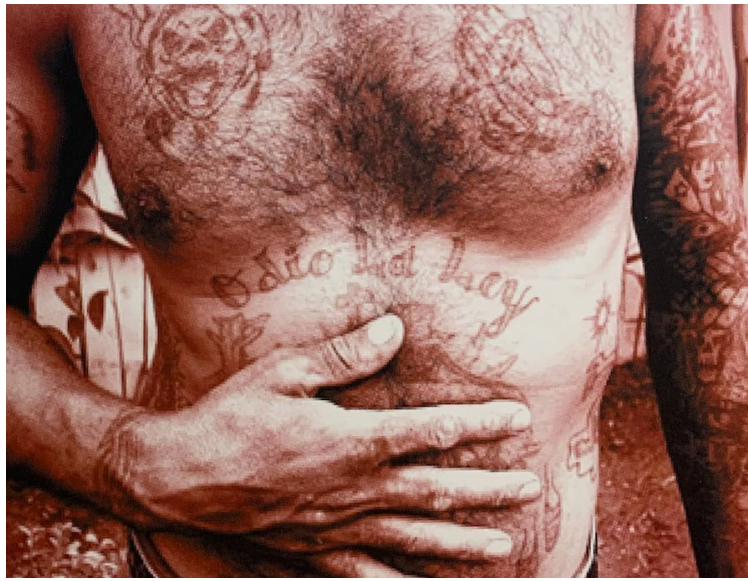


Ilustración 1: *Jardinero Tatuado,* Hato Rey (Lalo 2002b: 79)

Sería por tanto descortés no poner a pórtico del análisis que aquí propongo al menos tres advertencias. He ofrecido algunas pistas de lectura sobre cuestiones de género sexual y textual en la obra de Lalo (Velez 2020). Mi intención es hoy la de indagar lo que allí dejé por escribir respecto al protagonismo que nos ofrece Lalo de las masculinidades olvidadas del desastre político, cultural y económico, mediante lectores y/o escritores, a veces fotógrafos videntes u hombres poco vistos, pesimistas empedernidos con respecto al modelo consumista y colonial de una sociedad que ha pulverizado la "reciprocidad férrea vinculante" (Segato 2016: 93).

Otra advertencia sería que no sólo he considerado las masculinidades como nos las representa Lalo en su muestra del cuerpo como territorio escarificado por la Ley (ilustración 1 y 2). Las he considerado desde una pregunta que invierte la afirmación de un verso de mujer. Se trata del profético y trágico verso de la décima musa de Platón ["¡Os aseguro que alguien se acordará de nosotras en el futuro!"] y que Lalo convierte en una prosaica e invertida pregunta retórica: "¿Qué representa ese espacio, ¿qué hay más allá, alguien encontrará el camino hasta nosotros, hay quien nos recuerda?" (Lalo 2018d: 29). Notemos que hace la pregunta en una conferencia en Denvers, Colorado, en 2014, con el título de "Puerto Rico como condición" oponiendo así el Estado ni libre ni asociado a una doble condición, la de resistencia al olvido y a las hermenéuticas del invasor. Así se plantea el Estado en su obra, como la memoria de una condición trágica de la existencia conforme ha ido imponiéndose desde la colonialidad. Notemos también que Safo forma parte de las referencias intertextuales de Lalo con una hermandad de poetas, y en particular de poetas suicidas, como pudo serlo Alejandra Pizarnik o Sylvia Plath, ambas recordadas en *donde*[1]. Para denunciar la invisivilización y la trascendencia de toda obra sin público, Lalo invierte la afirmación de la poeta con la pregunta de un narrador que desde el olvido se "ensaya", invitándonos a cuestionar tanto el

1 Pero esa hermandad literaria no se limita a las mujeres. El Artaud que deja huella escribió: "Par le suicide, je réintroduis mon dessin dans la nature, je donne pour la première fois aux choses la forme de ma volonté" (*Sur le suicide*, 1925). El poeta Francisco Matos Paoli es otro de los poetas con los que explora el encierro y la locura en la escritura poética.

papel de la mujer en la patrimonialización de la cultura como la posibilidad de resistir al olvido desde los espacios de producción y expresión de colonialidad.

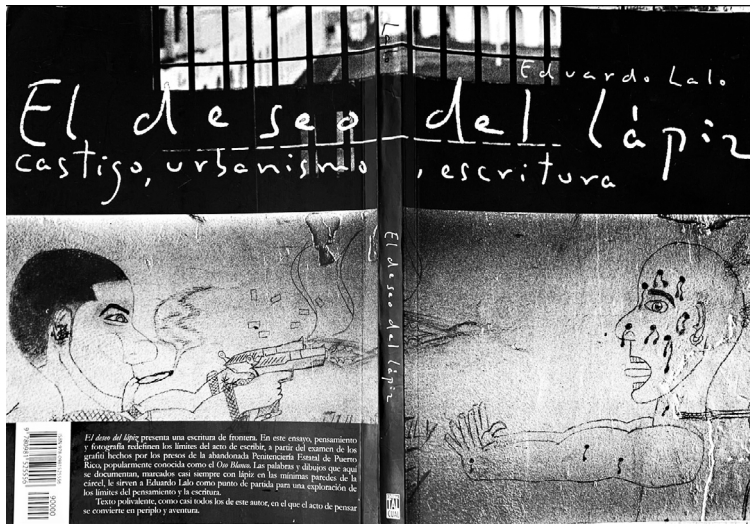


Ilustración 2*: Portada* (*El deseo del lápiz,* 2002)

La tercera advertencia pretende recordar que "la déchirure est une contrainte à l'œuvre d'art. Ce qui ne veut pas dire qu'une œuvre d'art est une contrainte à la déchirure" (Cyrulnik 2019: 9). Cuando Lalo, citando a Pizarnik, nos dice "Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos" (2005) se inscribe en esa visón de Cyrulnik, según la cual "un Enfant sans Autre ne peut pas construire sa propre intimité puisque rien ne s'inscrit dans sa mémoire" (Cyrulnik 2019: 27). Por ello Lalo, que han calificado de "escritor huérfano en la escena cultural caribeña" (Gutiérrez Leal 2021: 272) confronta toda mirada a una desgarradora visión del presente que aspira a una *istoricidad*, o sea a yuxtaponer los efectos de los hechos a los marcos de su representación, conforme define Laframboise este término. Un reclamo de *istoricidad* que sólo logra su intención revelando y confirmando el campo de batalla entre géneros (sexuales y textuales).

La *istoricidad* en la (foto)grafía de Lalo logra darnos además una visión performativa de la decolonialidad en sus escritos callejeros dislocando las tres unidades de lugar, tiempo y acción con las que Lalo, como lector, fotógrafo, reportero e ilustrador se nomadiza, en una movilidad reflexiva frente a la reproducción sedentaria y occidental de la violencia, en una filiación que reclama trágica y letrada para Puerto Rico: "En algún lugar dije que escribo para reivindicar nuestro derecho a la tragedia. […] Así supe que con solo ser puertorriqueño podía ser griego" (Lalo 2018: 44).

Sin embargo, de todos los géneros literarios que explora, Lalo no recurre al género teatral. Por eso mismo el protagonismo de las masculinidades en su obra se establece a partir de sujetos dramatizados y en jaque de una tempografía de la espera (Auyero 2013: 15-19). Lalo reivindica un *istoriar* trágico proprio, presenciado dramáticamente desde otros lugares que apelan a otro milagro griego, como se calificó el descubrimento de las cuevas de Lascaux.

Consideraciones teóricas

Si la masculinidad "viril", activa y belicosa fuera el pariente pobre de la historiografía imperial (Joly 2019) la obra de Lalo arma entonces una escuadra crítica y polifónica con aquellos "cuerpos coloniales desarmados" (Dorlin 2017), "a los que los Blancos han vivido siempre para deportar, a los cuerpos de la de-portación"[2] (Lalo 2018a: 52). Como Frantz Fanon, explora la relación del colonizado en un permanente estar confrontado al lenguaje del *otro* (Fanon, 1952, 2009, 50-63) con sus concepciones de la masculinidad importadas y extendidas en el lugar propio. El lenguaje se convierte así en un territorio expresivo de la intención ajena a él: "La frontera que es Puerto Rico es un problema de lenguaje", nos dice Lalo al ver su geografía liminar como puerto de los de allá (Lalo 2018d: 30). Por eso Lalo contrapone a la sobriedad de las portadas editoriales más destacadas de Europa, como las de la editorial francesa Gallimard,

2 Ver la conmovedora "Canción de mujer" registrada en 1974, en el lugar, verdadero campo de concentración, en el que fueron recluidos por la fuerza los últimos aché guaraní de Paraguay (Lalo 2018).

unos ensayos fotográficos cuya presentación denote al contrario la geopolítica del lugar, el estar frente al mar (*donde)* o frente a un territorio firme *(Los pies de San Juan)* con la pretensión de resignificar la letra desde lo visible, de un lugar considerado invisible.

Su extensa y versátil obra transita por los espacios desolados de Puerto Rico con (h)istorias nómadas a partir de las cuales revisita las instituciones europeas como Les Invalides (Lalo 2004b) para cuestionar la (in)validez del ser y estar en nuestro mundo. Explora los espacios abiertos frente al *maremagnum* de la cultura eurocéntrica, buscando desoccidentalizarse en su expresión literaria con la agravante de pretender *istoriar* un país observado ensayándose desde la carencia y la falta de autonomía política y económica, sin tradición literaria y artística valorada, ocupado en copiar y reproducir un modelo de consumismo importado.

Explorar los espacios del aislamiento y el encierro, o los de tránsito, le permite entonces rescatar las huellas de una escritura concebida para los "cuerpos oprimidos por la historia" y "por el consumismo" (Lalo 2018b). Enfermos o errantes, discapacitados, des, con o refigurados, los dibuja y fotografía, los persigue con pluma y lápiz, consolidando una mirada de rescate de hombre que no logra ser, "The Man not".[3]

Lalo vuelve a la erección de la esquemática y primitiva figura de las cuevas de Lascaux, como aquel "sueño agónico de la potencia humana" (Lalo 2010: 129). Pero si consideramos la teoría social de la dominación desde una visión transdisciplinaria, histórica y antropológica del "mandato de masculinidad" (Segato 2006), es decir como forma de interpelación y exigencia, implícita y explícita de tener que exhibir ante sus pares su potencia, el lugar que ocupa la representación de una masculinidad fálica en la escritura y fotografía de Lalo claramente le responde a Bataille sobre las "maravillas" del *homme du puits* y "el milagro" de su hallazgo en Occidente (Bataille 2021). Pensemos, por ejemplo, en el despliegue de otros sueños y despertares en las representaciones de "Nikitas y Lucas Rodríguez" (Lalo 2002b: 100), donde también cierra el collage con una erección

3 Conforme califica Curry al hombre negro estigmatizado como predador sexual sin porvenir (Curry 2017).

fotografiada del despertar a la vida de uno de sus hijos. Es cronológico el salto entre aquella fotografía y la ilustración del cazador muerto o herido de Lascaux sobre el que discurre ampliamente en *El deseo del lápiz*, además de rendirle un homenaje a Artaud, cuyo trabajo radiofónico también preconiza el retorno a la "escritura-marca" que se borra, esperando una mirada: "Yazgo en tierra con una máscara, con el miembro erguido, esperando la mirada. Esta es la marca. Esta es la escritura" (Lalo 2010: 150).

El mandato de masculinidad es un mandato de violencia y dominación al servicio de un patriarcado productor de mandatos de violación dentro de un sistema opresor destinado al desacato (Segato 2003: 13, 19, 21-53). A Puerto Rico le llega desde dos imperialismos prolongados, frente a los cuales Lalo se planta como un etnólogo insularizado, comparando posturas y marcas de cuerpos situados, algunos abandonados, tejiendo un diálogo que mantiene vivo con los poetas de lo abyecto. La cuestión del "Man not," o sea del hombre des/autorizado, mal ajustado que no llega a ser reconocido como "hombre" en los contextos coloniales, o sea a participar por el racismo y elitismo de las agresiones incorporadas al mandato colonial de masculinidad[4] se resume así en su obra: "no hay transcendencia para el nómada" (ilustración 3a). La obra de Lalo se puede entender entonces como una fenomenología de la colonialidad conforme la significa Achile Mbembe respecto a la producción africana con su "experiencia del espejo":

> ne serait-ce que parce que sur cette scène semble s'être joué non seulement la confrontation du colonisé à son reflet spéculaire, mais aussi le rapport de capture qui arrima sa descendance à l'image terrifiante et au démon d'Autrui dans le miroir, à son totem. (Mbembe 2007: 37)

4 Para Tommy J. Curry "Racism, or the assignment of people to an inferior category and the determination of their social, economic civic and human standing ont he basis, involves sexual vulnerability as well as lethal violence" *The Man-Not: Race, Class, Genre and the Dilemmas of Black Malnhood*, voir conference "Racism as a mysandric agression" <https://www.youtube.com/watch?v=279BqT6KOMo>

La denuncia de doble colonialidad padecida en Puerto Rico viene en la obra Lalo con la dádiva del espejo y de la fotografía como espejo. Tres de los conceptos de Mbembe son útiles para leer y ver el trabajo de Lalo desde una epistemología del Sur: el nano-racismo[5], la ética del transeúnte o del espectador (*l'éthique du passant*) y la del brutalismo. Para Lalo, como para el historiador camerunés, la "pensée de la traversée"[6] es una ética y escritura del movimiento (2018b), aunque siempre parta del espacio como (im)posible lugar (2002a, 2002b, 2004, 2005…) donde la representación de masculinidades desautorizadas, desprotegidas y desprestigiadas sale en busca de un *trans-fracaso* y de un *trans-sentido* (Lalo 2010: 135). La unidad del lugar y su control despiertan a Thanatos contra el que los narradores de Lalo rescatan su Eros.

La fenomenología textual y visual de la colonialidad que ofrece su obra es contemporánea de los estragos de la globalización en su visión propia (en blanco y negro) de los hiperlugares con su *hyperspatialité* (Lussault 2017), y su *new world gender order* en el que las instituciones y organizaciones a gran escala (Estado y corporaciones) defienden y representan un género dominante, además de ser un campo de batalla político para la construcción social y local del mismo (Connell 2005). Para dar cuenta de ello, la obra de Lalo se arma de una grafía sinestética, plurigenérica y pluriversal, que converge en sus intersticios las perspectivas obsequiando un lugar privilegiado para la expresión de la vulnerabilidad humana más que su potencia. Las perspectivas fractales, del fotógrafo y del poeta, se consolidan mediante una redistribución de la dinámica especular, más caleidoscópica que holística. El "intervencionismo" de Lalo es sobre todo especular, edificando desde las ruinas del lugar, una forma visual y textual del *istoria*r.

---

5 Mbembe dice: « cette forme de narcothérapie chevêche, rapetassée, au bec puissant, arqué et pointu — le naphtalène par excellence des temps d'engourdissement et de flasque paralysie, quand toute élasticité ayant été perdue tout a l'air de s'être subitement contracté ». (2007)

6 Dice : « le racisme n'est pas un accident mais un écosystème », cf. : <https://www.franceculture.fr/emissions/les-chemins-de-la-philosophie/les-chemins-de-la-philosophie-emission-du-vendredi-15-janvier-2021>.

El jaque mate de la triple propuesta estética de Lalo

La amplia obra artística de Lalo se puede entonces leer como una antropología social del silencio y del olvido, así como Auyero desarrolla una antropología institucional de la espera. En ella, la dominación de los "Man not", ombres sin H, istoriando sin H, mal ajustados pero siempre enmarcados y marcados (ilustración 1 y 2) conforman el paisaje visual y verbal del ninguneo.

Al organizar su producción escrita destacan tres conjuntos (ilustración 3), cada uno pareciendo dar mayor énfasis a una de las tres unidades de 1) espacio (representación literaria y fotográfica o ilustrada del lugar), de 2) tiempo (novelización autoficcional o memorial de narradores esencialmente masculinos) y de 3) acción (intervenciones periodísticas como acciones militantes *in situ* vinculadas con la escritura de la *istoria*). Es una clasificación sin duda discutible e inestable; deja fuera su producción sonora y audiovisual o mitológica. Pero nos permite observar que ha sido descartado el teatro como género literario, aunque no renunciara a una apropiación de las tres unidades del tríptico por separadas en obras que se distinguen tanto en el punto de vista como en el formato (informativa vs literaria, escrita vs fotografiada, historiada vs *istoriada* en microcrónicas de lo invisible). La tragedia en la obra de Lalo se reclama fuera de la tradición literaria occidental y eso nos los demuestra cierta coherencia de abordaje a los géneros y *collages* instrumentalizados para transgredir las tres unidades aristotélicas.

Al servicio del protagonismo de masculinidades en jaque (ninguneadas) identifico tres procederes literarios: 1) el protagonismo de los lectores (in)cultos para demostrar que prolifera en Europa una epistemología colonial arraigada en una estrechez de miras y un universalismo de corte provincialista, 2) la tempografía[7] del vivir en la espera desde la experiencia del nomadismo insular y 3) el reclamo a la tragedia de una *istorización* sin mayúscula y transgénero. A continuación, algunas palabras sobre cada proceder.

---

7 "Una descripción densa del modo en que los dominados perciben la temporalidad y la espera" (Auyero 2013: 19).



Ilustración 3: El tríptico de una obra en busca de su tragedia

El tiempo de la grafía o la mirada de un lector invisible

El lector es el personaje emergente privilegiado protagonista de su obra. "Sin poder" (ilustración 4b), mago y maestro de la anamorfosis (ilustraciones 4 a, b), es el fracasado con su tinta, esa "potencia del cuerpo-en-el-mundo" (ilustración 5).

"Nacionalidad: lector" nos dice en el primer verso del poema "La noche" (ilustración 4c) persiguiendo sus figuraciones de lectores como alegorías del desterrado insularizado. Frente al persistente tópico literario del "manuscrito hallado" (Baquero Escudero 2007) Lalo prefiere el nomadismo del *lector errante* y los itinerarios diálógicos emprendidos por lectores buscando perspectivas desoccidentalizadoras en pedagogías del "aprender a ver" más que en las del imponer para ser visto (*Les invalides*).

En el derrote de sus lectores protagonistas, "el consuelo de los libros" (Lalo 2004b: 19) es otro de los tópicos literarios estructurante:

> No sólo porque sobre esa mesa y en ese colchón fui pasando las páginas de libros extraordinarios, sino porque allí descubrí las posibilidades que tiene la lectura de conceder sentido a la vida (Lalo, 2004b: p. 20).

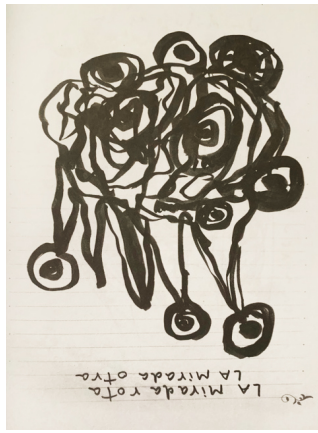


Ilustración 4a: "La mirada rota, la mirada otra" (2014: 77)

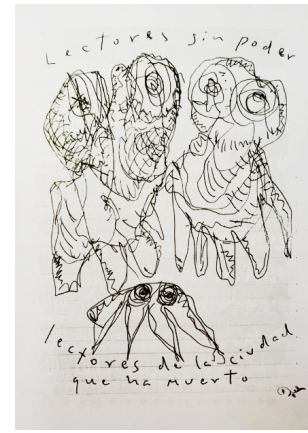


Ilustración 4b: "Lectores sin poder" (2014: 76)

La lectura explica, sitúa y orienta al narrador en sus andares. Además de semantizar, "La literatura crea hermandades imaginarias" (Lalo 2004b: 20) y la lectura se convierte en guía de integración social como lo demuestra la narrativa de Paul Neptune para uno de sus protagonistas (Lalo 2004b: 20). El libro se vuelve "pantalla" además de refugio: "Era verdaderamente fascinante observarlos, tras la pantalla de mi libro" (Lalo 2004b: 84).

Lectores desempoderados, discusiones entre lectores y lecturas indigestas asaltan la obra de Lalo desde la puesta en escena de la invisibilidad, la inutilidad y el donde en una suerte de bovarismo en disputa con un nomadismo intervencionista. En *La inutilidad,* Marie constata que respira poniendo "la mano debajo de la nariz para ver si respiraba[s]. Es lo que le hicieron a Santa Teresa" (Lalo 2004b: 14), analogía desde la cual la filiación lectora subraya su régimen (sexual o ontológico).

Destaca otro ejemplo en *la inutilidad* donde el narrador es el "desarraigado", el vencido (Lalo 2004b: 22) buscando refugio en la literatura: "Pretendía vivir como Klok y no me importaba que fuera una fantasía' (Lalo 2004b: 23). La "desoccidentalización de mis esquemas" dice el narrador, pasa por una mirada del otro y sus

"otras maneras de ver la realidad" (Lalo, 2004b, p. 23). Al regresar a San Juan, relata su experiencia como maestro en la Alianza francesa, por la cual conversar a partir de lecturas le supuso "una situación difícil" porque "me agredía el paternalismo" (Lalo 2004b: 126).



Ilustración 4c (2014: 107)

La noche

Nacionalidad: lector.

La mano que marca la página: la potencia del cuerpo-en-el-mundo

La edad muy avanzada de mi madre: la medida de la li-viandad de la vida, atisbo de límite. Un no-va-màs-vivo.

El continuo pequeño silencio de la existencia.

La incapitalista noche del gozo.
Vara para medir la inmensidad de la noche y la pequeñez laboral del día.

La opresión corporal de cualquier libro que comienza. De cualquier libro que termina.

Tomar ciertos libros y pasar sus páginas sin leer una palabra. Aun así sentir, recibir, su potencia: la fuerza de sus páginas de renglones sólidos, abstractos, duros, incomunicables.

Los textos son una lucha contra las verdades.
Este es el espacio en blanco que abre la escritura. Se escribe para una página nueva, para la pluma que rees-cribe. Este es su esfuerzo sin fin, su infinal.

Y sin embargo, burlándose o denunciando métodos, no deja de observar el lugar que ocupa la cultura en la capital francesa donde descubre el narrador que la lectura y la geografía sirven políticas de prestigio reservadas a los centros culturales del mundo occidental:

> Pétrement hablaba con los gestos y la entonación engolosada de los franceses cultos. Suponía que el goce por la palabra y la actividad del intelecto les venía desde la Ilustración. Era fascinante. Me sentía honrado por la generosidad del orientalista, pero a la vez me daba cuenta de que esa dedicación al saber, en especial a saberes especializados que eran minoritarios, encontraban en la cultura y en la sociedad francesas un soporte que los hacía inteligibles y hasta

> prestigiosos. Esta era una actitud imposible en mi país. Esto podía existir en ciertas grandes ciudades, en las que la curiosidad o la vocación podían dirigirse en cualquier dirección geográfica, cultural, lingüística o histórica. En mi mundo, el espacio cultural era demasiado pequeño y frágil e, interesarse por la poesía, la danza, el arte o cualquier otra área no atada al comercio y a los sueños de fortuna, era para muchos una condición risible (Lalo 2004b: 92)

Es esas disputas de la colonialidad de los saberes se ponen en jaque tanto las masculinidades imperiosas, como las colonizadas, tanto aquellas representadas con frecuencia en su ignorancia e incultura, oponiendo las instituciones patrimoniales que las ampara (los *Invalides*) como aquellas confinadas al olvido (Oso Blanco). En esa oposición la sexualidad de los protagonistas es la única brújula desde las cuales se valoran explícitamente las masculinidades errantes, las de las ruinas circulares e insulares, con una compasión particular por el vértigo vidente de los poetas de la locura de ambos lados del Atlántico. Se salva el protagonista lector no por vidente sino por capturar esa disputa y las resistencias al olvido que de ella logra plasmar.

La tempografía de la espera o la escritura rayada

En la llamada "década perdida" de los ochenta algunos factores dieron visibilidad a lo que se fue llamando "la crisis del sistema de sexo/género" como pudo ser :

> las políticas de ajuste económico, la reformulación del papel del Estado, la creciente globalización de la economía y de los intercambios culturales, la ampliación de los derechos humanos a derechos específicos de las mujeres y niños, el reconocimiento de la diversidad social, los cambios demográficos y la presencia de la pandemia del VIH/sida » (Olavarría 2003: 92).

Su impacto en se plasma en la "tempografía" de Lalo que desde sus inicios cartografía con brutal lucidez la subalternidad deshumanizada sea cual sea su género, al margen del palacio de cristal del capitalismo planetario (Velez, 2020).

Por eso, Lalo vuelve a la tiranía del poder tal y como se percibe ya desde los inicios de la tragedia griega (2018c: 65) para rescatar escrituras del ninguneo, de la espera y el desesperar, de la ciudadanía por venir. Afirma constantemente querer extraerse de un orfanato cultural (en *La inutilidad* describe Paris como "un orfanato de adultos") en el que el andar y el leer consolidan el inicio y el destino de una fundación como lector, un lector en busca de una fraternidad literaria universal, en un mundo desgastado por la política inoperante a nivel local y las injusticias económicas organizadas a nivel glocal.

Atento observador de la espera como mecanismo de dominación frente al elitismo de Estado y de aquellas profesiones, como la del letrado, que permiten dar el salto de la ley a la política, o imponer la ideología al pie de la letra, *la escritura rayada* de Lalo se busca sobre todo como marca en un espacio habitado por un cuerpo en movimiento:

> Escribo con todo el cuerpo. La página no es una superficie sino *un espacio.*
> Un cuerpo está inclinado ante una libreta. Espera atravesado por una tensión líquida. El hombre tiene en una mano la pluma, con la otra fija la página, obligándola a someterse a *la acción de la tinta.* Entre dos instantes el cuerpo se precipita, se lanza, clava en el papel. Se mantuvo en espera, pero la inminencia de un desbordamiento hizo al cuerpo saber que era ahora. La decisión es la de un animal que emprende una *persecución.*
> Al dibujar cada signo, la tinta brilla por una fracción de segundo sobre el papel. Es luz reflejada antes de hacerse negrura. La mano que sostiene la pluma baila con ella sobre la libreta. Innúmeras veces la punta de la pluma se levanta y vuelve al papel. La presión que ejerce nunca es la misma: a veces apenas roza, a veces penetra. La mano cose, traza una costura renglón a renglón, fundiendo tinta con papel, cuerpo con texto, mundo con palabra. Anuda; anota. Corre; fija; Lleva al cuerpo a un fuera de sí. La escritura *corre fija*.
> La imagen verdadera de la escritura se encuentra aquí. Es un espectáculo, una performance, un arte escénico. […]
> La imagen certera de la escritura se descubre *en este movimiento: en la movilidad de un cuerpo*.
>
> (Lalo 2018 a, el subrayado en itálicas es mío)



Ilustración 5 a, b & c: Martin Gusinde (1886-1969)

El tópico masculinista de la escritura como penetración de una página por el pene no es nuevo en la tradición occidental (Gubar, 1981) y Lalo también deja huellas de una compensación libidinal en su práctica de la escritura. Pero me llama sobre todo la atención que él presta a otro nómada del encuentro con las culturas, el antropólogo Gusinde.

A aquel pastor alemán (Ilustración 5) le llamaban "cazador de sombras" por haber venido a rescatar las primeras y últimas imágenes de los nativos de Tierra de Fuego entre 1918 y 1924: los Yamana, los Selk'nam (conocidos como Ona), cuyos cuerpos desplazados hacia el Sur tenían rituales a los que pudo participar durante un periodo



Ilustración 5 d: fotografía de Martin Gusinde

de 22 meses. Con él, Lalo compartió un interés por el cuerpo de aquellos autóctonos como textualidades rayadas (ilustración 5 d) y en movimiento (ilustración 5 e) (Lalo, 2018c, p. 27). La memoria de su *istoriar* remonta a aquellos orígenes del escribir como suerte de *body art*, "avant la lettre".



Ilustración 5e: cuerpo rayado

Conclusión : istoriar la escritura del "hombre rayado"

La tragedia que desde la Patagonia hasta Puerto Rico se abre al mar rompiendo con la unidad del espacio y del tiempo acciona una tempografía hipertextualizada en la obra de Lalo, arqueológicamente parricida, por lo que la agramaticalidad del signo cierra *El deseo del lápiz* con una página de garabatos ininteligibles.

El "No Man" en la cárcel de Oso Blanco recorre todas las paredes, habitado por una mirada pornográfica, sin intimidad, exhibiendo cuerpos/objetos sumidos a la condena del dominado en un espacio confinado, sin poder vivir pero asumiendo como Lalo su *istoria*, su grafía entre las paredes del encierro en una insularidad experimentada como tempografía estética de la espera.

El homenaje que hace Lalo en sus *Intervenciones* a la pintura rayada de los cuerpos fotografiados por Gusinde, explicita el reclamo de otro tipo de tragedia que la griega, el de una escritura rayada, en la marca de aquellos cuerpos fotografiados y borrados. Los recupera una escritura performativa tan intericónica como hypertextual, una escritura llevada en cuerpo propio, incorporada, en disputa con el mandato colonial de conquistalidad y masculinidad occidental.

Tempografiar la espera se vuelve entonces posible con lecturas que permiten darle la espalda a ese aislamiento: esa es la tragedia de las masculinidades en jaque que logra *istoriar* Lalo, la de escritores no leídos o invisibles jamás destapados. También lo logra recuperando aquellos cuerpos de "hombres rayados".

Si un asomo de esperanza apunta en esta estética decolonial que denuncia la desvitalización del lugar y la desvinculación entre las personas, tal vez sea en este *punctum* en el que las masculinidades del derrote se *istorizan* en una comunión con los y las poetas de la locura y los cuerpos rayados de la (h)istoria continental.

Esa deconstrucción se lleva a cabo de manera multimodal y aumentada, tal y como lo demuestra su último proyecto en colaboración con John Rivera-Pico, con el sugerente título de *La colonia material* (2021) organizado en un montaje audiovisual que baraja su 1) letra y caligrafía negra con sus 2) fotografías de los cuerpos de hombres en la calle, 3) dibujos e ilustraciones varios y 4) la

filmación de las manos de Lalo garrabateando Puerto Rico, en una banda visual con 5) sonido.

Eduardo Lalo vuelve a diseñar el contorno geográfico de la isla con sus manos a partir de la mirada de lectores invisibles. Se concede el derecho a deshacer lo hecho de manera especular, irguiendo un espejo decolonial a la modernidad excluyente poblada de masculinidades en jaque. Reitera el trazo y camino de una tempografía de la espera desde la cual pretende *istoriar* los efectos de las masculinidades en jaque dentro del marco de la constitución de su olvido, un marco político, geográfico, mediático y comercial.

Para ello, Lalo se autoriza enfrentar el patriarcado occidental y sus hermeneuticas de la invalidez, lo cual le permite valorar el derecho a otra tragedia. Mediante una etnología de la dominación de las masculinidades en jaque dentro de la isla, se nos ofrece un jaque mate de Lalo a les tres unidades de tiempo, espacio y acción clásicas de la tragedia occidental. Es posible entonces valorar el regreso a la escritura rayada de otros cuerpos, de otros hombres erguidos, en otras tintas.

Referencias bibliográficas

Auyero Javier (2013), *Pacientes del Estado*, Buenos Aires, Eudeba u de ba.

Avilés Francisco Javier (2012)" Estética del derrumbe: escritura y deambular urbano en la obra de Eduardo Lalo", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, n°241, p. 873-892.

Baquero Escudero Ana L. (2007), "Un viejo y persistente tópico literario: el manuscrito hallado. *Estudios Románicos,* vol. 17, n°2, p. 249-260.

Bataille Georges (2021), *Lascaux ou la naissance de l'art,* Éditions l'Atelier contemporain, collection Studiolo, 2021.

Connell Raewyn W. (2005), *Masculinities* (2a ed.), U of California P.

Curry Tommy J. (2017), *The man-not : race, class, genre, and the dilemmas of black manhood,* Temple up.

Cyrulnik Boris (2019), *La nuit, j'écrirai des soleils,* Paris, Odile Jacob.

Dorlin Elsa (2017), *Se défendre une philosophie de la violence*, Paris, La Découverte Poche.

Duchesne Winter Juan (2020), "Desde donde alguien: Política del no-lugar en Eduardo Lalo". In Sotomayor, Áurea María (ed), *Textualidades de Eduardo Lalo*, La Plata, Libros de la Fahce (Universidad Nacional de la Plata), p. 155-183. En línea <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/162> [Fecha de consulta: 05/07/2021].

Fanon Frantz (1952), *Piel negra, máscaras blancas* (trad. Iría Álvarez Moreno, Paloma Monleón Alonso y Ana Useros Martín), Madrid, Ediciones Akal, 2009.

Gubar Susan (1981), " 'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity", *Critical Inquiry*, *vol.* 8, n°2, p. 243-263.

Gutiérrez Leal Cristina (2021), "Eduardo Lalo: (todavía) la identidad", n°2, vol. 23 (maio-ago), p. 271-287. En línea <https://www.scielo.br/j/alea/a/D7fyzczpghlk6bymm7z9ssg/?format=pdf&lang=es>.

Joly Vincent (2019), « 'Races guerrières' et masculinité en contexte colonial. Approche historiographique », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 33, vol. 2011, p. 139-156. En línea <https://journals.openedition.org/clio/10054>.

Laframboise Alain (1989), *Istoria et théorie de l'art: Italie,* xv^e^, xvi^e^ *siècles*, Montréal, pum.

Ladino Gaitán Bayona Jorge (2013), "Metaficción y Escritura del desastre en *Simone* de Eduardo Lalo", *La Palabra*, n° 24, p. 79-87.

Lalo Eduardo (2002a), *La isla silente*. Isla Negra Editores.

— (2002b), *Los pies de San Juan*. Editorial Tal Cual.

— (2004a), *donde* [Vido-Dvd]. Tal Cual.

— (2004b), *La inutilidad*, San Juan, pr, Ediciones Callejón.

— (2005), *donde*. Editorial Tal Cual.

— (2010), *El deseo del lápiz: castigo, urbanismo, escritura*, San Juan, pr, Editorial Tal Cual.

— (2011), *Simone*, Buenos Aires, Corregidor.

— (2014), *Necrópolis*, Buenos Aires, Corregidor.

— (2018a), *Intervenciones*, Buenos Aires, Corregidor.

— (2018b), "El amor a los perros". In Lalo E. (ed.), *Intervenciones*, Buenos Aires, Corregidor, p. 47-54.

— (2018c), "Noticias del diluvio". In Lalo E. (ed.), *Intervenciones*, Buenos Aires, Corregidor, p. 23-28.

— (2018d), "Puerto Rico como condición". In Lalo E. (ed.), *Intervenciones*, Buenos Aires, Corregidor, p. 29-35.

Lussault Michel (2017), *Hyper-lieux. Les nouvelles géographies de la mondialisation* : Paris, Éd. Le Seuil, coll. La Couleur des idées.

Mackenzie John (1998), "General Editor's Introduction". In Midgley C. (ed.), *Gender and Imperialism*. New York, Manchester University Press, p. vii-viii.

Mbembe Achille (2007), « De la scène coloniale chez Frantz Fanon », *Rue Descartes*, n°*58*, vol.4, p.37-55. En línea <https://www.cairn.info/revue-rue-descartes-2007-4-page-37.tm> [Fecha de consulta: 05/07/2021].

— (2015), « Préface. Nanoracisme et puissance du vide ». In Bancel N., Blanchard P. & Boubeker A. (dir.), *Le grand repli*, Paris, La Découverte, p. 5-12.

Olavarría José (2003), "Los estudios sobre masculinidades en América Latina. Un punto de vista", *Anuario Social y Político de América Latina y El Caribe*, vol. 6, p. 91-98.

Ríos Ávila Ruben (2020), "El flâneur abyecto de Eduardo Lalo". In Sotomayor, Áurea María (ed.), *Textualidades de Eduardo Lalo*, La Plata, Libros de la Fahce (Universidad Nacional de la Plata), p. 45-70. En línea <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/162> [Fecha de consulta: 05/07/2021].

Rodríguez Matos Jaime (2020), "Poética del nihilismo: Lalo y las consecuencias de Occidente". In Sotomayor, Áurea María (ed.), *Textualidades de Eduardo Lalo*, La Plata, Libros de la Fahce (Universidad Nacional de la Plata), p. 45-70. En línea <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/162> [Fecha de consulta: 05/07/2021].

Salgado César A. (2020), "Ciudades padecidas: la poesía como bioescritura en Eduardo lalo y Víctor Fowler". In Sotomayor, Áurea María (ed.), *Textualidades de Eduardo Lalo*, La Plata, Libros de la Fahce (Universidad Nacional de la Plata), p. 317-360. En línea <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/162> [Fecha de consulta: 05/07/2021].

Segato Rita Laura (2003), *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (1ª ed.), Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.

— (2006), *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juarez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, Mexico, df, Universidad del Convento de Sor Juana.

— (2016), *La guerra contra las mujeres,* Madrid, Traficantes de sueños, 2016. En línea <https://traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf>] [Fecha de consulta: 05/07/2021].

Sotomayor Áurea María (2020), "Tinta en reposo. Trazarás poesía en Necrópolis". Sotomayor, Áurea María (ed.), *Textualidades de Eduardo Lalo*, La Plata, Libros de la Fahce (Universidad Nacional de la Plata), p. 361-390. En línea <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/162> [Fecha de consulta: 05/07/2021].

Velez Irma (2020), "Cuestiones de género en la obra de Eduardo Lalo". In Sotomayor, Áurea María (ed), *Textualidades de Eduardo Lalo*, La Plata, Libros de la Fahce (Universidad Nacional de la Plata), p. 183-230. En línea <https://www.libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/162> [Fecha de consulta: 05/07/2021].

— (2010), « Le pacte auto(photo/filmo)graphique dans l'oeuvre d'Eduardo Lalo ». *Réécritures I. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, Milagros Ezquerro et Eduardo Ramos Izquierdo (dir.), Julien Roger (éd.), n°4, Université Paris-Sorbonne, p. 1-15.

— (2009a), "Eduardo Lalo: cruzando fronteras y transitando por los (no) lugares de la representación textual y fotográfica", *Revista Iberoamericana. Puerto Rico Caribe: Zonas poéticas del trauma.*, 75 (229), p. 1107-1125. En línea <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6627/6803> [Fecha de consulta: 05/07/2021.

— (2009b), « Eduardo Lalo : de l'antre d'eux à l'entre-deux ou les (b) ord(u)res de la représentation textuelle et photographique ». *Unité et fragmentation, Production et réception, Généalogies d'une œuvre. Les Ateliers du Séminaire Amérique Latine*, n°3, Milagros Ezquerro et Julien Roger, (éds.), Université Paris-Sorbonne.

Horacio Castellanos Moya:
cómo lidiar con lo perdido

Marta Inés Waldegaray
Universidad de Reims Champagne-Ardenne

El entramado de registros históricos y un territorio geográfico caracterizan el universo narrativo de Horacio Castellanos Moya[1]. La historia centroamericana contemporánea a menudo es narrada en su obra desde la perspectiva prismática de relatos de familia y memorias privadas. Vejaciones, atropellos, pérdidas individuales y colectivas son en sus textos insistentes tópicos desde los cuales el autor lee las relaciones entre la literatura y lo real. Estos tópicos sellan su producción con la marca inquietante del abatimiento, la traición, la trangresión, el asesinato, la injusticia.

---

1 De padre salvadoreño y madre hondureña, Horacio Castellanos Moya nace en 1957 en Tegucigalpa (Honduras). Regresa con sus padres a El Salvador cuando tiene 4 años y allí reside 18 años, hasta 1979. A comienzos de la década del 80, durante la guerra civil en El Salvador, se desempeña como periodista y miembro del Frente Farabundo Martí de liberación nacional; luego se distancia de su dirigencia. En los años 80 y hasta 1992 reside en Toronto, Costa Rica y México. Desencantado de la vida política de su país, publica en 1997 *El asco*, novela que le poporciona trascendencia internacional, pero que también le acarrea amenazas de muerte. Por esta razón vuelve a vivir en el exterior. Su amplia producción novelística retorna incesantemente al tema de la guerra civil salvadoreña y de Centroamérica toda, como también al análisis despiadado de la clase dirigente de la región. *La diáspora* (1989), *El asco* (1997), *El arma en el hombre* (2001), *Donde no estén ustedes* (2003), *Insensatez* (2004) y *Tirana memoria* (2008), entre otros títulos, dan cuenta principalmente de estas preocupaciones.

En su universo ficcional, la violencia socio-política se materializa en voces narrativas desencantadas y en personajes inmersos en entornos intrascendentes y agobiantes. Fastidio, crueldad, asco, indiferencia, cinismo, pero también angustia e imprevisibilidad articulan contextos de fuertes conflictividades entre el personaje y un entorno humillante, cuando no burlesco.

El conjunto de la narrativa de Castellanos Moya se extiende desde su primer volumen de cuentos *¿Qué signo es usted, niña Berta?* (1981) y su primera novela *La diáspora* (1989) hasta su último texto *Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos* (2021). Entre ambos momentos: seis volúmenes de cuentos y once novelas. Su ficción se codea con la escritura de ensayos y de artículos recopilados entre 1993 y 2021 en seis libros: *Recuento de incertidumbres. Cultura y transición en El Salvador* (1993), *Breves palabras impúdicas: un ensayo y cuatro conferencias* (2010), *La metamorfosis del sabueso* (2011), *Cuaderno de Tokio. Los cuervos de Sangenjaya* (2015), *Envejece un perro tras los cristales: "Cuaderno de Tokio"* seguido de *"Cuaderno de Iowa"* (2019) y *Roque Dalton: correspondencia clandestina y otros ensayos* (2021). El amplio abanico de textos de Castellanos Moya (con episódicos cruces internos) puede ser reagrupado en dos ciclos (Kokotovic 2009). El primero, constituido por novelas como *La diáspora* (1989), *Baile con serpientes* (1996), *El asco* (1997), *La diabla en el espejo* (2000), *El arma en el hombre* (2001) e *Insensatez* (2004), está centrado en los violentos años de la posguerra y en la fractura histórica producida por la decadencia del movimiento guerrillero salvadoreño brutalmente expuesta cuando muere asesinada el 6 de abril de 1983 en Managua la comandante Ana María y el 12 de abril del mismo año, también asesinado en Managua, el comandante Marcial, líder de las "Fuerzas Populares de Liberación Farabundo Martí" (FPL) y del "Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional" (FMLN). Estas novelas poseen como denominador común (a excepción de *Baile con serpientes* que propone un juego narrativo que pivotea sobre tres perspectivas) a un narrador en primera persona que, desde una perspectiva siempre desencantada, realiza un retrato de las tensiones sociales y del envilecimiento político del periodo. El segundo grupo de novelas gira en torno a la familia Aragón y abarca las novelas que inician

el siglo xxi, como *Donde no estén ustedes* (2003), *Desmoronamiento* (2006), *Tirana memoria* (2008), *La sirvienta y el luchador* (2011) y su última novela *El sueño del retorno* (2013) (Caña Jiménez y Venkatesh, 2016).

Como bien lo reseña José Manuel González Álvarez (2019: 105), los estudios universitarios acerca de la narrativa de Castellanos Moya han retenido en sus novelas y cuentos la temática de la posmemoria (Sánchez Prado 2010), la estética del cinismo (Basile 2013, Cortez 2010), los cruces entre el trauma histórico, la violencia y la traducción (Besse 2009, Buiza 2013), el desvío del modelo testimonial (Kokotovic 2009), el paradigma de lo que sería una literatura transterritorial (Vila 2014), la melancolía y el desencanto en la última narrativa centroamericana (Grinberg Pla 2007), el recurso dominante de la hipérbole y del exceso (Manzoni 2011), la perspectiva decolonial (Venkatesh 2013) e incluso cierto acercamiento a la novela negra (Jastrzebska 2012). Todas estas perspectivas estudiadas por la crítica no pierden de vista que el universo narrativo de Castellanos Moya se erige como una cartografía de violencia política: la de la historia centroamericana de la segunda mitad del siglo xx (desde los últimos días en el poder del dictador salvadoreño Maximiliano Hernández Martínez en 1944, hasta los primeros años de la posguerra en Centroamérica a principios de los ochenta). Aunque sin lugar a dudas sea El Salvador el epicentro de su mapa literario, de su "comarca" volviendo a un término acuñado por Ángel Rama (1979) para designar áreas transnacionales que trascienden los límites geopolíticos mediante una cultura que las aúna y que, respetando sus diferencias, las agrupa. El Salvador es el foco de un traumatismo histórico que se hace extensivo a otros países de la región como México, Honduras y Guatemala[2] y que hace de la obra de Castellanos Moya un conjunto textual tan personal como coherente. Una experiencia vivida vuelta memoria leíble que transita las representaciones mentales del autor y se inscribe durablemente en

2 Desde el punto de vista de la edición, una rápida mirada por el conjunto de su obra arroja que, hasta principios del siglo XXI, la publicación de sus textos se concentra entre Honduras, Guatemala y El Salvador. A partir del nuevo milenio las posibilidades editoriales se diversifican y otras ciudades como México, Santiago de Chile y Barcelona dan a conocer su obra.

una escritura afirmada como proceso estético. Esta memoria de lo pasado, de lo perdido, es la piedra angular de sus representaciones de la violencia política y de lo poético. Esta fuerza de atracción sobre la cual pivotea su escritura remite a la problematización que hiciera Louis Hay (2003) acerca de lo que es el origen genético de un texto, cuando al comentar la obra del poeta y dibujante alemán Christoph Meckel, se detiene en el valor imantador de una palabra escrita: "noche", palabra angular de un poema que Meckel imagina (1996: 138) y a partir de la cual Hay retiene lo siguiente al respecto:

> Cette insistance sur la réalité matérielle du mot souligne sa double nature de symbole verbal et de forme sensible. Expressive à l'instar d'une physionomie, elle lui donne un sens et une force qui le portera dans le texte. Mais surtout, le propos montre bien que dès le premier mot, fut-il encore solitaire et unique, l'écriture s'affirme comme un processus esthétique. Ce constat fournit un argument essentiel pour considérer que le domaine de la génétique s'ouvre à l'instant des premières inscriptions et non pas, comme on l'a avancé, au moment où le manuscrit commence à se faire texte[3].

Para concluir :

> Ne parlons pas des préparatifs — projet, contrat, calendrier — par quoi, dans la genèse, d'autres mains sont déjà intervenues que celle de l'écrivain. La chambre aux écritures n'est pas seulement lieu de solitude et d'enfermement ; ses fenêtres donnent sur le monde de bien de façons. En ce sens, le passage de l'écriture au livre est aussi l'étape dernière d'un processus de socialisation. L'œuvre reçoit sa forme publique dans laquelle se rencontrent les deux mouvements qui lui donnent vie: écriture et lecture, réception et genèse. Et

3 "Esta insistencia en la realidad material de la palabra subraya su naturaleza dual como símbolo verbal y forma sensible. Expresiva como una fisonomía, le da un significado y una fuerza que la llevará a través del texto. Pero sobre todo, el propósito muestra claramente que desde la primera palabra, aunque sea todavía solitaria y única, la escritura se afirma como un proceso estético. Esta constatación proporciona un argumento fundamental para considerar que el campo de la genética empieza a funcionar en el momento de las primeras inscripciones y no, como se ha argumentado, cuando el manuscrito comienza a convertirse en texto." La traducción al español me pertenece.

> quand la critique embrasse du regard ces deux versants, son rapport à l'art est modifié. Elle n'est plus, face aux œuvres, en posture de contemplation mais de compréhension pour répondre à sa tâche de passeur des Lettres. (Hay 2003)[4]

El desgarro y un constante proceso de cementación identitaria sellan su subjetividad comarcana y literaria. Así lo reconoce el propio Castellanos Moya en el preludio a sus escritos críticos recopilados en *Breves palabras impúdicas. Un ensayo y cuatro conferencias* (2010), al decir:

> Si la literatura es un espejo de conflictos, tal como se denomina esta mesa redonda, el conflicto esencial en mi caso como escritor ha sido la identidad: el reconocimiento de mí mismo y de mi relación con el mundo. Decía Octavio Paz que el escritor surge de una fractura interior. La escritura, entonces, puede ser vista como la búsqueda de un alivio al dolor producido por esa fractura.
> Mi identidad nació desgarrada: entre dos países, dos familias, dos visiones políticas del mundo. El desgarramiento, pero también la confrontación. Nací en Honduras, viví mi infancia y juventud en El Salvador, y he pasado la mayor parte de mi vida adulta en México. Ahora resido en Guatemala. Yo podría encarnar esa abstracción llamada el centroamericano. Pero tampoco me siento completamente de ninguna de las naciones que he mencionado: persiste cierto distanciamiento, la sensación de no pertenencia, cierto sabor de extranjería. (31-32)

Estas palabras que refieren el sentimiento de extranjería como mundo propio erigen esa comarca literaria de 'lo centroamericano' como espacio que habita su literatura. A diferencia del paisaje que se

4 "No hablemos de los preparativos —proyecto, contrato, cronograma— por los que, en la génesis, ya han intervenido otras manos que la del escritor. El cuarto de escritura no es solo un lugar de soledad y encierro; sus ventanas dan al mundo de muchas maneras. En este sentido, la transición de la escritura al libro es también el último paso en un proceso de socialización. La obra recibe su forma pública en la que se encuentran los dos movimientos que le dan vida: escritura y lectura, recepción y génesis. Y cuando el crítico mira estas dos facetas, su relación con el arte se modifica. Frente a las obras, ya no se encuentra en una postura de contemplación, sino de comprensión para responder a su tarea de portavoz de las Letras." La traducción al español me pertenece.

contempla desde afuera, el espacio territorial emana de estas palabras como lugar apropiable. Y la identidad, como integridad en tensión: desgarrada, fracturada, distanciada, paradójicamente ajena inclusive. Su literatura proviene entonces de una experiencia vital que es también experiencia colectiva; se instala en el tiempo de la memoria como estructura de racionalidad, de temporalidad (Rancière); de lo memorial como identidad narrativa (Ricoeur 1985)[5] de aquel que se construye como un personaje que persevera discursivamente por evitar la dispersión de sus propias experiencias de vida, que resiste los embates del desarraigo, de la "fractura interior", de la conciencia de la pérdida de un origen intuido como núcleo inmutable y dador de identidad. Un núcleo que se hace, se deshace y se reconstruye en su escritura. La literatura de Castellanos Moya se erige desde un horizonte histórico que orienta y significa su obra porque anima su escritura condicionando (a pesar de la voluntad del propio autor) la lectura de la crítica que lo arrima siempre a etiquetas temáticas que el autor una y otra vez rechaza: la novela histórica, la novela de la violencia (Friera 2018). "No escribo literatura de la violencia, como más de un reseñista ha señalado; escribo literatura, a secas.", precisa en *Breves palabras impúdicas* (35). Ese horizonte colectivo delinea el contorno de algo ausente, algo que el desencantado presente no tiene o ha perdido, algo que tiene el sabor de un desajuste: de "distanciamiento", de "extranjería", de "sensación de no pertenencia" y hasta de desterritorialización ideológica como lo expresa Castellanos Moya en la cita previa. Trabajar desde esos desajustes supone lidiar con las pérdidas de una vida, con la vulnerabilidad, las incertezas y los desconciertos de lo cotidiano. La literatura de Castellanos Moya dialoga sostenidamente con una pedagogía libertaria que se ha extraviado.

5 « D'abord l'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille ; de même qu'il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents [...] de même il est toujours possible de tramer sur sa propre vie des intrigues différentes, voire opposées. À cet égard, on pourrait dire que, dans l'échange des rôles entre l'histoire et la fiction, la composante historique du récit sur soi-même tire celui-ci du côté d'une chronique soumise aux mêmes vérifications documentaires que toute autre narration historique, tandis que la composante fictionnelle le tire du côté des variations imaginatives qui déstabilisent l'identité narrative. En ce sens, l'identité narrative ne cesse de se faire et de se défaire […] ». (Ricoeur 1985, 355-356)

Cimientos

Por lo mismo, quizás, más que una cuestión de estilo, la primera persona sea en la ficción de Castellanos Moya una cuestión de cimientos, de vuelta *del* origen (y no *al* origen) que busca ser repararado. "Cuál es el cimiento de mi identidad como hombre y como escritor ? La única respuesta que se me ocurre es ésta: la memoria. […] La memoria de un sobreviviente." La escritura de Castellanos Moya provendría de un haz de contingencias familiares, sociales, históricas del cual dimana su vocación de escritor y su compromiso con la Historia. Leído de manera literal, este comienzo está asociado en sus palabras a la (auto-) determinación de su persona, a la fundación de un sujeto que, en su aflicción, se aferra esa primera persona normativa asediado por el espectro de una violencia nunca totalmente ausente ("Distingo una ruta, la del origen, cuyo surco marca las primeras tres décadas de mi vida: es la violencia.", *Breves palabras impúdicas*, 32). Cómo no reencontrar en estas palabras de Castellanos Moya, y en su literatura, la problemática del mundo desquiciado que Hamlet se propusiera reparar al adjudicarse como herencia la postura del desagravio: reparar la locura de un mundo desajustado por la violencia fraticida. "The time is out of joint" (acto 1, escena 5 de *Hamlet*) es la célebre constatación de Hamlet luego de que el fantasma de su padre (asesinado por su hermano Claudio). Hamlet se promete entonces reparar ese desorden. Ese *yo* enunciativo de Castellanos Moya, por lo general desamparado en un mundo descompuesto (*out of joint*), encuentra en la escritura un modo de volcar el dolor pasado (como Haydée Aragón registra en sus cuadernos avatares familiares y penas personales) y de desvincularse de todo encasillamiento político. Ese pasado nada tiene de origen virtuoso. Por el contario, es una podrida realidad, "una pústula", sostiene Castellanos Moya (2010: 33) adhiriendo a la postura de Roque Dalton para quien la humanidad es un concepto para onanistas porque "no hay héroes posibles cuando la tempestad ocurre en un oscuro mar de mierda" (1983: 138-139). Es en esa conciencia de una falta (*insensatez*, *congoja*, *tormenta del alma*), en esa dramática del desamparo (*asco*, *tiranía de la memoria*, *diáspora*, *desmoronamiento*) en donde su ficción se ubica haciendo de la vulnerabilidad un lugar de enunciación, una comarca discursiva, una

sensibilidad singular asociada al derrumbe corporal. El paso adverso del tiempo da cauce al nacimiento de la razón de ser del *yo* escritor. Ese "*timing* y temperamento" literarios de fuerte implicancia ideológica "golpean en el momento preciso" (2010: 47) a un escritor, afirma Castellanos Moya. Esta voz ficcional en primera persona, tan presente en su obra, actúa como *imago* o transfiguración textual de aquel haz de conflictos que atraviesan su historia y la Historia centroamericana. Esa voluntad de desprenderse del pasado se explicita en las palabras citadas de Elías Canetti acerca de la sed de olvido que abren la lectura de *Tirana memoria* a modo de epígrafe:

> ¿No sería más correcto que no quedase nada de una vida, absolutamente nada? ¿Que la muerte significase extinguirse de pronto en todos los que retengan alguna imagen de uno? ¿No sería más cortés frente a los que vendrán? Pues tal vez todo lo que queda de nosotros constituye una exigencia que les abruma. Quizá por eso no es libre el hombre, porque queda demasiado de los muertos en él, y ese mucho se resiste a extinguirse.

¿Escribir es acaso una forma de autodefensa contra el peso de la memoria?, ¿un antídoto contra el delirio de sobrevivir?

Obstinación y encierro

La narrativa confidente, monologal y reservada de Castellanos Moya prefiere los ámbitos cerrados. Sus personajes raramente se desplazan por la ciudad. No deambulan. No son personajes erráticos. Deprimentes habitaciones de prostíbulos o pensiones, dormitorios, oscuros bares, sofocantes clubes nocturnos, aguantaderos, coches, bibliotecas, son el correlato espacial de personajes atascados en realidades humillantes; son espacios propicios a la morocidad, a la expresión del desencanto, del temor o de la angustia. A estos espacios solo accede un pequeño círculo de personajes (los amigos, la familia o el interlocutor de turno). En ese encierro, la práctica violenta de la sexualidad realza a veces la paleta de lo bajo y de lo sombrío. Omisiones, afirmaciones falsas, la vida enfocada en la práctica constante de las trivialidades cotidianas aumentan el clima opresivo, el lenguaje tajante y desaprensivo. Esos ambientes abren paso a

sensaciones sofocantes no sólo atribuibles al calor centroamericano o al encierro. Como bien lo comenta Celina Manzoni a propósito del universo narrativo de *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos* (publicado en 2009) "la respiración se vuelve difícil también al aire libre, en la playa y en la selva" (Manzoni 2013: 4).

Desde el imaginario temporal de la postrevolución, lo pasado es en el universo narrativo de Castellanos Moya menos *el* pasado que *lo* perdido. Esto se da a leer en títulos, epígrafes y también en el lenguaje corporal de los personajes. Como correlato a ese *vertex* perdido que organiza todo sentido de jerarquía y de trascendencia, el derrumbe y el abatimiento se leen por ejemplo en el combativo desgano físico de Robocop y en la doméstica angustia de Haydée. Estos personajes adoptan a menudo una postura o relación horizontal con el mundo que los rodea. Lidian con la pesadumbre, el fracaso y lo perdido (un marido preso, un hijo prófugo, la seguridad profesional, la ilusión revolucionaria, el amor) tumbados en la cama (hasta la deshumanización en el caso de Robocop). Exploran lo real desde esos mismos espacios cerrados, o desde un lenguaje excedido y desencarnado, retenido en una repetición locuaz y eufórica que se encadena reiterativa y aditivamente.

El asco es en este sentido el texto paradigmático de Castellanos Moya. Leemos en él un uso no complaciente de la memoria en el obstinado y enajenado monólogo (reproducido por el destinatario-narrador, Moya) del personaje protagónico de *El asco*, Vega, quien debido al fallecimiento de su madre vuelve a su país de origen. Mediante una argumentación *in crescendo*, Vega reniega de las creencias y de los íconos patrios salvadoreños: los antepasados, los símbolos, las costumbres populares (el fútbol, la cerveza nacional, el plato típico), los comportamientos, el imaginario popular… todo un vasto y heterogéneo compendio de manifestaciones grotescas y absurdas que el protagonista denomina "degradación del gusto". El texto es el desarrollo de las irritadas convicciones de Vega; es la afirmación machacosa de una voz oral en primera persona que se apodera del primer plano narrativo para contar el asco que le producen la política y las costumbres de su país. Los "me dijo Vega", que va soltando aquí y allá Moya, el discreto transcriptor del discurso de su compatriota Vega, que conoce muy de cerca la violencia de

la patria de origen y también ha vivido en el exterior, ponen en escena el contrapunto de la oralidad, esto es: la presencia de un cauto receptor que es en realidad quien enuncia, aunque la voz que invade todo el texto, desde el comienzo hasta el final (mediante la desenvoltura oralizante de un fraseo que es espacio de expansión del pensamiento) con la tácita conformidad de Moya (que cuenta que escucha) sea la voz de Vega. Esos "me dijo Vega", marcan repetitivamente, a modo de micro-pausas, el flujo cacofónico de un discurso vaciado ya de sentido a fuerza de repetición. Constituyen rupturas en su engranaje temporal. La dimensión política de la novela proviene de esta extrañeza discursiva, de este cáustico anti-localismo (diatriba por la cual el propio autor recibió amenazas de muerte que lo obligaron a dejar el país).

Ni progresiva ni regresiva, la repetición pendenciera y la voz quejosa del repetidor comporta, poética y retóricamente, una singular relación con la temporalidad y la causalidad textual acercando la literatura de Castellanos Moya al tono mayor de la literatura actual. Marca un ritmo, un pulso, que es también una pulsión obsesiva e inquietante. Espectral. Muy visible en *El asco*, en *Insensatez* y en *La diáspora*, la repetición de la sin-razón pone en jaque *la razón* histórica del discurso a la vez que afirma la razón de ser del texto y la lectura desmitificante que la literatura de Castellanos Moya hace de la temporalidad histórica. Una lectura que, como al pasar, desmitifica los modelos urbanos sesentistas presentes en textos de escritores del boom como Guillermo Cabrera Infante, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa (Manzoni 2015: 112).

El personaje principal de *El arma en el hombre*, Robocop, se construye desde un ethos corporal; ocupa el espacio ficcional como un sujeto enunciativo directamente asociado a su comportamiento profesional y volumen corporal. Su voz es atronadora y castrense. La puesta en escena de sus apariciones es colosal. Esos recursos expresivos son el correlato de la imagen de poderío que su figura ostenta[6].

6 Su físico se destaca por su estatura y corpulencia (1m90 y 190 libras). Combatió durante ocho años en el más eficiente de los comandos, el batallón Acahuapa de las Fuerzas Armadas Salvardoreñas; se formó combatiendo ("mi escuela fue la guerra", 9; "nunca fui capturado ni resulté herido", 10) y respondió

El estado de desmovilización en el que se encuentra responde tanto a su retiro de las fuerzas de combate, como a un sentimiento de estancamiento profesional y personal desde que los tratados de paz salvadoreños lo pusieron fuera del centro de la escena. Desprotegido institucionalmente y alejado de los pocos miembros de la familia que le quedan (abandonado tempranamente por su padre y luego por su madre y sus dos hermanas que se radicaron en los Estados Unidos cuando comenzó la guerra), su nueva vida se hunde en un estado de orfandad profesional y en la precariedad. Sin actividad, pasa buena parte del día tumbado o durmiendo como para reponerse de un viejo cansancio ("como si por primera vez tuviera la oportunidad de descansar a mis anchas", 48; "Me hubiera gustado algo de acción, para desentumecerme.", 54).

Ante el encarcelamiento de Pericles Aragón, periodista opositor al régimen dictatorial salvadoreño de "El Brujo"[7], la esposa de Pericles, Haydée, decide escribir el diario de esos días de tensión política y de angustia familiar registrados entre el viernes 24 de marzo y el jueves

siempre de manera profesional a la orden de matar. Su inteligencia ofensiva lo particulariza ("No contaré mis aventuras en combate, nada más quiero dejar en claro que no soy un desmovilizado cualquiera.", 11; "No podía imaginarme convertido de la noche a la mañana en un civil, en un desempleado.", 12). No le interesa hacer política ("los del Acaphuapa éramos los mejores combatientes, no politiqueros.", 19) y se maneja cotidianamente con desconfianza (18). Mantiene relaciones con Guadalupe, la mujer de su primo Alfredo, y también con Vilma, una prostituta del prostíbulo La Piragua. Desempleado, se dedica a robar casas, entra en una red internacional de robo de autos y no duda en matar a destajo al diputado y ex-guerrillero David Célis (36-38), a Olga María Trabanino delante de sus hijas (55), o en un atraco a una pareja de ancianos (25-26 y 54-59). La policía lo atrapa (59) y en la cárcel para someterlo a interrogatorios lo drogan con pentotal, lo que le produce náuseas, dolores de cabeza, entumecimiento de músculos, alucinaciones, mareos (63, 85). Sale de la cárcel disminuido y cae en una nueva emboscada en la cual es herido en la frente ("atontado, recién despierto luego de varios días de inconciencia, sin un pedazo de frente", 131). Termina sus días en una cárcel texana, aunque en el final de la novela el personaje tiene la posibilidad de resurgir convertiéndose en un verdadero Robocop (2001: 132).

7 La novela lleva a la ficción los sucesos ocurridos entre finales de marzo y principios de mayo de 1944 que terminaron con la caída del general salvadoreño Maximiliano Hernández Martínez (en el poder desde 1931) el 9 de mayo.

20 de abril de 1944 en la primera parte de la novela; del viernes 21 de abril al sábado 29 de abril en la segunda parte, día en el que su cuaderno de Bruselas se le termina; y del martes 2 de mayo al lunes 8 de mayo en la tercera parte, día de la caída de "el Brujo". En su recogimiento, Haydée escruta permanentemente las sensaciones que su cuerpo convulso experimenta ("Siento como si mi alma estuviese despellejada y en carne viva. He tomado una jarra de té de tila, para calmar mis nervios, para poder dormir aunque sea un rato. Por suerte tengo este desahogo de escribir mis penas.", 62). El "gusano de la angustia" (64) no la abandona y su "agitación" interior "se encharca en la impotencia." (64). El 4 de abril consigna en su cuaderno: "A media tarde creí que me derrumbaría, que sufriría un shock nervioso: me metí en cama y dormí profundamente durante tres horas. Me levanté como zombi." (63). A lo largo de toda la primera parte de la novela que la tiene como protagonista, Haydée está atormentada (62, 63). Teme por la suerte de su hijo Clemente, condenado a muerte por sedición y llora por él. Encuentra refugio en la escritura de un diario íntimo, aunque a veces, su desasosiego le impide escribir ("La turbación de mi espíritu es demasiada; me resulta imposible continuar escribiendo.", 117). Las reacciones somáticas son permanentemente registradas en su diario ("Me tiembla el alma", 99; "Padezco escalofríos cuando recuerdo esta historia", 152 ; "La ausencia de Pericles comienza a hacerme estragos.", 174 ; "Siento como si en el pecho tuviera un péndulo de emociones, que me lleva de la peor desolación a la indignación y la rabia, de aquí para allá y de allá para acá.", 240). Frente al comportamiento desleal de su nuera, registra en su cuaderno: "la sangre se me subió de nuevo a la cabeza", (194). Apunta en él pensamientos que la "envenenan" (171); se siente prisionera de "la pesadumbre y el hundimiento, de presentimientos mórbidos sobre Clemen, Pericles y Chente" (190) hasta caer vencida por el sueño. Agotada anímicamente por la angustia que le produce el encarcelameinto de su marido Pericles y la clandestinidad de su hijo Clemen (184), padece jaquecas, ataques de páncico y dolores de vientre que la conducen a menudo a echarse a dormir (186) ("Tengo el miedo en las entrañas", 192). Solloza en la cama en posición fetal hasta quedarse dormida (240). El cuerpo de Haydée reacciona contra esas coyunturas históricas produciendo

náuseas, migrañas, reacciones emocionales que son como espasmos de un sentido vital en los cuales algo del orden primario de alguna verdad radical parece surgir. Tumbada en su cama matrimonial, Haydée sufre y escribe con desasosiego su diario ("Antes de venirme a la cama a garabatear estas líneas", 167). En la segunda parte de la novela es Chelón (marido de Carmela, amiga de Haydée desde la niñez) quien recuerda los acontecimientos de la primera parte de la novela, tumbado en la mecedora (309) o "tirado en la hamaca de la terraza, ocioso" (327). Pericles, ya viejo y enfermo, "ensimismado" (312) lo visita por última vez antes de suicidarse. Como homenaje a su amigo, Chalón pinta un cuadro titulado "El ángel sin oficio" en el cual aparece el viejo Pericles en la terraza, sentado en la mecedora, como un "ángel caído" (355) con un hilo de sangre emanando de la sien derecha.

Si la verticalidad es la postura corporal que mejor expresa la afirmación de una ética, la condición de lucha contra la normalización, o la forma de lo que se estima resulta irreductible, esa perspectiva vertical parece esta quebrada en el universo de Castellanos Moya.

Incompletud y desmoronamiento

En *Insensatez*, también el corrector (cuyo nombre no se precisa y de quien puede desprenderse que es de origen salvadoreño) del informe REHMI[8], contratado por el arzobispo de Guatemala para corregir las cuartillas antes de entregarlas a las autoridades del país,

8 REMHI es el informe de cuatro volúmenes de "Recuperación de la Memoria Histórica" también conocido con el nombre de *Guatemala: Nunca más*. Este trabajo llevado adelante por el equipo interdiocesano representado por Monseñor Juan Gerardi recoge y analiza miles de testimonios de sobrevivientes de violaciones de los derechos humanos perpetradas por las Patrullas de Autodefensa Civil y los llamados "escuadrones de la muerte" que tuvieron lugar durante la guerra civil en Guatemala entre 1960 y 1996. La novela de Castellanos Moya reproduce la presentación tipográfica de estos testimonios, su paginado, así como los comentarios y los análisis de la Comisión Nacional de Reconciliación. El informe fue dado a conocer públicamente el 26 de abril de 1998. Dos días después, el 28 de abril, Monseñor Juan Gerardi, responsable del proyecto interdiocesano de recuperación de la memoria, fue asesinado a golpes con un bloque de concreto. Este es el episodio que cierra la novela (155).

sufre en carne propia los trastornos que la relectura de las 100.000 cuartillas del documento le provoca. Desde las primeras páginas de la novela puede leerse:

> *Yo no estoy completo de la mente,* me repetí, impactado por el grado de perturbación mental en el que había sido hundido ese indígena cachiquel testigo del asesinato de su familia, por el hecho de que ese indígena fuera consciente del quebrantamiento de su aparato psíquico a causa de haber presenciado, herido e impotente, cómo los soldados del ejército de su país despedazaban a machatazos y con sorna a cada uno de sus cuatro pequeños hijos y enseguida arremetían contra su mujer […]. (13)

Estar incompleto de la mente es el tópico alrededor del cual giran los testimonios de los indígenas y también la extraña condición del narrador-corrector que reconoce desde un principio estar "fuera de sus cabales" por haber aceptado instalarse en un país ajeno y violento para trabajar sobre documentos que dan testimonio de una masacre colectiva (14-15). Cuerpos masacrados y mentes desquiciadas son el material de archivo con el cual trabaja este corrector, un material que no sólo renueva aquí el compromiso literario con la Historia salvadoreña, sino también con el objeto literario como documento de atestación de lo histórico, esto es entonces con el modelo de la investigación periodística, de la crónica policial y hasta del *faits divers*. El archivo como postura literaria en la escritura de Castellanos Moya invita a pensar qué nos dice la memoria histórica sobre el objeto literatura. La perturbación mental de las víctimas indígenas y el progresivo deterioro del protagonista se vuelven en el texto leitmotif, una "frase de marras" (19), de *ressassement* que en la escritura de Castellanos Moya (en *Insensatez*, como muy particularmente en *El asco*) posee valor de recurso descriptivo y también de esquema de alcance retórico, poético, ideológico[9]. Así,

9 Ideológicamente, la operación de machaque de la escritura permite la entrada de los motivos históricos recurrentes en la narrativa de Castellanos Moya: su ruptura con la izquierda salvadoreña, el desencanto político, los "sucesos de abril" de 1983, las violencias, traiciones y mentiras dentro de la guerrilla, la revisión de postulados y mitologemas. Sobre la narrativa de Castellanos Moya en relación con la memoria revolucionaria, remito al artículo de Teresa Basile,

los testimonios de los indígenas cachiquel se incorporan en el texto ficcional como escuetas citas. Traducidas del maya al castellano, estas citas muestran una sintaxis confusa interferida por la lengua indígena y conllevan el efecto estético de una lengua dañada por el horror de lo que es contado. El desquicio produce seducción estética y hasta cierto embeleso de musicalidad poética ("la curiosa construcción sintáctica que me recordaba a poetas como el peruano César Vallejo" 32; también 43-44). Cuando el corrector conversa en la cantina con su compadre Toto (cap. 2) entre gente de mala calaña e informantes de militares intuye, con estremecimiento, que su voluntad se desvanece. Experimenta, dice: "una sensación por lo demás escalofriante, como si estuviera a punto de empezar a vivir un destino en el que mi voluntad apenas contaba y cuyo principal rasgo era el peligro." (26). Imagina los efectos de la violencia represiva (los descuartizamientos en los que se focaliza el informe) sobre la salud mental, física, emocional de la población indígena hasta encolerizarse ("encendió mi rabia hasta el paroxismo" 38) y sentirse "completamente poseído" (39) por el espanto. Contagiado por una enfermedad venérea que le transmite la española Pilar (115-17), comprende que el padecimiento mental es tanto o más dañino que el físico ("el infierno es la mente y no la carne […] el infierno se encontraba en mi mente agitada, sin sosiego y no en el sudor de la carne" 93; idem 102). Se autodefine como un "corrector perturbado por leer ese testimonio que se repetía a lo largo del informe." (138) y reconoce hasta qué punto su identificación con el promotor de la masacre lo abate (138). Esta "fantasía macabra" (139), se apodera progresivamente de su mente hasta hacerlo zozobrar ("mi mente se me fue de las manos y no tuve ya momento de sosiego", 139). El espanto que le produce el sentirse perseguido por fuerzas militares y parapoliciales, y también, el reconocimiento de su desvarío mental, terminan postrándolo físicamente ("yo permanecía sentado en el inodoro con las tripas hechas un nudo de miedo", 125); "Paralizado, con la mente en blanco, sin saber qué hacer, deseoso de que todo aquello no fuera sino una pesadilla de la que pronto despertaría",

"Las memorias perturbadoras: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya" (2015: 195-212).

(125). El miedo, las ganas de ponerse a gritar, lo tumban en la litera (134). La descomposición de su integridad física y mental es inexorable. En el capítulo final, espantado, ya no se reconoce (hubo "un instante en que me fui irreconocible y que me causó el peor de los pánicos, al grado de que temí un ataque de locura en medio de esos desconocidos en una ciudad desconocida", 148) y totalmente confundido, al final del texto, el corrector decide abandonar Guatemala y refugiarse en Europa.

El desmoronamiento adquiere en *El asco. Thomas Bernhard en El Salvador* visos de caída moral, de miseria espiritual, de necia y mugrosa mojigatería. El texto retoma y expande ficcionalmente lo expresado por Castellanos Moya en *Breves palabras impúdicas* (33) al referirse a Roque Dalton y su imagen del origen como pústula en "Los blasfemos en el bar de mediodía" (2018: 16). *El asco* critica el sistema salvadoreño adoptando el tono crítico, sarcástico y mordaz que Dalton propuso en *Pobrecito poeta que era yo* (publicada póstumamente en 1976)[10]. El homenaje es doble. Lo carente de sentido es en el texto de Castellanos Moya una "broma macabra del destino" (20): el haber nacido en el Salvador, "mugrosa tierra" (20), país espantoso y vomitivo (23). Edgardo Vega regresa a su país para asistir a los obsequios de su madre, luego de varios años de residencia en Canadá ("yo me fui precisamente huyendo de este país", 19), pero siente en todo momento que vuelve a la "podredumbre" (21), a un país que está "fuera del tiempo y del mundo" (51). El país y su gente le provocan "asco, un terrible, horroroso y espantoso asco" (24). El primer contacto con sus compatriotas en el avión que lo lleva a su tierra natal es nefasto. Baja del avión en "un estado de alteración absoluta, aquello había sido mi temporada en el infierno" (76). En el aeropuerto se siente rodeado de "masas siniestras" y "asfixiantes" (77). Detesta la ciudad, el país, el transporte, la educación, las comidas, las tradiciones, sus playas, a sus políticos. La familia de su hermano es un "espectáculo grotesco" (63), un espectáculo de

10 El epígrafe que acompaña el comienzo de "Los blasfemos…" es revelador. Dice: "Es una obligación de todo patriota odiar a su país de una manera creadora.". La cita pertenece a Lawrence Durrell y está extraída de la tetralogía de novelas *El cuarteto de Alejandría* (1957-1960), más concretamente de la segunda de las cuatro novelas publicadas: *Balthazar* (1958).

"miseria cultural" (68) y de "degradación del gusto" (72, 81). Su propio hermano es un compendio de vulgaridad y cretinismo (un "energúmeno", 35), su compañía agota su "capital emocional" (84). Todo lo que lo rodea es inmundo, asquerosamente animal, se siente rodeado por personajes esperpénticos (80). De manera más general, toda la región tropical es vilipendiada: "El trópico es espantoso, Moya, el trópico convierte a los hombres en seres pútridos y de instintos primarios como esos entre los que me vi obligado a restregarme para poder salir de la terminal aérea en busca de un taxi." (79). Al salir de la discoteca a la cual lo lleva su hermano, el temor final a perder la razón se asemeja bastante al desmoronamiento final del protagonista de *Insensatez* ("yo estaba desesperándome, temía que en cualquier momento todo empezara a darme vueltas y sufriera un quebranto", 88). Siente náuseas al entrar en el prostíbulo al cual lo lleva su hermano ("la náusea más demoledora de mi vida", 94; "Vomité, Moya, el vómito más inmundo de mi vida, la más sórdida y asperosa manera de vomitar que podás imaginar, porque yo era un tipo vomitado sobre un vómito, porque ese prostíbulo era un enorme vómito salpicado de semen y orines.", 95). Hacia el final de la novela, cuando pierde su pasaporte canadiense, ante el pánico que le produce la idea de no poder volver a Canadá, entra en una "espiral delirante" (96); lo busca "absolutamente enloquecido", aterrorizado (97) y "en el vórtice del delirio" (98). "Estaba a punto de quebrarme, mis nervios no aguantaban más" (98), expresa el protagonista. En Canadá había dejado de llamarse Edgardo Vega para adoptar el nombre del cáustico escritor austríaco Thomas Bernhard, recurso metaficcional que pone en evidencia tanto el ejercicio de estilo adoptado por Castellanos Moya en su novela ("quise hacer una demolición cultural y política de San Salvador, al igual que Bernhard lo había hecho de Salzburgo, con el placer de la diatriba y el remedo, de la mordedura y el cascabeleo", precisa Castellanos Moya en el cierre del texto, 104) como la implicancia ideológica del gesto que le valió al autor enemigos y persecusiones ("Como un estigma, la novelita de imitación y sus secuelas me persiguen.", 106). La reverencia que Castellanos Moya rinde a la poética de la irritación del escritor autríaco corre la línea divisoria entre la ficción y la realidad. Dar el nombre del autor al personaje principal alumbra

no solo el ejercicio de imitación autoral realizado, sino también la ironía y el sarcasmo extremos como perspectivas narrativas que ponen de realce la mirada nihilista sobre el mundo contado. Pensar la realidad desde la irritación en *El asco*, desde la desesperanza en *La diáspora*, la zozobra en *El arma en el hombre* y el abatimiento en *Tirana memoria* arrima la escritura de Castellanos Moya a esos escritores que Nancy Huston (2005) llama "maestros de la desesperanza" (*professeurs de désespoir*) o "nadificadores" (*néantistes*) semejantes a Bloy, Beckett, Cioran, Blanchot, Jelinek y el propio Bernhard, en el sentido que expresan un rechazo de los valores comunes, una atracción hacia la tabula rasa, una mobilización de la ficción hacia personajes y situaciones en proceso de demolición interior. Fragilidad, vulnerabilidad y desencanto son un lugar de escritura que emparentan la voz autoral de Castellanos Moya con los desvaríos lúcidos y a la vez descreídos de aquellos maestros de la desesperanza.

Cinismo

Filosóficamente, la condición cínica está estrechamente asociada a la manera en la que lo corporal dramatiza el coraje de exponer una verdad. Entre mendigo, hedonista y asceta, Diógenes fue el gran maestro cínico de la invectiva y de la provocación. Si el cinismo (ya bastante estudiado en los personajes de Castellanos Moya a partir del muy citado estudio que Beatriz Cortez hiciera para la literatura latinoamericana[11]) es el tono dominante en varios de los personajes de Castellanos Moya, conviene no banalizar el universo ficcional del autor a una ilustración de la filosofía cínica. Sus personajes acusan los rasgos de nuestros tiempos modernos al cubrir un abanico de perspectivas *cínicas* (escepticismo, nihilismo, provocación) que, tal

11 "Estética del cinismo" es el concepto con el que la investigadora Beatriz Cortez caracterizó, en un temprano e importante estudio, *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, publicado en 2010, buena parte de la literatura centroamericana publicada desde mediados del siglo XX (textos posteriores a la firma de los acuerdos de paz en el Salvador, Guatemala, y terminado el sandinismo en Nicaragua) para diferenciarla de la estética de la utopía relativa a la esperanza revolucionaria.

como lo define Jean-François Louette (2018), son el producto del duelo por la consecución de un ideal, la resultante de una herida imborrable. Una suerte de "neo-cinismo", de "pasión fría" que, en lo que respecta a la literatura francesa actual, Louette identifica con el posicionamiento literario de un Michel Houellebeck y que, ficcionalmente, sería el privilegio de personajes comunes y con plena lucidez acerca de su gris destino en la sociedad liberal (13-14). Si ironía y sarcasmo son tonos posibles del cinismo literario, en los textos de Castellanos Moya, algo del sentido cánico antiguo cohabita con el sentido cínico del mundo actual y los valores que lo traducen: hipocresía, demagogia, traición. Sin embargo, si vivir según la verdad no significa para el cínico antiguo adaptar su comportamiento o su vida a los dogmas aprendidos, tampoco significa para él hacer de la verdad un principio orientador de su acción (Foucault 1984). Por el contrario, las leyes que respeta el sujeto cínico de la antigüedad no son las leyes contingentes de los hombres comunes ni de la vida cívica corriente, sino las leyes inmutables de la naturaleza en su dimensión animal (o bestial: practicando el amor libre, exhibiendo en público sus necesidades físiológicas). El sujeto cínico —según Foucault— borra toda diferencia entre cuerpo, vida y verdad; hace de su existencia corporal la encarnación de una verdad a la que adhiere como lo *escharosus* (lo asqueroso) se adhiere a la piel[12]. Una verdad viviente, « le corps même de la vérité », escribe Foucault en *Le courage de la vérité* (160) acerca del cínico antiguo que vive a la intemperie desafiando la mirada ajena y considerando la moderación como signo de simulación o hipocresía, puesto que la verdad adquiere forma en su cuerpo. En esa dramatización de una verdad, la expresión corporal supera el lenguaje verbal. La existencia cínica (la de Robocop o la del protagonista de *Insensatez*) se convierte así en un *lugar de verdad* que no se limita a un *decir* lo verdadero, puesto que llevado al extremo, la existencia cínica evita la palabra. Castellanos Moya se inserta en una larga tradición de ensayistas y escritores, que han enarbolado la marca del desasosiego como único estandarte (desde Nietzsche y Sade, hasta escritores como Onetti

12 La etimología de la palabra "asco" reenvía a "asqueroso", término derivado del latín: *escharosus*, cubierto de escaras, de costras. *Diccionario etimológico del castellano* en línea.

y Lalo en el marco de la literatura latinoamericana, pasando por Cioran) para quienes el cinismo es una actitud política en épocas adversas y la vida una performance de la inteligencia. Ensayistas y escritores para quienes pensar es pensar con el cuerpo.

Dentro de la temática central de la violencia, la pasión fría de la locura opera en *Insensatez* como vector de sensibilidad ética. Este gesto viene dado desde el paratexto a través de la cita del mito de Antígona y también a través de la imagen que ilustra la tapa del volumen de Tusquets y que remite al relato bíblico de Caín. Antígona : mito de reivindicación de libertad y resistencia a lo que se siente y vive como una arbitrariedad del poder político, pero también relato que testimonia la imperiosa necesidad, sagrada, de convertir al muerto en difunto, ritual funerario mediante. La tragedia de Antígona recuerda la necesidad de sepultura para dar curso al trabajo de duelo, para hacer de la sepultura el monumento de la memoria futura, para posibilitar que la dimensión sagrada de la muerte trascienda las contingencias de lo político (Baudry 2006, Steiner 1986: 120). El epígrafe de *Insensatez* nos remite a este componente sagrado de la muerte a través de una breve cita de la tragedia de Sófocles que resalta la fuerza genealógica del acto de locura de Antígona en la voz de su hermana Ismena que, como se sabe, desde el comienzo de la pieza valida como un acto de locura éticamente justa la voluntad impulsiva de Antígona de salvar el cadáver de su hermano Polinices de ser comido por perros y pájaros cubriéndolo con una fina capa de tierra. La referencia a este mito, desde la voz sensata de Ismena, desplaza su perspectiva universal (la del *muerto* a quien se le niega la posibilidad de ser *difunto*) hacia la cólera fría de Antígona. El acto de justicia literaria que viene a proponer la escritura del informe REHMI reanuda con la trama de la memoria indígena, pero desde la perspectiva de la insensatez temida por Ismena. Esta óptica pone de realce la crueldad del conflicto fraticida salvadoreño, un enfrentamiento que el paratexto de la edición de Tusquets refuerza con la ilustración de la cubierta: Caín huyendo espantado del cadáver de Abel, tomándose la cabeza con ambas manos (un detalle iconográfico de la obra pictórica "El cuerpo de Abel descubierto por Adán y Eva" de William Blake, de 1826). El informe REHMI y la novela misma ofician claramente como espacios

memoriales de conmemoración. La novela dialoga desde su título con textos fundacionales de la cultura occidental (míticos, bíblicos); se apoya así en un pasado textual que sitúa la violencia en el pensamiento mítico en tanto origen de la historia de la humanidad.

Coda

La escritura de Castellanos Moya se singulariza distanciándose en forma y contenido de lo ya escrito: de la escritura testimonial batalladora, del memorialismo conservador, de la escritura regional/nacional complaciente. Si *Tirana memoria* resiste la debacle del presente refugiándose en una posición de pasado rayana a la nostalgia de lo perdido y hasta de lo que no pudo ser, el discurso de *El asco* linda con el fin de las utopías. La literatura de Castellanos Moya se asienta en esto trabajando críticamente con la tradición que, como es bien sabido, es menos un horizonte histórico que una perspectiva crítica constructora de un saber cultural que va de adelante hacia atrás. Como si el pathos de lo perdido se refugiara en lo ocluido y resurgiera sintomáticamente en la soledad, la angustia, la inhibición o el exceso, los embates de la intimidad dejan de funcionar de manera empática en la literatura de Castellanos Moya para manifestar en potencia, con sarcástica vehemencia, su inscripción en los embates de la temporalidad histórica.

Referencias bibliográficas

Basile Teresa (2013), "Los saberes de Ismene: violencia, melancolía y cinismo en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya". Ponencia leída en el Congreso Internacional 'Ironıa y violencia en la cultura latinoamericana', Radboud Universiteit Nijmegen, 24-26 de octubre.

— (2015), "Las memorias perturbadoras: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya". In Teresa Basile (ed.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, Universidad de La Plata, p. 195-212.

Baudry Patrick ([1999] 2006), *La place des morts. Enjeux et rites*, Paris, L'Harmattan.

Besse Nathalie (2009), "Violencia y escritura en *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya", *Espéculo: Revista de estudios literarios*, n°41. En línea <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero41/insensa.html> [Fecha de consulta: 11/06/2019].

Buiza Nanci (2013), "Trauma and the Poetics of Affect in Horacio Castellanos Moya's *Insensatez*", *Revista de Estudios Hispanicos* 47 (1), p. 151-172.

Caña Jiménez María del Carmen y Vinodh Venkatesh (eds.) (2016), *Horacio Castellanos Moya: El diablo en el espejo*, Valencia, Albatros.

Castellanos Moya Horacio ([1989] 2018), *La diáspora*, Barcelona, Penguin Random House.

— ([1997] 2010), *El asco: Thomas Bernhard en San Salvador*, Barcelona, Tusquets.

— ([2004] 2005), *Insensatez*, Barcelona, Tusquets.

— (2008), *Tirana memoria*, Barcelona, Tusquets.

— (2009), *Con la congoja de la pasada tormenta. Casi todos los cuentos*. Buenos Aires, Tusquets.

— ([2001] 2013), *El arma en el hombre*, Barcelona, Tusquets.

— (2010), *Breves palabras impúdicas*, San Salvador, Colección Revuelta.

Cortez Beatriz (2010), *Estética del cinismo. Pasión y desencanto en la literatura centroamericana de posguerra*, F&G Editores.

Dalton Roque ([1969] 1989), *Taberna y otros lugares*, San Salvador, uca Editores.

— ([1976] 2020), *Pobrecito poeta que era yo*, Fundación Roque Dalton.

Diccionario etimológico del castellano en línea <http://etimologias.dechile.net> [Fecha de consulta: 15/06/2020].

Foucault Michel (1984), *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres* II, Cours au Collège de France.

Friera Silvina, “Los crímenes quebraron el sentido de la revolución”, entrevista a Horacio Castellanos Moya, Buenos Aires, *Página/12*, 23 de octubre de 2018. En línea <https://www.pagina12.com.ar/150349-los-crimenes-quebraron-el-sentido-de-la-revolucion> [Fecha de consulta: 25/06/2022].

González Álvarez José Manuel González (2019), “De espejos y distorsiones: formas de la (auto)rrepresentación en *Insensatez*, de Horacio Castellanos Moya”, *Hispanic Research Journal: Iberian and Latina American Studies*, vol. 20, n°2, p. 104-118.

Grinberg Pla Valeria (2007), “Memoria, trauma y escritura en la posguerra centroamericana: una lectura de Insensatez de Horacio Castellanos Moya”, *Istmo: Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos* n°15. En línea <http:// istmo.denison.edu/n15/proyectos/grinberg.html>. [Fecha de consulta: 27/02/2019].

Hay Louis, « Qu’est-ce que la critique génétique ? », conférence de 2003. En línea < <http://www.item.ens.fr/articles-en-ligne/quest-ce-que-la-critique-genetique1>/> [Fecha de consulta: 15/05/2021].

Jastrzebska Adriana Sara (2012), “Capacidad criminal, capacidad ficcional. Tensiones entre la historia y ficción en la novela negra centroamericana”, *Mitologías Hoy* n°6, p. 18-30. En línea <http://revistes.uab.cat/mitologias/article/view/v6-jastrz%C4%99bska/59> [Fecha de consulta: 27/02/2019].

Kokotovic Misha (2009), “Testimonio Once Removed: Castellanos Moya’s *Insensatez*”, *Revista de Estudios Hispánicos* n°43, p. 545-562.

Louette Jean-François, « Présentation ». *In* Glaudes Pierre & Louette Jean-François (eds.), *Cynismes littéraires*, Paris, Classiques Garnier, 2018, p. 7-14.

Manzoni Celina (2011), “Escritura de los límites: hipérbole, exceso y dislocación de la escritura. A propósito de *Insensatez*, de Horacio Castellanos Moya”. *In* Reinstädler Janett (ed.), *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert, p. 327-343.

— (2013), “Una narrativa al borde del abismo. Casi todos los cuentos de Horacio Castellanos Moya”, *Lejana. Revista Crítica de Narrativa Breve*, n°6 *El cuento centroamericano*, p. 1-8.

Meckel Christoph (1996), « L'écriture et l'image », entretien avec Bernhild Boie, *Genesis* 10, 1996.

Rama Ángel (1979), *Cuadernos de literatura latinoamericana* n°73: "Ángel Rama, aportación original de una comarca del tercer mundo: Latinoamérica", México, unam, Facultad de Filosofía y Letras, p. 5-17.

Ricœur Paul (1985), *Temps et récit* III : « Le temps raconté », Paris, Éditions du Seuil.

Sánchez Prado Ignacio (2010), "La ficción y el momento de peligro: *Insensatez* de Horacio Castellanos Moya", *Cuaderno internacional de estudios humanísticos y literatura* vol. 14, Universidad de Puerto Rico, p. 79-86.

Steiner George (1986), *Les Antigones*, Paris, Gallimard.

Venkatesh Vinodh (2013), «'Yo no estoy completo de la mente': Ethics and Madness in Horacio Castellanos Moya's *Insensatez*». *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures* n°67 (4), p. 219-230. En línea <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10>. 1080/00397709.2013.848704> [Fecha de consulta: 27/02/2019].

Vila María del Pilar (2014), "Las ilusiones perdidas: narrar la violencia. Acercamientos a la obra de Horacio Castellanos Moya", *Revista Iberoamericana* n°247, p. 553-570.

Tramas políticas

Cuerpo a cuerpo: los escritos crepusculares de María Moreno

Teresa Orecchia Havas
Université de Caen

Los primeros artículos y libros de María Moreno esbozan en el lugar del sujeto femenino la silueta de una *dandy* de finales del siglo xx[1]. A través de ese dandismo y con los tonos de una voz supuestamente marginal, la escritora se inscribe en su propia época, operando una fuerte *auto-exposición* que interpela normas y creencias[2]. Años más tarde, cuando ya no se reconozca en esa figura lejana, ella misma se encargará de cerrar etapas (2011a: 15).

El dandismo en tanto opción existencial a destiempo que construye un sujeto y a la vez articula a un grupo de artistas entre sí recorre sin embargo igualmente las crónicas literarias de Moreno reunidas en *Teoría de la noche* (2011) y *Subrayados* (2013). En el relato de formación que se lee en algunas de ellas se elogia una suerte de contra-cultura de cuño bohemio, popular y *snob* a la vez, una elegancia de los márgenes de gesto provocador.

Estas estrategias de auto-figuración dan forma a un visible afán de ruptura de los estereotipos con los que podría leerse la figura de la mujer escritora de hoy, aún (o precisamente) después de tantos

1 He analizado esas estrategias de autofiguración en mis precedentes artículos sobre Moreno. Ver Orecchia Havas 2015 y 2016.

2 María Moreno se ríe de las modas teóricas y de todos los esencialismos. Para una actualización de sus posiciones militantes sobre cuestiones de género y sexualidad, ver los artículos recopilados en *Panfleto*. *Erótica y feminismo* (2018) y en *Loquibambia* (2020).

combates por el nombre y el lugar propios. Es cierto que las tácticas irónicas que desacreditan el pensamiento convencional pertenecen al patrimonio de las mujeres que escriben al menos desde principios del siglo xx (Molloy 1991), pero a la conocida necesidad de desbaratar los tópicos de la cultura patriarcal, los libros de Moreno oponen un programa que busca desmontar toda posible recuperación, incluidas las de algunas políticas feministas. Al servicio de su estrategia, esas calificaciones y arquitecturas del yo, por turnos urticantes, seductoras o desafiantes, que no dejan de permitirse ángulos anacrónicos, reivindican el lugar común, en la doble acepción del término, un lugar de elocución que, siendo único, es el de muchos otros (otras), un lenguaje de todos que conserva intacta su energía figurativa. A partir de allí suelen dispararse los fuegos barrocos y los desparpajos de su estilo.

Moreno exalta en sus crónicas las minucias, los restos del escribir, la "saliva" que se ha gastado al llenar la página, en suma, el ejercicio *cuerpo a cuerp*o con la escritura (2011a: 9), rehusándose a considerarse avalada por algún saber específico, heredado u obtenido. Así se hace coincidir la posición de una mirada que escruta desenfadadamente la sociedad con la ubicuidad de un cuerpo que circula entre espacios diversos, clases, sexos, mentalidades. Por eso, sus textos terminan ofreciendo una gran continuidad enunciativa, aun cuando los marcos retóricos que elige para la escritura —el artículo, la crónica, la entrevista, etc.— evoquen más bien una práctica fragmentaria que un proyecto unitario, y aun cuando su propia colocación en el campo literario haya ido cambiando y la señale hoy como una figura respetada y reconocida.

En 2016 aparece *Black-Out*, un libro de tonos claramente autobiográficos, que no desmiente la vieja línea de la pose marginal-feminista-*dandy*, pero la tensiona con formas de la autofiguración donde se evoca una suerte de tránsito y recuperación del sujeto femenino de la escritura a partir de una fenomenología del cuerpo sexuado[3]. El libro siguiente, *Oración* (2018), publicado pocos meses después, recuerda en cambio que una mujer puede

3 Ciertos trabajos feministas acuden al concepto de conciencia de ubicación o "política de la ubicación" para comentar el lugar en el mapa y en la historia

"poner el cuerpo" de manera trágica, y ser así objeto de un discurso político circunstanciado, que exalta su femineidad en el marco de un sacrificio heroico. Si bien ambos libros exhiben estrategias diversas en cuanto al imaginario del cuerpo, ambos comparten un mismo tono general de duelo por un tiempo pasado; en ambos, una mirada desacralizadora especula sobre la presencia de los muertos en la experiencia de los vivos.

Black Out o cómo morir para renacer

Según los diccionarios, un *black out* es un corte de corriente o la disminución de la luz a efectos de la defensa pasiva en tiempos de guerra. De allí se desprende un sentido figurado que señala la pérdida momentánea de la memoria, por ejemplo, por efectos del consumo de alcohol. La expresión combina entonces un sentido que indica el cese brusco de una condición positiva (poseer la luz, la memoria) con una semántica de la intermitencia, que señala un estado pasajero y, sin embargo, drástico, de extinción. Haciendo uso de otra metáfora lexicalizada, diríamos que se lo puede imaginar también inversamente, como una suerte de fogonazo, un fuego bruscamente encendido destinado a caer en una rápida oscuridad.

Black Out retoma, corrigiéndolo, un texto precedente de carácter autobiográfico titulado "La pasarela del alcohol" (2011 a: 75-98)[4]. Todos los temas que serán centrales en el libro están ya presentes en esa narración, que sigue con regularidad un esquema cronológico biográfico: influencia de la madre, historia de infancia en el conventillo, orígenes del hábito de la bebida, ambiciones intelectuales y conquista de espacios de bohemia, supervivencia respecto de los amigos muertos, efectos del alcohol, abstinencia y cura. Al igual que el libro, aquel primer relato se abre con la historia alegórica

desde el cual las mujeres crean su obra, política "que parte de un punto fundamental e indiscutible: el cuerpo" (Meza Márquez 2010: 31).

4 El texto persiste de un libro en otro: fragmentariamente, ya se lo encuentra en Moreno 2005. Ella misma ha comentado abundantemente el hábito de reciclar sus propios materiales (2011b). Sobre tal uso de sus archivos, ver María José Sabo 2015.

del hombre de la jaula, un personaje de bebedor que dice llevar una mangosta en una jaula tapada con un paño. Esa historia, que hace pensar en una écfrasis infiel o fantasiosa del conocido cuadro surrealista de Magritte "Le Thérapeute" (1937), está instalada como epítome del vínculo alucinatorio que el alcohol introduce entre la realidad y lo imaginario, y opera como una imagen previa, como un blasón o un emblema de la intermitencia del sentido y de la memoria consciente que se puede leer por extensión metafórica en el sintagma *black out*.

Sin embargo, además de mostrar pasajes argumentativos más amplios[5] o largas inserciones elegíacas, como los retratos de los amigos muertos, la versión del libro presenta dos manchas temáticas nuevas que afectan directamente la figuración del cuerpo: una es la frecuente mención de la sangre menstrual y hemorrágica que inscribe al sujeto del relato en el marco de una determinación biológica y genérica dolorosa y hasta monstruosa, y la otra es la cuestión de los efectos del alcohol, explícitamente relacionada con la presencia del personaje del padre en la novela familiar.

Dos figuras auto-representativas dominan aquí. Ambas expresan polémicamente una identidad femenina articulándola a la vez a lo orgánico del cuerpo sexuado y a lo cultural, y develando, en episodios de puesta a prueba y de recuperación del cuerpo (los *black out*, los fogonazos, intermitencias y extinciones pasajeras de Moreno), la historia de un voluntarioso ingreso en el oficio, accesoriamente masculino, de la escritura. Más que como construcciones homogéneas, esas figuras aparecen como redes metafóricas que serán *in fine* complementarias; las llamaré figuras del cuerpo líquido (A) y representaciones del cuerpo sobreviviente (B).

A. Las figuras del cuerpo líquido asientan el predominio de un imaginario del cuerpo femenino que lo enfoca en contacto, en lucha o en triunfo con respecto a materias fluidas internas y externas que lo transforman sin aniquilarlo. Las principales substancias que consagran ese protagonismo del cuerpo son la sangre y el alcohol,

5 Cierto tono cuasi ensayístico parece corresponder al deseo de confrontarse con la *verdad* de las ciencias sociales, una ambición autoral parcialmente denegada por Moreno (Louis 2020).

y en ellas aparece inscripta la historia sexual, familiar y social del personaje de María. Son líquidos que corren dentro de su cuerpo y eventualmente, manan de él, sin que éste se confunda con ellos. El cuerpo resiste y se metamorfosea, fluye, pero no se licua. El relato de la sangre menstrual puntúa así recursivamente el texto; narra el ciclo biológico que define una temporalidad femenina insertándolo cíclicamente en el libro y haciéndole describir la curva ascendiente de la progresión de una enfermedad hasta su extinción, desde la sangre menstrual hasta la sangre hemorrágica producto de la endometriosis, un mal ligado con el mismo ciclo. Ese trayecto se puede leer en correspondencia con el recorrido progresivo que describe la adicción al alcohol: tiempo de iniciación adolescente, tiempo de aventura de la adultez, tiempo de abstinencia de la madurez, tramos siempre duplicados por otros tantos tiempos sensoriales de placer, de dolor, de ataraxia, de exaltación o de violencia.

No son muchas las escritoras contemporáneas que han hecho hincapié en esa marca de la sexualidad biológica en sus ficciones[6]. En todo caso, creo que pocas lo han hecho de un modo tan directo, con un tono de afirmación intransigente, y a la vez tan ambiguo, con ecos de una sexuación percibida como una llaga abierta. En *Black Out* la sangre es marca orgánica de femineidad (menstruo) y de enfermedad (monstruosidad), desboque imprevisible que amenaza intermitentemente con arrasar el cuerpo, con hacerlo 'irse en sangre'. Convocarla dándole la ambivalente naturaleza de lo que es a la vez madurez fisiológica (tiempo femenino) y trastorno anatómico (deformación) es una operación que combina la afirmación feminista con la mirada crítica sobre el cuerpo sexuado, fragilidad y potencia (2016: 109-110).

El alcohol es el otro compañero inseparable del cuerpo y está investido aquí con una serie de funciones. El alcohol que la joven

6 En una de sus crónicas, Moreno cita a Erika Jong y luego concluye: "He escuchado la obscenidad femenina, su vastedad de figuras y sus risas locas […] Pero la he visto menos escrita." (2018 b [1988]: 74). En otra, acude al personaje de la poeta creada por ella misma: "Alguna vez una poeta apócrifa llamada Dolly Skeffington ordenó, […]: Si es sangre debe fluir por el interior de los cuerpos/ a excepción del ciclo en la mujer/ cuando aún atesora pepitas en la mariposa del ovario/ para arrojar a los sembradores". (2018 b [2018]: 241).

periodista bebe sin reparos en la comunidad amistosa de los que aspiran a ser escritores memorables puede entenderse como un rito de pertenencia: todos beben y ella también; todos saben estar borrachos sin que se alteren totalmente sus facultades y ella también; beber es la acción necesaria de los habitués de los cafés de intelectuales; en el beber no se hacen diferencias de sexo ni de clase, no hay mengua de comportamientos femeninos desplazados. Sobre todo, como Moreno lo aclara en más de una oportunidad, su hábito de beber no debe identificarse con el pathos consuetudinario del artista maldito; beber nunca le ha quitado la lucidez para escribir. Sin embargo, el alcohol tiene una larga historia en la historia personal de María. Antes de ser whisky, ginebra o ron, ha sido en la infancia un líquido alquímico entre las manos de su madre, la científica de la familia; el relato de una de esas experiencias, realizada como un juego para niños, asocia sintagmáticamente el alcohol a la sangre menstrual, como si el uno pudiera transmutarse en la otra (12-13), dentro de un cuerpo femenino caracterizado como un alambique en el que se mezclan lo sublime y lo elemental, un vaso sin ornamentos y sin *decorum* (173).

Pero no hay que olvidar que el árbol del linaje y del alcohol incluye también al padre de la escritora, una figura que enmarca el libro[7], a quien se le dedica un retrato delineado con los colores crudos e irónicos habituales en la prosa de Moreno. La mirada que recorre el cuerpo masculino focaliza la boca, fea y ruinosa, pero "ávida" e "insaciable", de quien fue otro gran bebedor. La boca, lugar habitual del retrato convencional, de fuerte capacidad metafórica, resulta aquí no la sede de un parecido físico, sino el asiento metonímico de la genealogía de los bebedores, el representante del doloroso placer del alcohol en el que la hija se reencuentra con su padre: "No separaba la sed de las ganas de aturdirse. En todo caso, mi padre bebía para liquidarse, como yo. […] Bebo en exceso porque bebo con la boca de mi padre." (31).

7 Como ha ocurrido otras veces, algunas de estas páginas (363-384) contienen un texto ya incluido en *Banco a la sombra*, libro de la delimitación del *lugar* de la escritora (Moreno 2007: 31-56).

Desde la secuencia inicial se instala entonces en el libro el cuerpo de un padre al que se ha sobrevivido, subrayando un vínculo (el beber) que permite el reclamo de una herencia ambivalente; perder/poseer el cuerpo (el cuerpo mío/el cuerpo de él), de manera fugaz (*black out*) o definitiva, es el par de opuestos que está en juego en la escena del alcohol y de la genealogía. Las imágenes de padre e hija, desmerecidas, capturadas en gestos desmesurados e imprevisibles, pueden entenderse así como en un intento de restauración simbólica. No se trata aquí de reponer la seducción heredada o el rasgo original de una boca (femenina o masculina), sino de reclamar el cuerpo perdido de un padre a través de una marca material compartida, como reparándolo en una forma de duelo escrito.

Por eso, no es extraño que el alcohol sea también el disparador de los autorretratos más frontales de Moreno, aquéllos que permiten ver en obra la estrategia de deformación a la que somete su propio rostro, con un imaginario que recuerda la pintura contemporánea y el gusto de lo feo o la indiferencia ante lo obsceno. El uso de estilos de desfiguración en el proceso auto-representativo forma parte de los hábitos denigratorios que ella misma ha comentado y consagra ahora una suerte de dandismo negativo centrado en la irrisión y la crueldad contra su propia persona, como en el sorprendente autorretrato grotesco de la mujer ebria desarrollado en "La pasarela del alcohol" (399-401).

En cambio, algunos retratos parciales presentan enfoques más ambiguos, que asocian el cuerpo a sustancias y fluidos que él mismo activa y dispersa. Citados en *Black Out* y en otros textos de Moreno aparecen la saliva, el sudor, la orina, las secreciones orgásmicas, los olores. No se trata de menciones incidentales, sino de una constante de pensamiento que subraya los *residuos* corporales y asocia la escritura a los *pequeños* productos de la actividad orgánica, incluso a partir de un juego de metáforas discutiblemente subvalorativas (Moreno 2011 a: 9). Esas otras substancias ligadas al cuerpo recortan en *Black Out* una zona arcaica placentera a todo lo largo de la historia del sujeto (2016: 166).

B. Abordar el concepto de sobreviviente supone articular dos vectores de la temporalidad, un orden cronológico sucesivo, el de la genealogía, por ejemplo, y un orden horizontal de lo simultáneo

(sobrevivir a los coetáneos o contemporáneos). Haber sobrevivido indica también que se ha superado un plazo de alguna manera supuesto u otorgado. Estos sentidos están todos presentes en *Black Out*, a través de figuras que comprometen el cuerpo del sujeto femenino enfrentándolo al propio deseo de muerte o a las muertes ajenas. La representación más literal de esta cuestión, que implica igualmente el contenido simbólico de la herencia patrilineal, se encuentra en la novela familiar.

Si desde la secuencia inicial se habla de un padre al que se ha sobrevivido, también se cuenta que cuando el padre muere, la narradora actúa como si quisiera morir. Su inmersión interminable y peligrosa en las aguas del Delta se parece a una performance del deseo (confesado o inconfeso) de tener un cuerpo líquido, o de que el cuerpo se licúe, se confunda con el agua, aunque ni la tentación del suicidio ni el estado de inconsciencia alcohólica prevalecen, y ella sale por fin como lavada de ese impulso. Con esta figura de mujer dejándose derivar y flirteando con la muerte sin llegar a perderse, el libro entrega la representación más clara y sucinta de la dificultad de morir para quien se piensa a sí misma como un cuerpo sobreviviente. Dejándose llevar por la corriente del Paraná, el personaje redime su deuda con el padre y llora su ausencia, pero también se pone a prueba, explora su tiempo existencial y sale victorioso por haber superado un límite. Ese límite no se expresa sólo como la línea temporal que separa la vida que aún se tiene de una muerte posible, sino como la frontera física o el *agón* especular entre un cuerpo femenino que se posee y un cuerpo masculino que se ha perdido y cuya integridad ya es puramente imaginaria.

> No intentaba una hazaña, ni siquiera una temeridad. Era como si el llanto y la natación se hubieran conjugado para desatar una especie de euforia, de prueba de potencia. […] Tuve aliento para ir y volver. No recordaba que mi padre abría las botellas con los dientes, que nadaba mar afuera, con una rápida patada de crol de sus piernas delgadísimas como las mías. Ni me daba cuenta de que la boca abierta que sacaba afuera del agua imitaba la curva de su agonía. Nadaba *contra él*, para alejarme de su muerte y, aunque volví, me pareció que era otra y que esa otra nadaba y bebía. (19-21)

Tal es el relato de la sucesión en la familia. Sin embargo, de manera implícita, Moreno sobrevive aquí también en otro sentido, que concierne a sus pares de generación y a la sociedad argentina. Su gesto cruza una escena política, recorre un territorio marcado por la historia, porque en el espacio del río flotan los fantasmas de los cuerpos de los desaparecidos que allí fueron arrojados en los años de la dictadura militar. Para el lector, el duelo social (sobreentendido) subtiende el duelo personal (comentado), haciendo del cuerpo que logra un baño cuasi lustral en el río la señal que enlaza secretamente con otros cuerpos, ocultos y perdidos para siempre, el signo que puede alegorizar la presencia ausente de los cadáveres de los militantes. Pero la mujer que se aleja de la ribera desconsolada por un duelo, aunque confiada en la fuerza de su cuerpo, no es uno más entre aquéllos; a ellos también los ha sobrevivido. Este tema de la culpa o la incomodidad por la militancia que no se ha tenido, incluida una mención a los cuerpos "en el fondo del río" (218), será esbozado en un breve capítulo posterior de *Black Out* (217-222) y desarrollado ampliamente un año más tarde en *Oración*.

En cambio, la cuestión de la supervivencia sobre sus contemporáneos recorre como una isotopía discreta el homenaje que Moreno rinde a sus amigos muertos a través de una serie de cinco retratos de quienes la han acompañado en la gesta bohemia de los periodistas noctámbulos: Norberto Soares, Miguel Briante, Claudio Uriarte, Jorge Di Paola, Charlie Feiling. Detenernos en cada uno de esos retratos excede la intención de este trabajo. Baste subrayar que todos confirman la delimitación de un espacio propio en la ciudad, la expansión de un cuerpo que se afirma en sus nomadismos urbanos y en la conquista de territorios simbólicos disputados a la tradición viril y nocturna de los cafés y de la borrachera entre pares. Ya en *Vida de vivos* (2005) Moreno mencionaba su formación en los bares porteños, gesta mimética de las de otras figuras veneradas por ella, Alfonsina Storni, *habitué* del café Tortoni o Norah Lange, parroquiana del Auer's Keller. En *Black Out*, la profesión de fe se repite ("Comencé a beber para ganarme un lugar entre los hombres", 98), pero los retratos acuden al primer plano permitiendo que se lea en claroscuro la figura *trash* de la *dandy* plebeya, sin desmentirla, pero dándole el espesor del afecto y la entidad de quien no ha cedido a la muerte.

Oración o la deuda con la otra familia

Si en *Black Out* la figura de Moreno se construye entre la familia de origen y la familia de elección representada por el grupo de amigos, en *Oración* se habla de lazos de familia que no la conciernen directamente, y de una familia extensa —la de los militantes políticos— que no la incluye. Si en el primero, la auto-figuración tiene que ver con un discurso autobiográfico, ficcionalizado o no, el segundo libro enfoca mediaciones, es decir, textos y creaciones diversas que tematizan un cuerpo ajeno.

El proyecto que orienta *Oración* ya estaba realizado, al menos en parte, en "Poner la hija. Cuerpos y cartas" (2004), un artículo aparecido catorce años antes, que se centra en las cartas escritas por Rodolfo Walsh a la muerte de su hija ("A Vicky", 1 de octubre de 1976, y "A mis amigos", 29 de diciembre de 1976), a partir de las cuales Moreno discute la polémica relación entre militancia política y lazos de familia. La intención de Walsh habría sido separar cuidadosamente el lazo de sangre y la comunidad del nombre de la idea de una herencia de destino político. Es decir, separar simbólicamente los cuerpos, oponerse a la imagen de la sustitución injusta de un cuerpo (el de él, el militante veterano) por el otro (el de la muchacha); desbaratar el imaginario de los lugares militantes entendidos como lugares hereditarios en los que los hijos pagan por la elección política de los padres; el cuerpo de la hija remitiría al padre sólo en la medida en que remite también a todos los militantes. La demostración de Moreno subraya la diferencia entre la posesión imaginaria (y real) de un cuerpo y la distanciación a la que se entrega Walsh en sus cartas. Su ensayo interpreta y absuelve a Walsh, aunque sin borrar cierta ambivalencia que se puede identificar en el título.

En el libro, en cambio, Moreno analiza ese discurso epistolar agregando su propia pesquisa en torno a las circunstancias de la desaparición de Vicky, muerta en combate durante un "operativo" policial y militar. La investigación prueba que ciertas aseveraciones de Walsh sobre los hechos son el resultado de un ajuste entre lo que pudo haber sucedido y una serie de imágenes necesarias para construir la figura de su hija como un mito revolucionario. Sin embargo, no es ésta la novedad ni el aporte principal del libro. Que en las

cartas de Walsh se lee un uso de figuras retóricas de tradición literaria destinadas a componer el retrato de su hija ya había sido comentado tempranamente por Beatriz Sarlo (1984); en cuanto a las técnicas de escritura en el relato de la muerte de Vicky, Piglia las había analizado a su vez en un texto cuya primera publicación es de 1999.

Moreno conoce esos trabajos críticos (*Oración*, 365-366), pero quiere ir más allá. Con un examen minucioso de testimonios cruzados, ella logra desestabilizar completamente el relato de Walsh, sin negar que ese relato pueda detentar una forma particular de *verdad*. Pero más allá de las versiones diferentes y las contradicciones que no podrán nunca ser resueltas, hay otra *verdad* que le interesa. Abogada de las "voces de los otros (las otras)" y de la escucha de los pequeños y de las minorías, lo que ella busca es ese conjunto de sencillas verdades de cada testigo, familiares, habitantes de la casa, voces anónimas que explican lo que creen saber. Lo que importa es el coro de los pequeños, de los que tienen algo que decir que quizás sea esencial, pero que no será (no ha sido) nunca suficientemente oído.

En esta parte de su empresa, que consiste en entretejer una elegía por los muertos con una reivindicación de la verdad testimonial de los humildes, Moreno actúa en resumen como si estuviera reescribiendo *Operación Masacre*, pero con una inflexión muy particular. Porque ella construye su *oración* de duelo por Rodolfo Walsh, por Vicky y por la época convulsa de su propia juventud no militante ("Nota al pie", 141-154), imbricando allí su doble utopía personal: la inflexión feminista de la mirada sobre los cuerpos y la escucha atenta a los *pequeños* que hacen la historia. Por eso, el núcleo principal del relato, aumentado con la serie de testimonios sobre los Walsh, se expande después nuevamente otorgando protagonismo a las voces de *otras* mujeres ligadas de un modo u otro a la historia trágica de la misma época, las hijas de desaparecidos que expresan la ausencia de sus padres en sus creaciones (155-254), y también las esposas de militantes caídos, nueras casi anónimas de las tan escuchadas Madres (257-266).

Estas voces así convocadas en su rebelión creadora o en su desamparo y oscuridad desplazan completamente el eje de la reflexión tal como se lo entendía a partir de los escritos de Walsh analizados en la primera parte del proyecto. Ahora se trata de explorar la manera

en que las voces de las exesposas y las de las hijas (hijos) permiten desovillar otro relato sobre los cuerpos perdidos. Se trata de sustraer por un momento el cuerpo de las mujeres (y de los hombres) a la mirada y la dominación masculinas, y de figurarlo según los ojos de una comunidad sororal articulada por la voluntad de ejercer el derecho a la propia palabra.

Al abordar las creaciones de los que han sobrevivido a sus padres desaparecidos, Moreno subraya que el cuerpo de éstos (y por lo tanto, el de los hijos de ellos) se puede fabricar en una serie de operaciones simbólicas fraguadas sobre la ausencia física y sobre el vacío de la experiencia[8]. No se trata exactamente de una reconstrucción ni de una reparación, sino de una nueva "*ética de la despedida*" (218), un reconocimiento de que no hace falta volver a poner el cuerpo en el lugar de quien ya lo ha hecho, "[A]xioma casi opuesto al de la mística revolucionaria por la que al compañero muerto no se lo llora, sino que se lo releva contando con que uno mismo será relevado a su vez, y así siguiendo hasta el triunfo de la revolución" (219). Es decir, axioma opuesto al de la "utopía de la muerte" de los años setenta, axioma que consagra el derecho a la supervivencia.

Nota sintética final

Para concluir, digamos que si *Black Out* apuesta a narrar la aventura y los riesgos de un cuerpo de mujer, *Oración* recuerda que se puede "poner el cuerpo" de manera trágica, pero que mujeres y hombres no cuentan exactamente el mismo cuento cuando se

8 *Oración* retoma aquí varios casos que han sido muy comentados en la literatura crítica sobre las obras de los hijos de desaparecidos (sobre este tema, ver Oberti 2004 y Sarlo 2012, entre otros). En el trabajo de Marta Dillon, por ejemplo, que reconstruye el cuerpo de su madre desaparecida con prendas íntimas, pullovers usados y restos de ropa (228), se recuerda el cuerpo hecho fragmentos, los huesos del cadáver que la corrupción de la carne ha separado. La recreación de la madre convoca al cuerpo como a un sistema de signos, una lengua hablada por los hijos más allá de la experiencia social y de la memoria fáctica, pero, a diferencia de la de Walsh, no se trata de una lengua hablada por las tradiciones literarias, sino de un idioma votivo que porta el reconocimiento de una sangre común.

refieren a los cuerpos perdidos. Si ambos libros completan el retrato de la escritora y de su laboratorio, ya intermitentemente esbozado en sus trabajos anteriores, ambos encierran un duelo por épocas pasadas, proyectándolo sobre las imágenes de la memoria personal (*Black Out*) y sobre el fondo de la experiencia política argentina de finales del siglo xx (*Oración*).

En el mismo movimiento, ambos sintetizan provisoriamente esa parte de la escritura de Moreno que ya era pródiga en formas diferentes de la autofiguración. El recorrido comienza aquí con las tribulaciones de un cuerpo sexuado (sangre, alcohol), pasa por la habitual estetización negativa o ambivalente del cuerpo — los retratos de la muchacha *dandy* que buscaba hacerse un lugar *entre hombres*, los autorretratos grotescos — para llegar hasta convocar las voces y los cuerpos de los muertos/las muertas y de sus sobrevivientes. Si en *Black Out*, Moreno quiere aún *ser vista* (darse a ver), en *Oración* quiere sobre todo *ser oída*. La construcción de la imagen cede entonces el primer plano a la construcción de la voz, en un trayecto que logra una autorrepresentación isotópica en la figura de la sobreviviente, evocada en ambos libros. Moreno sobrevive a la muerte del padre, a la de los amigos, a la de los militantes, y a sus propias tentativas autodestructoras y suicidas. Se enuncia entonces a sí misma como aquélla que ha logrado sobreponerse a los determinismos, los actos extremos y los duelos, los fracasos y las pérdidas, para seguir escuchando atentamente las voces múltiples del tiempo.

Referencias bibliográficas

Louis Annick, "De la oración a la letanía. Sobre *Oración*. *Carta a Vicki y otras elegías políticas*, de María Moreno", *Revista Luthor*, n° 37, p. 78-88. En línea <http://revistaluthor.com.ar> [Consultado: 04-02-2020].

Meza Márquez Consuelo (comp.) (2010), "El cuerpo como paradigma teórico en la literatura." *In*: *El cuerpo femenino. Denuncia y apropiación en las representaciones de la mujer en textos latinoamericanos*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, p. 23-44.

Molloy Sylvia (1991), "Introduction". *In* Castro-Klarén Sara, Molloy Sylvia, Sarlo Beatriz (eds.), *Women's Writing in Latin America*, Part II, "Female Textual Identities: The Strategies of Self-Figuration", Boulder, Westview Press, p. 107-124.

Moreno María (2004), "Poner la hija. Cuerpos y cartas". *In* Amado Ana y Domínguez Nora (compiladoras), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, p. 111-123.

— (2005), "Entre nos (apuntes para una teoría de la entrevista)". *In: Vidas de vivos. Conversaciones incidentales y retratos sin retocar,* Buenos Aires, Sudamericana, p. 7-18.

— (2007), *Banco a la sombra*. *Plazas*, Buenos Aires, Sudamericana, Colección In situ.

— (2011a), *Teoría de la noche*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, Colección Huellas.

— (2011b), "La mujer invisible". Entrevista por Violeta Gorodischer, *Página 12. Radar Libros*, 22 de junio de 2011. En línea <http///www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/> [Consultado: 27-09- 2019].

— (2013), *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*, Buenos Aires, Mardulce.

— (2016), *Black Out*, Buenos Aires, Random House.

— (2018 a), *Oración*. *Carta a Vicki y otras elegías políticas*, Buenos Aires, Random House.

— (2018 b), *Panfleto. Erótica y feminismo*, Buenos Aires, Random House.

— (2020), *Loquibambia*, Buenos Aires, Random House.

Oberti Alejandra (2004), "La salud de los enfermos. O los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente". *In* Amado Ana y Domínguez Nora (comp.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*, Buenos Aires, Paidós, p. 125-150.

Orecchia Havas Teresa (2015), «Crónica y tiempo contemporáneo: los textos de María Moreno». *In* Durante Erica (ed.), *Los meridianos de la globalización. Ensayos sobre el tiempo en la literatura latinoamerica-*

na contemporánea, Louvain, UCL, Presses Universitaires de Louvain (PUL), p. 27-48.

— (2016), «Crónica de crónicas: Teoría y práctica del género en los textos de María Moreno», *In*: *La Chronique en Amérique Latine* XIX-XX *siècles*. *Évolution des thèmes et de l'écriture*, *América*, n° 49, vol. 2. En línea <http://america.revues.org/1745> DOI:10.4000/america.1745.

Piglia Ricardo (1999), "Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)", *Página 12*, 24 de diciembre de 1999, p. 1-4.

Sabo María José (2015), "'Porque no habrá obra'. El archivo en la escritura de María Moreno", *Orbis Tertius*, vol. XX, n° 22, p. 68-79. En línea <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/> [Consultado: 29-07-2019].

Sarlo Beatriz (1984), "Una alucinación dispersa en agonía", *Punto de Vista*, n° 21, agosto de 1984, p. 1-4.

— (2012), *Tiempo pasado*. *Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

La figura de Pablo Escobar: hacia una "incorporeización" en el arte

Françoise Bouvet
Universidad Paul Valéry Montpellier 3

El cuerpo es un ancla que retiene al alma en la tierra.
Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin,* 1835.

Cuando murió Pablo Escobar en 1993, su figura invadió las portadas y pantallas del mundo entero, en un torbellino de inéditas fotografías que le daban por fin cuerpo al hombre más buscado de toda Colombia. Una vez pasado el vendaval mediático, el arte, no solo colombiano sino también internacional, empezó a apoderarse de la polémica figura del capo, en un proceso que para algunos se asemeja a una provocación y para otros a un verdadero reto: ¿cómo incorporar en una obra artística a Pablo Escobar, el narcotraficante y asesino que hundió a Colombia en uno de sus más violentos episodios? Y más allá de esta primera problemática, ¿qué corporeidad otorgarle?

El presente estudio tratará de responder estas preguntas basándose en un corpus de obras distintas pero complementarias, unas textuales y otras iconográficas: 9 novelas colombianas que fueron publicadas entre 1994 y 2018, y 19 realizaciones plásticas, algunas de ellas seriales, creadas entre 1994 y 2019 por artistas colombianos, argentinos, mexicanos, estadounidenses e israelíes[1]. Desde las representaciones mayoritariamente realistas hasta el

1 Las obras plásticas que no aparezcan más adelante por cuestiones de derechos se podrán consultar gracias a los URL especificados en la bibliografía.

simbolismo que dejan entrever, veremos qué cuerpo escobariano, joven o viejo, parcial o completo, ausente u omnipresente, domina en el corpus. ¿Quisieron los autores hacer de Pablo Escobar el héroe de su obra o al contrario presentarlo como una figura monstruosa? Al constatar cómo la irrealidad y la evanescencia se apoderan de la figura, nos preguntaremos si antes que "incorporeizar", los autores no prefirieron más bien "descorporeizar" al capo.

Entre realismo y simbolismo, ¿qué cuerpo para Pablo Escobar?

La tendencia realista

Si nos fijamos en el conjunto de las obras, tanto novelescas como plásticas, queda claro que los autores y artistas privilegian representaciones realistas de la figura de Pablo Escobar, lo cual no es nada sorprendente sabiendo que muchos de ellos se apoyaron en fuentes mediáticas y particularmente fotográficas. Así, 18 de las obras se inspiran de una foto famosa del capo: las técnicas de plantilla, serigrafía, collage, fotomontaje, favorecieron el surgimiento de ese tipo de creaciones. Hasta podemos hablar de hiperrealismo para los artistas que se apoderan de la imagen original sin cambiarla un ápice y la vuelven otra gracias al concepto o al decorado en los que la envuelven.

Es interesante notar que tan solo un 10% de los autores optaron por representar al joven delincuente de 27 años, con su sonrisa sardónica. El 25% presenta al próspero Escobar treintañero, creador de la hacienda Nápoles y político recién elegido en el Congreso. Pero la figura más inspirante, con un 50% de las obras, parece ser el capo que a los 40, acaba encarcelado, antes de fugarse y morir abatido en un tejado de Medellín, con su cuerpo envejecido e hinchado. Un tercio de las obras representa a Pablo Escobar muerto: podemos preguntarnos si esta afición tiene que ver con el impacto del evento, el morbo de la sociedad o la dimensión novelesca de tal representación.

Cabe precisar que tan solo 4 de las novelas del corpus evocan el aspecto corporal de Pablo Escobar, dato que parece confortar la reserva que muestran los escritores colombianos a la hora de

integrar o detallar la figura del capo en sus obras: en efecto, el espacio que le otorgan en las novelas nunca excede el 10% de las páginas, menos en *Noticias de un secuestro* (Gabriel García Márquez, 1996) que cuenta la historia de los secuestrados por Pablo Escobar y la rendición de éste, y en *Happy birthday, capo* (José Libardo Porras, 2008), "ovni literario" que relata las 6 últimas horas de vida de Escobar, y es, hasta el día de hoy, la única novela centrada en su figura. Darle cuerpo al personaje literario, es darle consistencia, complejidad, pero sobre todo vida y humanidad. Jean Maisonneuve y Marilou Bruchon-Schweitzer recuerdan en un ensayo sobre cuerpo y belleza que "el estatuto que se le otorga [al cuerpo] oscila entre el de emblema, mediador u obstáculo" (2017: 3). Pasando por alto el aspecto corporal de Pablo Escobar, parece que los novelistas se libran de un obstáculo que dificulta la transmisión de su mensaje o que prefieren no insistir en la humanidad de dicho emblema.

Entre las representaciones del cuerpo de Pablo Escobar que proponen las obras del corpus, la primera característica que se subraya es su aspecto imponente: así aparecen bustos de hombros anchos (Lucano 2013, Popper 2013) y se recalca la gordura revelada por la camiseta subida a la hora de su muerte. La serie gráfica *Pablo & Pepe* (Zapata Restrepo 2010) amplifica aún esta característica, al establecer un paralelismo entre el capo y el hipopótamo escapado en el 2009 de la Hacienda Nápoles: los dos cuerpos rollizos se responden hasta volverse indisociables en la imagen final, abrazados en la muerte. Las novelas también resaltan este rasgo: al adjetivo "rechoncho" de *Noticias de un secuestro* (García Márquez 2019: 320) responde el "gordo" de *Delirio* (Restrepo 2006: 72 y 210), y la "panza" de Pablo Escobar se evoca 4 veces en esa misma novela, 2 en *El cielo a tiros* (escrito por Jorge Franco en 2018) y 5 en *Happy birthday, capo*, obra que insiste con recurrencia en los 115 kg de su protagonista (Porras 2008: 16 y 183).

Los demás elementos corporales cobran poca importancia, con excepción de su rostro, presente en casi todas las obras, y central en 6 retratos. "La promoción histórica del individuo engendra paralelamente la del cuerpo y sobre todo la del rostro" explica el antropólogo David Le Breton (2005: 43): así parece

que la recurrencia de retratos en el corpus orienta la figura de Pablo Escobar hacia un papel de actor histórico relevante. Que su cara aparezca tal como la inmortalizaron los fotógrafos (Uribe 2010 y 2018, Denver 2012), en una versión coloreada (Jacquín 2010, Rodríguez 2011), simplificada por la técnica de la plantilla (Toxicómano Callejero 2008-2009, Shawnshawn 2013), personalizada (Botero 1999 y 2006, Zapata Restrepo 2010, Lucano 2013, Popper 2013) o comentada por los novelistas, siempre se resaltan los mismos elementos: el bigote y el pelo ondulado, que asociados con la barriga dan a pensar que el cuerpo de Escobar se vuelve en sí un símbolo, proyectando sus representaciones más allá del realismo.

Cuerpo simbólico o fantaseado

El simbolismo de la corporeidad otorgada a la figura de Pablo Escobar se juega a varios niveles. Así el cadáver de Pablo Escobar tendido en los tejados de Medellín se repite en muchas de las obras hasta volverse icónico, lo que se evidencia por ejemplo en el cuadro *12/2/93* de Ethel Gilmour: el capo aparece como un hombre sin cara, minúsculo en un océano de tejas, y son la posición y la ropa las que permiten identificar al hombre (asociadas por supuesto con la fecha-título). ¿No remitirá este cuerpo sin rostro a todos los demás cuerpos arrojados desde los años 1980 en los vertederos o calles de la ciudad? La pintora logra transformar el cuerpo-símbolo del victimario en el de sus numerosas víctimas. El tamaño del cadáver también es simbólico: su ausencia de proporcionalidad con el decorado lo minimiza, presentándolo como un bichito anónimo aislado e impotente. La gravedad que lo atrae irremediablemente hacia abajo en este tobogán de tejas simboliza la caída del capo (recordemos que la palabra "cadáver" viene de *cadere* en latín) y el fin de una época.

En cuanto al rostro escobariano, todas las representaciones plásticas no reproducen perfectamente sus rasgos, y sin embargo los espectadores siempre lo reconocen, como si el pelo y el bigote conformaran una "máscara Escobar" inconfundible. Y es que históricamente, el retrato nació como una alternativa a las máscaras. El historiador del arte Hans Belting explica:



Gilmour Ethel, 12/2/93, huile sur toile, 100x130, 1994 Source : Ramírez Imelda, Ethel Gilmour, Bogotá, Ediciones Gamma, 2017

> Paradójicamente, un retrato eleva el rostro a la altura de su concepto, precisamente cuando a partir de él elabora una máscara. En efecto cada cara tiene una forma abierta, mientras que cada máscara está cerrada; así que con el paso del tiempo, la máscara es la única en poder representar la esencia de un rostro, mientras que la movilidad del rostro nunca se dejará captar como un concepto (2017: 147).

En las obras predominan dos máscaras: la más frecuente, el Escobar serio, de frente o de medio perfil, con la mirada perdida o ausente (Jacquín 2010); y el Escobar con la mirada penetrante y la sonrisa sardónica (Rodríguez 2011, Uribe 2018). Ambas se han vuelto icónicas. Así lo demuestra el artista estadounidense

Shawnshawn cuando *ad infinitum*, reproduce la cara del capo como tela de fondo de su obra, presentando a Pablo Escobar como una faceta ineludible y omnipresente de la problemática de la cocaína, casi como una alegoría de la propia noción de narcotráfico. Si los símbolos configuran la máscara escobariana, vemos cómo esta misma máscara se vuelve a su vez símbolo, concepto. Belting añade: "en una sociedad mediatizada como la nuestra, los rostros se conforman a la lógica de la política y de la publicidad" (2017: 268): así pasa con Pablo Escobar cuya cara fue la del enemigo público número uno antes de convertirse en un motivo artístico y ahora en un verdadero producto marketing que adorna pocillos o camisetas, de Medellín a Barcelona. Del mismo modo, Shawnshawn, tal Andy Warhol con Marilyn Monroe, parece fijar al capo en el tiempo y a la vez, alineando los Escobares como en un mostrador de supermercado, recalcar su dimensión de producto mercantil y de consumo.



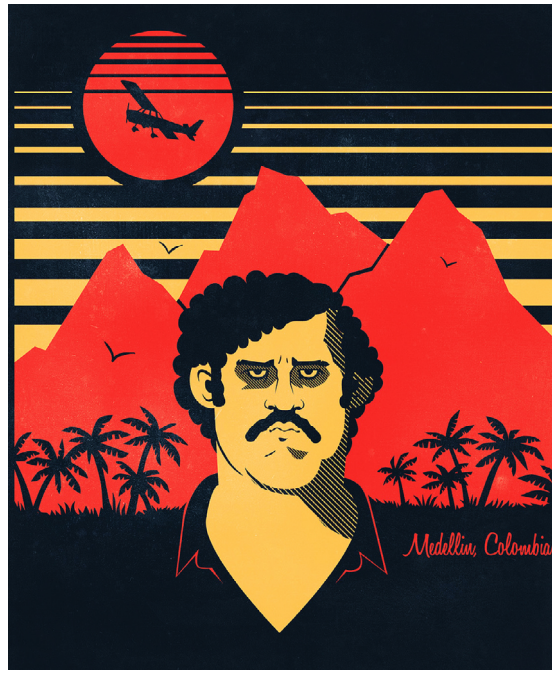
Shawnshawn, Coke. It's the real thing, 24x48 pouces, 2013. Source : Flickr Swanshawn [disponible le 11/05/2020]. <url: <https://www.flickr.com/photos/shawnshawn/8499857131>

Pero la figura del capo también se conforma con la lógica cultural de nuestra época. Desde hace varios años están de moda los héroes tenebrosos, los malos simpáticos estetizados por el arte y en particular el cine. "En la construcción ficcional de la villanía siempre hay un atractivo, el que produce el mal, la parte oscura. La ficción le proporciona atributos de consumo, de lo que está de moda", explica la antropóloga Beatriz Patraca (Bernal 2019). Así

aparece una figura de Pablo Escobar ya no realista sino fantaseada, tendencia más perceptible entre los artistas extranjeros que no vivieron en carne propia el cartel y el terror: ¡qué raro que todas las obras plásticas extranjeras daten de 2012-2013, o sea justo después del éxito internacional de la serie *El Patrón del mal* creada por Caracol televisión! Estos artistas parecen tener del personaje una visión mediatizada, tal vez incluso romántica: Pablo bandido seductor con su mohín y su mirada oscura (Popper 2012) o hampón romántico con su cabeza inclinada, cigarrillo en mano y pelo en el viento (Lucano 2012). Estos dos ejemplos confirman el análisis del periodista Omar Rincón: "Se produce un tránsito del icono popular, que es lo que Escobar es en Colombia, al icono pop, que es en lo que lo convirtieron los gringos y los europeos" (Bernal 2019). Y las palmeras, presentes en ambas obras, parecen recalcar cierta dimensión exótica o folclórica de esta Colombia nacida en los imaginarios extranjeros.



Lucano Mariano, Pablo Escobar, dessin plume et encre, 2013. Source : Flickr Mariano Lucano [disponible le 22/06/2022]. <url: <https://www.flickr.com/photos/marianolucano/22908164245/in/photostream>.



Popper Yonatan, Narcotraficante !!, 2013. Source : Flickr Yonatan Popper [disponible le 11/05/2020] <url: <https://www.flickr.com/photos/yonatan_popper/8489074994>

Frente a tales fenómenos, cabe preguntarse si por sus interpretaciones de la "máscara Escobar", las artes plásticas no generan o participan en un "consumerismo facial[2]", o si al contrario lo denuncian, como lo hizo por ejemplo un tal Andy Warhol con sus retratos de Marilyn Monroe. Sin embargo, más allá de esta iconicidad heroizante del cuerpo y de la cara de Pablo Escobar, las representaciones también multiplican detalles que sugieren por lo contrario cierta monstruosidad.

2 La terminología viene prestada del filósofo alemán Thomas Macho (Macho 1999: 121-135).

¿Un cuerpo monstruoso?

La animalidad

Desde la Antigüedad, lo monstruoso se fundamentó en la apariencia física del ser anormal o distinto, entre degradación, deformidad o bestialidad. Los autores del corpus le atribuyen a Pablo Escobar una fuerte animalidad que se trasluce a través de metáforas o analogías a veces implícitas. Así José Libardo Porras evoca su "barriga de oso" o lo compara con "una ballena varada en la playa" (Porras 2008: 15 y 171), mientras en *El ruido de las cosas al caer* (Juan Gabriel Vásquez, 2012) así como en los dibujos de Gustavo Zapata Restrepo, el capo se confunde con Pepe el hipopótamo, ambos compartiendo un mismo destino con algunos años de diferencia. Estas animalizaciones recalcan el aspecto físico de Escobar pero otras insisten en su peligrosidad de depredador, asociándolo con la potencia y la muerte: el capo y los duros rondan alrededor de Rosario Tijeras "como gallinazos sobre la mortecina" (Franco 2006: 125), y en *Delirio*, es un "tigre criminal", que acaba acorralado en "su madriguera" (Restrepo 2006: 209).

Las animalizaciones son aún más frecuentes en el momento de evocar la muerte de Pablo Escobar. "Lo tumbaron en un tejado huyendo, como a un gato en desgracia", enuncia el intelectual de la novela escrita en 1994 por Fernando Vallejo, *La Virgen de los sicarios* (2006: 64). El capo muere en el desprecio, tal gato callejero, y esta imagen encuentra eco en el Escobar-Snoopy que yace sobre el tejado de su casita, absolutamente solo, en el decorado vacío imaginado por la Argentina Daniela Luna (2012a). Es difícil saber si estas imágenes minimizan al capo o si al contrario convocan una forma de lástima por el animal, víctima de la crueldad de estos "ellos" anónimos sugeridos por Fernando Vallejo, los cuales adoptaron al gato-capo antes de renegar de él y cazarlo. La misma ambigüedad se hace patente en la serie de Gustavo Zapata Restrepo. Más allá de la similitud de sus destinos, Pablo y Pepe son solo uno como parecen sugerirlo sur cuerpos abrazados de los dibujos 3 y 5. Las curvas y redondeces de estos personajes, así como la ternura que los une, no impulsan a ver en ellos monstruos. ¿Acaso no llevaría la serie a reflexionar sobre la conmoción mediática y los

debates que se armaron en el país por la caza de un "simple" animal, mientras 16 años antes no se levantaron voces para denunciar un mismo tipo de asesinato, el de un hombre por cierto malvado y criminal, pero que no tuvo ni derecho a ser juzgado[3]? Sea cual sea el propósito del artista, queda claro en el corpus que la animalidad de Pablo Escobar no siempre implica bestialidad o monstruosidad. Si contribuye a deshumanizar al personaje, también sugiere una forma de vulnerabilidad.



Zapata Restrepo Gustavo, Pablo & Pepe, 2010. Source : Flickr, zdezapata [disponible le 28/06/2022] <url: <https://www.flickr.com/photos/zetinho/with/5199929270/>

Del cuerpo doliente al cuerpo abyecto

También se podría leer vulnerabilidad en el cuerpo doliente que de Pablo Escobar presenta la novela *Happy birthday, capo*. El personaje padece múltiples dolores y se siente "viejo, indefenso, clueco, patético". Ya no le agrada la comida, no consigue dormir y sus pensamientos expresados en discurso indirecto libre lo muestran deprimido: "¿Por qué y por quién levantarse?". Lo avergüenza su propio cuerpo, "caricatura de un niño […] [con] la barriga que se descolgaba cubriendo su miembro fláccido, y […] con carnes de señora" (Porras 2008: 111, 15 y 37). Tal profusión de alusiones

3 El intelectual de Fernando Vallejo subraya precisamente este punto llamando a Pablo Escobar el "presunto capo-jefe del narcotráfico" o el "presunto narcotraficante", y preguntando "¿la ley en Colombia matando presuntos?" (Vallejo 2006: 34).

a una corporalidad agotada, deforme o monstruosa del capo no produce en el lector la compasión que se podría esperar: el cuerpo de Escobar se vuelve más bien abyecto. Sus dedos son "morcillas", ya no consigue vaciarse y sus problemas de tránsito vuelven su gordura repelente y asquerosa: "sus tripas se movieron y reclamaron, se le soltó un pedo. La atmósfera de la habitación volvió a pudrirse" (Porras 2008: 171).

Si las manifestaciones de "lo bajo material" —tal como lo nombró Mikhaïl Bakhtine (Bakhtine 1970)— se evocaban con facilidad en la Edad Media, en cambio se callan o rechazan hoy, en una sociedad individualista en la que el cuerpo tiene que aparentar, obedecer y ser controlado[4]. Pablo Escobar no es aquí ningún héroe sino un hombre cualquiera, sometido a sus funciones fisiológicas y que ha perdido el control de su propio cuerpo; la abyección, que Julia Kristeva define como una mezcla de fascinación y rechazo[5] (*ab-jicere*, o sea echar lejos en latín), permite mantener a cierta distancia ese personaje tan fascinante para algunos.

Por ser la digestión y descomposición dos facetas centrales de la impureza del cuerpo y de su abyección, no es de sorprender que aparezca con recurrencia el cadáver del capo en las obras. Así se evidencia lo abyecto en *El cielo a tiros* cuando Jorge Franco describe su cuerpo en la morgue como si fuera el de un mero animal:

> Ahí estaba Escobar otra vez, tendido en lo que parecía una mesa de autopsia, aunque por la pesa que colgaba del techo parecía que lo hubieran puesto en el mesón de una carnicería. Tenía los pantalones bajados hasta la mitad de los muslos, calzoncillos blancos, seguía con la panza al aire, la barba poblada como la de un profeta, y su pelo rebelde, mojado, sudado y ensangrentado (Franco 2018: 19-20).

---

4 Sobre este tema, consultar el capítulo « La grosseur comme repoussoir » en *Le corps et ses sociologies* (Duret y Roussel 2003: 66-69).

5 "Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra lo que lo amenaza y le parece emanar de un fuera o de un dentro excesivo, echado a la orilla de lo posible, lo tolerable, lo imaginable. Está aquí, cerquita, pero inasimilable. Solicita, inquieta, fascina el deseo, el cual no obstante no se deja seducir. Amedrentado, se aparta. Asqueado, lo rechaza" (Kristeva 1980: 9).

Esta descripción tan solo verbaliza las imágenes que difundieron los medios, pero la abyección del cadáver saca a la luz la falta de respeto y humanidad en el trato del cuerpo. La publicación de esas fotos se consideró seguramente como una necesaria manera de atestiguar la victoria contra el animal, el monstruo Escobar; pero ¿humillar públicamente un cadáver no será acaso la mejor manera de evidenciar su propia inhumanidad y arriesgarse a erigir en mártir aquel hombre que algunos ya consideraban como un héroe? Es lo que podría sugerir este párrafo de Jorge Franco, escrito con la distancia de los años.

La psicoanalista Simone Korff-Sausse explica que el arte y la filosofía llevan siglos considerando al ser humano como un animal, "como si la humanidad solo pudiera sentirse humana al límite de la bestialidad" (2011: 91); de igual modo podríamos decir, al ver el morbo que muestra la sociedad frente al cadáver del capo, que la humanidad solo se siente viva al borde de la abyecta descomposición de la muerte. Y es que la abyección, como la animalidad o la monstruosidad, funciona como un espejo, el cual nos recuerda nuestra condición y nuestros límites. Por supuesto, más allá de lo físico, existe también una abyección moral (Kristeva 1980: 12) pero frente a esta sociedad que parece ocultar u olvidar tan fácilmente la abyección criminal de Pablo Escobar, quizás el énfasis en su abyección corporal sea para los artistas (y más que todo novelistas) el último baluarte contra esta tentación de la fascinación por su figura.

Paralelamente, por las posibles derivas antes evocadas o por voluntad asumida de distanciación, algunos autores y artistas decidieron librarse de la corporalidad realista del capo para llevarlo hacia dimensiones más irrealistas o evanescentes, como en un proceso de descorporeización de la figura.

De una incorporeización a una descorporeización

Cuerpo e irrealidad

El filólogo Claude Fintz definió el cuerpo como una "obsesión fundadora del escrito, un objeto evanescente marcado por la irrealidad" (2009: 116). El artista de este corpus que más jugó con esta noción de irrealidad o irrealismo es sin duda Carlos Castro

Arias. En 2006, con *El Patrón de compras*, pintó a Pablo Escobar con un cuerpo de Lego, añadiéndole al juguete estereotipado unos detalles claves que permiten identificar de inmediato a la figura: pelo ondulado, rasgos de la cara, bigote, cinturón para mantener un revólver y un fajo de dólares. La dimensión lúdica del Lego contrasta con el peligro que representa Escobar, o tal vez subraya el hecho de que se olvide a menudo este aspecto hoy día. La aparente ligereza de la obra contrasta también con su mensaje: se trata aquí de mostrar cómo los narcotraficantes y sus dólares cambiaron el mercado del arte en los años 1980. Al considerar las obras artísticas como vitrinas que les permitían hacer alarde de su riqueza, las transformaron en meros objetos de consumo, disparando los precios y perjudicando los distintos desarrollos artísticos en ciernes en Colombia. El historiador del arte, Arturo Fernández Uribe explica:

> La cultura del narcotráfico llega casi a destruir el funcionamiento interno del sistema artístico de museos, galerías, exposiciones, e incluso determina un tipo de desarrollo artístico que, por lo general, parece alejarse de los procesos contemporáneos que habían comenzado a gestarse. […] En otras palabras, los gustos del narcotráfico hicieron que un gran número de artistas renunciaran a las perspectivas de la posmodernidad y regresaran a los terrenos de la pintura tradicional y decorativa que interesaba a los nuevos coleccionistas (2007: 37).



Castro Arias *Carlos, El Patrón de compras, huile sur toile, 2006. Source : site personnel de l'artiste [disponible le 28/06/2022] <url: <http://www.carloscastroarias.com/projects/en/filthy-lucre>*



Castro Arias Carlos, La creación del unicornio, série Mythstories, tapisserie, 2018. Source : site personnel de l'artiste [disponible le 28/06/2022] <url: <http://www.carloscastroarias.com/projects/en/mythstories>.

En dos obras más recientes del artista, *La creación de unicornio* en 2018 y *El arca narco* en 2019, el irrealismo no se traduce en la corporalidad misma de Pablo Escobar sino en los anacronismos de sus atributos y vestimenta. Estos dos tapices de la serie *Mitologías*, inspirados de la famosa *Caza del unicornio*[6], representan dos episodios de la vida del capo: el día cuando dizque creó un unicornio para regalárselo a su hija, y la creación de un parque zoológico en su Hacienda Nápoles. En ambas obras, Escobar se integra gracias a su ropa renacentista, la cual recalca su riqueza y su rango superior. Pero, aparte de los dos aviones anacrónicos (el del portal de la Hacienda que sustituye el castillo medieval de la obra original y el avión-arca

6 Aquí concretamente, la escena remite a "El unicornio en la fuente", uno de los siete tapices de la serie *La caza del unicornio* creada en Europa (Países Bajos o París) entre 1495 y 1505 y expuesta en el museo The Cloisters de Nueva York. Disponible en línea <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/70007564> [Fecha de consulta 11/05/2020].



Castro Arias Carlos, El arca narco, série Mythstories, tapisserie, 2019. Source : site personnel de l'artiste [disponible le 28/06/2022] <url: <http://www.carloscastroarias.com/projects/en/mythstories>.

de Noé), unos detalles aportan una indudable modernidad: el bigote que es el único en llevar, la ausencia de gorro, su cara en posición frontal. Este rostro contemporáneo en tal contexto pierde su actualidad, pero al mismo tiempo, al no fundirse totalmente en su entorno, parece que les da a las dos escenas una dimensión teatral, mostrando que algo no cuadra en estas representaciones heroizantes. Así Carlos Castro Arias denuncia la construcción social de la figura de Pablo Escobar por medio de elementos de su vida teatralizados (por él tanto como por los demás) y nos invita a reflexionar sobre la amplitud y la pertinencia de las dimensiones histórica y mítica que ha adquirido la figura.

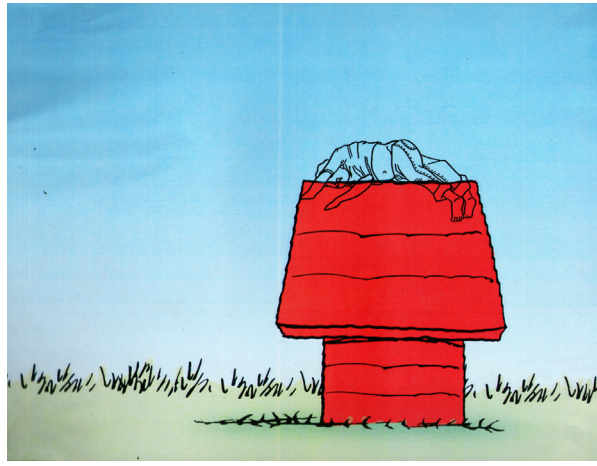
El cuerpo fantasma

Otros autores o artistas van más allá de este proceso de "desrealización" adoptado por Carlos Castro Arias, llevando la figura de Pablo Escobar hacia lo que podríamos llamar una "descorporeización". La dimensión evanescente evocada por Claude Fintz se evidencia en las representaciones del capo ya desde 1994. En *Guayacán* de Ethel Gilmour, la silueta de Pablo Escobar es exactamente la misma que en *12/2/93* pero apenas se adivina, en segundo plano, descentrada, tosca y cubierta por las flores amarillas del majestuoso guayacán que ocupa el centro del cuadro. Los colores, las flores, la composición ascendente, todo en *Guayacán* evoca la alegría, el renacimiento; el espectador ve ahí una naturaleza triunfante y un cuerpo humano que vuelve a la tierra de la que nació. Con este cuadro, no se trata de celebrar la figura de Pablo Escobar ni tampoco su muerte: al privar al hombre de centralidad, nombre y corporeidad, Ethel Gilmour tan solo celebra la vida.



Gilmour Ethel, Guayacán, huile sur toile, 100x130, 1994. Source : Ramírez Imelda, Ethel Gilmour, Bogotá, Ediciones Gamma, 2017

También se puede hablar de descorporeización en las dos obras de Daniela Luna en las que el capo tan solo es una silueta de contornos negros e interior vacío, como transparente. Como lo recuerda Paul Ardenne, desde el siglo xix se ha desarrollado en el arte una "estética de la desaparición" mediante la representación del vacío, de restos o de cuerpos desvaneciéndose, y el historiador del arte precisa que la inclinación por esta tendencia artística "no se relaciona solo con el deseo de los artistas de experimentar o innovar. Se explica por el odio por sí mismo, la culpabilidad que cultiva e incuba el Occidente" (2010: 442-443). Esas palabras tienen resonancias en el caso de las representaciones de Pablo Escobar: ¿no se explicaría este proceso de descorporeización del capo por la sobreexposición mediática y cultural de su figura, así como por cierta culpabilidad frente a esta fascinación por lo negativo? Con estas obras, parece que la "fantasmatización" del personaje, más que borrarlo, procura aclarar su construcción por nuestros imaginarios. En *La muerte de Pablo Escobar* (2012a), frente al insólito cadáver de un capo-Snoopy trasladado hacia el universo del cómic norteamericano, el espectador se pregunta si su muerte es una realidad o una mentira. La segunda obra, *Pablo Escobar no está muerto* (2012b), con su silueta del capo



Luna Daniela, La muerte de Pablo Escobar, 2012. Source : Flickr Dirty Daniela [disponible le 28/06/2022] <url: <https://www.flickr.com/photos/doble_de/7140637999/in/photostream/>

al revés, propone otra versión, como la otra cara de una misma medalla: se dice en Medellín que Pablo Escobar se habría fugado y viviría escondido en un lugar paradisíaco; pero su representación como cadáver "descorporeizado" da a ver la distancia crítica con las que la artista transcribe esta versión de la "leyenda Escobar".



Luna Daniela, Pablo Escobar no está muerto, 2012. Source : Flickr Dirty Daniela, [disponible le 28/06/2022] <url: <https://www.flickr.com/photos/doble_de/6994556744/in/photostream>

El fantasma no es solo esta entidad fantástica e irreal sino también un recuerdo persistente que habita los lugares y atormenta a los hombres. "Un fantasma no muere jamás, siempre está por aparecer y re-aparecer" (Derrida 1993: 163): esta dimensión derridiana de la "hantise" aparece en el corpus, tanto en las artes plásticas como en las novelas. Así, cuando el espectador entra en la sala donde se expone el retrato *Serie de los hombres más buscados (Pablo Escobar)* (Uribe 2018), no ve sino paredes blancas, y sin embargo *él* está ahí, invisible, como amenazante, y de repente sobrecogedor cuando la luz estrambótica deja aparecer su inmensa cara y su sonrisa sardónica

dibujadas con pintura fosforescente en un muro de 4 m x 4,5. Fantasma escurridizo y aterrorizante de la época de su fuga, capaz de comanditar atentados en cualquier lugar y cualquier momento, o fantasma de hoy del cual le cuesta a Colombia librarse, este es el Pablo Escobar que presenta Carlos Uribe.



Uribe Carlos
Serie de los hombres más buscados (Pablo Escobar), peinture phosphorescente sur mur, 2018
Source : Carlos Uribe, tous droits réservés.

Las novelas también subrayan este aspecto: en *Noticias de un secuestro*, Gabriel García Márquez define a Pablo Escobar como un "hombre invisible e improbable" (2019: 208) y en *La cuadra*, primera novela del prometedor Gilmer Mesa, el narrador explica que el capo puede pasar desapercibido por la ciudad por ser "el desconocido más famoso de todos los tiempos" (2016: 130). En *Happy birthday, capo*, hasta el propio fugitivo parece tomar conciencia de su dimensión fantasmal: "El Colombiano más rico de todos los tiempos se dijo: Soy un fantasma" (Porras 2008: 19). Y paralelamente, va desapareciendo, descorporeizándose para sus familiares privados de su presencia: su madre no lo puede encontrar en las fotos, "como si estuviera muerto o no hubiera existido, como si hubiera sido una ficción"; su mujer "no conseguía componer su imagen"; y para su hijo, "él era una sombra, una forma en el aire cada vez más difusa" (Porras 2008: 111, 166 y 190).

El proceso se ve confirmado por Gustavo Forero en *Desaparición* (2012): en la novela planea un primer fantasma, el de Chiqui, una joven militante que desapareció durante el asalto del Palacio de Justicia de Bogotá en 1985, y de la que solo permanecen una que otra ropa y una foto colgada del cuello del narrador que la anda buscando[7]. Éste lucha con sus recuerdos en un caótico y desenfrenado monólogo que parece ser la única manera de darle corporeidad a la ausente borrada de la sociedad y cuya imagen también se va borrando de la memoria del narrador. Por un extraño fenómeno de "transcorporalidad[8]", a los incesantes "¿Dónde está Chiqui?" responden los "encontrar a Pablo", "buscando a Pablo" o "¿dónde está Pablo?": "¿Dónde está Pablo? La pregunta de todos, nada más y nada menos la pregunta de la Humanidad entera para la época" (Forero 2012: 101). ¿Existe realmente el capo o tan solo es una leyenda? Su única aparición será en el hospital donde el narrador yace inconsciente, y tanto este como el lector quedarán con la duda de su existencia y materialidad. Por este proceso de transcorporalidad, el cuerpo evanescente de Pablo Escobar nos invita a reflexionar sobre todos los demás cuerpos fantasmales de Colombia, víctimas de una violencia proteiforme ejercida tanto por los cárteles como por los paramilitares, las guerrillas o el Estado mismo[9]. Así lo confirma Midas, transportista de dólares para Escobar, al final de la novela *Delirio* de Laura Restrepo:

---

7 El 06/11/1985 un comando de guerrilleros del M-19 asaltó el Palacio de Justicia de Bogotá con el objetivo de obligar al presidente Betancur a presentarse a un juicio. La Policía y el Ejército Nacional retomaron el edificio en un asalto sangriento que dejó un saldo de 101 muertos, entre ellos muchos civiles.

8 Sobre este concepto aplicado a *Desaparición,* consultar « Corps trans et corps maltraités dans la Colombie de *Desaparición* de Gustavo Forero Quintero (2012) » (Bouvet 2020).

9 Cabe recordar aquí que fue el Estado quien ordenó el asalto del edificio ocupado por los miembros del M-19. Gracias al símbolo del Palacio de Justicia cuya toma fue financiada por el dinero del narcotráfico (y probablemente por el propio Pablo Escobar), perpetrada por la guerrilla antes de que el edificio acabe quemado por el Ejército, *Desaparición* muestra también la "descorporeización" de una Justicia colombiana totalmente fantasmática.

> Hasta el mismísimo Pablo [es] un fantasma, y fantasmal por completo este país; si no fuera por las bombas y las ráfagas de metralla que resuenan a distancia y que me mandan sus vibraciones hasta acá, juraría que ese lugar llamado Colombia hace mucho dejó de existir (2004: 290).

La "hantise" aparece aquí más bien ricœuriana, como signo de un trauma aún sin superar que se lee a la escala de las memorias colectivas (Ricœur 2000: 575). Así, las distintas corporeidades otorgadas por los escritores y artistas a Pablo Escobar, tal como su descorporeización, se pueden leer como un espejo de las sociedades en las que se inscriben las obras, y desvelan cómo cada una de dichas sociedades gestiona el espectro del capo y su herencia, tan histórica como cultural.

Referencias bibliográficas y artísticas

Botero Fernando (1999), *La muerte de Pablo Escobar,* óleo sobre lienzo, 35x55.

— (2006), *Pablo Escobar muerto,* óleo sobre lienzo, 135x164, 2006. En línea <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46298539> [Fecha de consulta 11/05/2020].

Castro Arias Carlos (2006), *El Patrón de compras, óleo sobre lienzo.* En línea <http://www.carloscastroarias.com/projects/en/filthy-lucre> [Fecha de consulta 11/05/2020].

— (2018), *La creación del unicornio, serie Mythstories,* tapiz. En línea <http://www.carloscastroarias.com/projects/en/mythstories> [Fecha de consulta 11/05/2020].

— (2019), *El arca narco, serie Mythstories,* tapiz. En línea <http://www.carloscastroarias.com/projects/en/mythstories> [Fecha de consulta 11/05/2020].

Denver Luciano (2012), *Serie Pablo y los Stones,* impresión en papel de algodón 110x110 cm.

Forero Quintero Gustavo (2012), *Desaparición,* Bogotá, Ediciones B Colombia, Universidad de Antioquia.

Franco Ramos Jorge (2006), *Rosario Tijeras,* Barcelona, Mondadori.

— (2018), *El cielo a tiros,* Barcelona, Alfaguara.

García Márquez Gabriel (2019), *Noticia de un secuestro,* Barcelona, Penguin Random House.

Gilmour Ethel (1994a), *12/2/93,* óleo sobre lienzo, 100x130.

— (1994b), *Guayacán,* óleo sobre lienzo, 100x130.

Jacquín Josefina (2010), *Pablo Escobar,* serigrafía, 44x30. En línea <https://josefinajacquin.com/noviembre-85> [Fecha de consulta 11/05/2020].

Lucano Mariano (2013), *Pablo Escobar,* dibujo pluma y tinta.

Luna Daniela (2012a), *La muerte de Pablo Escobar.* En línea <https://www.flickr.com/photos/doble_de/7140637999/in/photostream/> [Fecha de consulta 11/05/2020].

— (2012b), *Pablo Escobar no está muerto.* En línea <https://www.flickr.com/photos/doble_de/6994556744/in/photostream/> [Fecha de consulta 11/05/2020].

Mesa Gilmer (2016), *La cuadra,* Bogotá, Penguin Random House.

Popper Yonatan (2013), *Narcotraficante !!*

Porras José Libardo (2008), *Happy birthday, Capo,* Bogotá, Editorial Planeta Colombiana.

Restrepo Laura (2006), *Delirio,* Madrid, Punto de lectura.

Rodríguez Mareo (2011), *Pablo Escobar.* En línea <https://www.flickr.com/photos/mareoarte/9112330674/> [Fecha de consulta 11/05/2020].

Shawnshawn (2013), *Coke. It's the real thing,* 24x48 inches.

Toxicómano callejero (2008-2009), *Serie El mal paga,* grafitis. <https://www.flickr.com/photos/toxicomano666/2877625048/in/photostream/> [Fecha de consulta 11/05/2020].

Uribe Carlos (2010), *New horizons, fresco gráfico, dimensiones variables.* En línea <http://inveroart.com/one-winner-city-two-big-events> [Fecha de consulta 11/05/2020].

— (2018), *Serie de los hombres más buscados (Pablo Escobar),* pintura fosforescente en pared.

Vallejo Fernando (2006), *La Virgen de los sicarios,* Madrid, Punto de Lectura.

Vásquez Juan Gabriel (2012), *El ruido de las cosas al caer,* Madrid, Santillana.

Zapata Restrepo Gustavo (2010), *Serie Pablo & Pepe.* En línea <https://www.flickr.com/photos/zetinho/with/5199929270/> [Fecha de consulta 11/05/2020].

Bibliografía crítica

Ardenne Paul (2010), *L'image corps : figures de l'humain dans l'art du* XX*e siècle,* Paris, Éditions du Regard.

Bakhtine Mikhail (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance,* Paris, Gallimard.

Belting Hans (2017), *Faces : une histoire du visage,* Paris, Gallimard.

Bernal Mauricio, "Pablo Escobar : de narcotraficante a icono pop", El Periódico de Catalunya, 09/03/2019. En línea <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20190309/pablo-escobar-narcotraficante-icono-pop-7344092> [Fecha de consulta 20/05/2020].

Bouvet Françoise (2020), « Corps trans et corps maltraités dans la Colombie de Desaparición de Gustavo Forero Quintero (2012) ». In Audran Marie et Schmitter Gianna, TransLittératures, TransMédialités, TransCorporalités. Littératures latino-américaines (2000-2018), Presses Sorbonne Nouvelle, p. 71-86.

Derrida Jacques (1993), *Spectres de Marx*, Paris, Galilée.

Duret Pascal et Roussel Peggy (2003), *Le corps et ses sociologies* Paris, Nathan.

Fernández Uribe Carlos Arturo (2007), *Arte en Colombia, 1981-2006*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia.

Fintz Claude (2009), « Les imaginaires des corps dans la relation littéraire : approche socio-imaginaire d'une corporéité partagée », *Littérature*, n° 153.

Le Breton David (2005), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige / puf.

Macho Thomas (1999), "Das prominente Gesicht. Vom face to face zum Interface", *In* Fassler Manfred, *Alle möglichen welten. Virtuelle realität wahrnehmung ethik der kommunikation*, Munich, Wilhelm Fink.

Korff-Sausse Simone (2011), « Les identifications déshumanisantes : l'animalité dans la vie psychique et la création artistique », *Revue française de psychanalyse*, vol. 75, n° 1.

Kristeva Julia (1980), *Pouvoirs de l'horreur : essai sur l'abjection*, Collection Tel quel, Paris, Éditions du Seuil.

Maisonneuve Jean et Bruchon-Schweitzer Marilou (2017), *Le corps et la beauté*, collection *Que sais-je ?*, Paris, puf.

Miranda Boris, "25 años de la muerte de Pablo Escobar: la historia detrás de los 2 cuadros que pintó Fernando Botero sobre la muerte del narcotraficante", bbc *News Mundo*, 30/11/2018. En línea <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-46298539> [Fecha de consulta: 29/05/2019].

Ramírez Imelda (2017), *Ethel Gilmour*, Bogotá, Ediciones Gamma.

Ricœur Paul (2000), *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

Hacia una democracia de muertos-vivientes: cuerpos vivos y muertos en la trilogía de la dictadura de Pablo Larraín (*Tony Manero*, *Post Mortem* y *No*)

Eva-Rosa Ferrand Verdejo
CY Cergy Paris Université
University of Warwick

Una de las principales características del trauma es la de carecer de todo tipo de sentido: el recuerdo traumático es reducido a su aspecto afectivo. El psiquiatra Boris Cyrulnik explica que una de las formas de enfrentarse a la experiencia traumática sería la de darle sentido a un evento que, por definición, carece de sentido alguno (2001: 154). El simple acto de narrar la experiencia traumática vivida permitiría compensar la arbitrariedad del trauma. A través de este acto de narración, el individuo traumatizado, al convertirse en el narrador de su propia experiencia traumática, se hace dueño de un momento pasado en el que, precisamente, no tenía ningún control sobre lo que le estaba ocurriendo (Cyrulnik 2001: 154).

En Chile, el evento traumático fue colectivo y duró por lo menos diecisiete años. El intento de muchos cineastas por trasladar a la pantalla lo ocurrido en aquel país del fin del mundo, ya sea en los años setenta y ochenta como en el período de la postdictadura, puede ser entendido, siguiendo las teorías de Cyrulnik, como el reflejo de la voluntad de darle sentido a aquellos años oscuros de la historia chilena. Sin embargo, una ruptura en la forma de representar la dictadura surge con una nueva generación de cineastas a principios del siglo xxi: la del *Novísimo Cine Chileno* (Cavallo y Maza 2010: 15). Se trata de cineastas jóvenes, nacidos en dictadura, cuya producción empieza en democracia. En 2008, se estrena *Tony Manero*, la segunda película de Pablo Larraín y una de las primeras representaciones ficcionales de la dictadura de esta nueva

generación. *Tony Manero* experimenta con una nueva forma de representar (o de no representar) el evento traumático: aquí, ya no hay voluntad alguna de darle sentido a la violencia de la dictadura. Esta característica va a ser central en la gran mayoría de las películas de ficción que van a abordar el régimen militar después de *Tony Manero*, como es el caso en la siguiente película de Pablo Larraín, *Post Mortem*, en *Carne de Perro*, de Fernando Guzzoni, en *Las Niñas Quispe*, de Sebastián Sepúlveda o en *Los Perros*, de Marcela Said. En estas películas ocurren pocas cosas, o por lo menos pocas cosas claramente identificables; el montaje de las películas abre la puerta a una narración no-linear que incrementa la sensación de sin-sentido; la cámara es intrusiva, favoreciendo primeros planos que trocean los cuerpos y propulsan elementos en el terreno de lo no-visible, transmitiendo así un sentimiento de fragmentación; los desenfoques conllevan una sensación de malestar en el espectador, sin que esta sensación pueda asociarse a un evento puntual transcurrido en la película. Así, en vez de intentar darle sentido al pasado traumático del país, los *novísimos* intentan reproducir en imágenes, movimientos y sonidos la característica esencial del trauma, es decir, la carencia más absoluta de sentido.

En la trilogía de la dictadura dirigida por Pablo Larraín (*Tony Manero, Post Mortem* y *No*), uno de los elementos claves para evocar este sin-sentido es la representación de los personajes como muertos-vivientes alegóricos. Larraín lleva a la pantalla cuerpos vivos y muertos que, obligados a coexistir, terminan por mezclarse y confundirse. Los personajes cuyas historias seguimos parecen muertos-vivientes: pálidos, esqueléticos, sin consciencia del bien ni del mal, y sin empatía. Cabe entonces preguntarse: ¿cómo la representación alegórica de los personajes como muertos-vivientes en la trilogía de Larraín permite una reflexión política sobre el valor de la vida en dictadura y en democracia?

Veremos en un primer momento que Larraín consigue transmitir la sensación de que estamos observando muertos-vivientes a través de una serie de técnicas que empieza por la representación de personajes que no disponen de libre-albedrío, pasando por un lenguaje que reproduce la violencia social a la que los personajes son sometidos, y terminando por el aspecto cadavérico de los personajes.

Veremos luego que estas tres técnicas principales permiten poner de relieve la relación alegórica que los personajes mantienen con la muerte, la cual denuncia una sociedad en la que algunas vidas, y principalmente la de los personajes cuyas historias seguimos, no son consideradas como "vivas". Para terminar, veremos con el ejemplo de *No* que Larraín lleva esta crítica al presente del espectador, denunciando una democracia neoliberal que mantiene a sus ciudadanos en un estado de zombificación.

La estética del zombi

Dar una definición concreta de lo que es un zombi parece ser, si miramos los cientos de debates académicos que existen al respecto, una tarea complicada, pero si hay un punto en el que todos los investigadores coinciden, es que el zombi es un cuerpo humano que carece de aquello que, precisamente, lo haría humano (Ackermann y Gauthier 1991: 466-494). Pero ¿cuál es esa característica esencial que nos define como seres humanos? ¿La mente? ¿La voluntad? ¿La identidad? ¿La personalidad? ¿La capacidad de comunicar entre nosotros? Sea lo que fuere, la mayoría de los muertos-vivientes del cine occidental carecen de uno o varios de estos elementos (Boon 2011: 7). Además de esto, este tipo de personaje tiene, generalmente, rasgos cadavéricos que resaltan su conexión con la muerte. Los personajes de Larraín, por mucho que sean muertos-vivientes solamente desde un punto de vista alegórico, comparten muchos puntos en común con este ser fantástico: el cineasta crea un Chile en el que vida y muerte coexisten hasta el punto de que el espectador ya no sabe si los personajes que ve en la pantalla están vivos o están muertos.

En *Post Mortem*, la cámara filma los escenarios después del acto de violencia, resaltando los daños que resultan de ella (Arrué 2013: online): las calles vacías, sucias y destruidas; las casas en ruinas; los cadáveres que se amontonan en los pasillos de la morgue… Abundan las escenas filmadas con una cámara estática y personajes que prácticamente no se mueven: la quietud de los personajes y de su entorno emula la inmovilidad de los cadáveres que los rodean. El escenario en el que evolucionan los personajes parece ser un mundo completamente apocalíptico, en el que la muerte y la destrucción

tienen más protagonismo que la vida. En una de las escenas más impactantes de la película, el protagonista Mario [Alfredo Castro], su compañera de trabajo Sandra [Amparo Noguera] y su jefe, el doctor Castillo [Jaime Vadell], son requisicionados para ejercer la autopsia de un cadáver con especial importancia: el de Salvador Allende, fallecido por la mañana de aquel 11 de septiembre. Larraín filma la autopsia alternando dos tipos de tomas: los primeros planos sobre Mario, encargado de tipografiar el informe de autopsia, y los planos sobre Sandra asistiendo al doctor Castillo. Esta segunda categoría se compone de una forma muy simbólica: en segundo plano, aunque desenfocados, aparecen los militares que esperan con ansias los resultados del informe y, en primerísimo plano, ocupando toda la parte inferior de la pantalla, el cuerpo sin vida de Salvador Allende. Los cuerpos vivos y muertos que aquí aparecen cobran un simbolismo evidente: Salvador Allende representa un Chile basado en la participación ciudadana, los militares representan un Chile autoritario donde las libertades individuales no serán respetadas. Entre medio, los chilenos que están ahí sin querer y que observan temerosos el país entero siendo disecado en la mesa de autopsia.

En esta escena, Mario es el encargado de redactar el informe de autopsia usando una máquina de escribir eléctrica, un objeto que Mario claramente desconoce y el cual no sabe usar. Mario termina por reconocer que no es capaz de hacer lo que de él se pide, y es remplazado por un militar: Mario se levanta para dejar el sitio al soldado, y queda apartado a un lado de la habitación. Poco después, Sandra se une a él tras admitir que es incapaz de abrir el cuerpo sin vida del antiguo presidente. Tanto Mario como Sandra quedan apartados en este nuevo Chile que se está (de)construyendo en la mesa de autopsia (Lucca 2012: online). Al final de la escena de la autopsia, el doctor Castillo declara que Allende falleció de las consecuencias de un disparo, potencialmente auto infligido. Tras esta declaración, se oyen las risas de los militares, mientras la cámara nuevamente enseña a Mario en primer plano. Mario, con una postura que denota sumisión ante los militares (hombros encogidos, cabizbajo, mirada apartada), mira temerosamente hacia los militares y, en un gesto casi imperceptible, sonríe. Este esbozo de sonrisa no halla su origen en una ideología contraria a Allende: Mario sonríe

porque ha sabido leer la nueva jerarquía, sabe que los militares son quienes mandan, y ellos dictan lo que, a partir de ahora, es aceptable y lo que no. Estamos aquí en presencia de un personaje que no piensa por sí mismo: no lo mueven convicciones políticas o morales, sino más bien un instinto de supervivencia casi animal (Jung 2020: 165; Pereira Boán 2020: 13). Dicho de otra forma, a Mario le falta lo que, para Hannah Arendt, nos hace humanos: nuestra capacidad para pensar y ejercer nuestro libre albedrío (2003: 34). Mario, como tantos otros personajes en las películas de esta generación, parece ser completamente incapaz de pensar, lo cual resuena con las palabras de Hannah Arendt en *Eichmann en Jerusalén*:

> Cuanto más se le escuchaba, más evidente era que su incapacidad para hablar iba estrechamente unida a su incapacidad para pensar, particularmente, para pensar desde el punto de vista de otra persona (Arendt 2003: 34).

En el informe de Arendt, la "incapacidad para hablar" describe la batalla de Eichmann con el lenguaje, su constante queja de no encontrar las palabras adecuadas para explicarse. Sin embargo, en la obra de Larraín, la "incapacidad para hablar" va más allá aún: los personajes prácticamente no hablan, y cuando lo hacen, emiten sonidos más parecidos a gruñidos animales que a palabras humanas. Esta es una de las características más evidentes del muerto viviente: no habla, no porque sea un personaje mudo, porque no lo es, sino más bien porque carece de lenguaje. En esto, los personajes de Larraín coinciden con los zombis: "comunican su propia incomunicabilidad." (Vervaeke, Matropietro y Miscevic 2017: 13) Esta es la consecuencia de una sociedad en la que las palabras se han vuelto peligrosas y en la que, por ende, el silencio se ha impuesto de forma violenta. La "incapacidad para pensar" que acabamos de identificar en el personaje de Mario en *Post Mortem*, y la capacidad para empatizar con los demás, aparece como el resultado de una despolitización de las palabras y de la sociedad. De hecho, en una de las últimas escenas de *Tony Manero*, en la que Raúl [Alfredo Castro] por fin entra al estudio de televisión para participar al concurso de imitadores de Tony Manero (el personaje de *Fiebre de Sábado por la Noche*, interpretado por John Travolta), la "incapacidad para

pensar", la "incapacidad para hablar" y la despolitización completa de la sociedad están interconectadas. Enrique Maluenda [interpretado por él-mismo], el presentador del concurso, da la bienvenida a Raúl en el plató del *Festival de la Una*: "¿Cuál es su nombre?" Raúl contesta, aunque de forma breve y sin nunca formar una frase completa: "Raúl Peralta Paredes O". Tras esta respuesta algo extraña, el presentador bromea, asociando el apellido de Raúl a un tango: "¿a usted le gusta el tango?" Raúl asiente con la cabeza y murmura un sí que casi no se oye. "¿A qué se dedica usted?" "A esto," contesta Raúl. "¿Qué es lo que es 'esto'? ¿A bailar?" Raúl vacila, pero termina por asentir. Sin embargo, no contesta verbalmente. Lo que nos interesa particularmente en esta escena, con respecto a la comparación con los muertos-vivientes, es la relación desigual que estos dos personajes entretienen con el lenguaje. Si desde el principio de la secuencia la cámara no se despegó de Raúl, prácticamente no se le oye hablar. Sin embargo, sí se oyen otras voces, y sobre todo la voz omnipresente de Maluenda que transmite una visión idílica de un país harmonioso y próspero, en uno de los momentos más mortíferos de la dictadura. El contraste entre las frases fluidas y completas de Maluenda, y las respuestas monosilábicas y vacilantes de Raúl sugiere que quien posee el lenguaje también posee el poder, una idea central en una película que denuncia la participación de los medios de comunicación en la represión ejercida durante la dictadura. Aquí, la incapacidad de Raúl para hablar refleja su incapacidad para pensar y, por ende, su incapacidad para tener poder.

El hecho de no hablar y de no pensar es una de las características esenciales del muerto viviente. La mayoría de los académicos que trabajaron sobre este personaje no se detienen en las características físicas del zombi, ya que estas varían tanto de una representación a otra que resultaría imposible hacer una descripción generalizable. Aun así, si los personajes de Larraín recuerdan tanto a los muertos-vivientes, es también porque se realizó un trabajo estético que permite una asociación evidente con la muerte. Las películas de Larraín — sobre todo *Tony Manero* y *Post Mortem* — se caracterizan por un trabajo meticuloso sobre los colores. Así, destacan los colores marrones y grisáceos, lo cual no solamente permite atraer la atención del espectador sobre los raros toques de color que aparecen

en la película, sino que también y sobre todo permite crear la sensación de un mundo podrido, en descomposición (Sipprelle 2014: online). Esto se aplica también a los personajes: piel y pelo grisáceos y ropa descolorida en tonos marrones alimentan la impresión de que ellos también están en descomposición, así como lo están los muertos-vivientes en su representación occidental. En *Tony Manero*, esta estética de lo podrido se hace aún más evidente cuando el protagonista, Raúl, se tiñe el pelo de color negro para prepararse para el concurso de imitadores de Tony Manero. Dicho de otra forma, a partir de esta escena, Raúl parece estar vivo, lo cual resalta aún más su condición casi cadavérica en la primera parte de la película. Esta escena introduce la esperanza de que Raúl, y por lo tanto los demás chilenos que se encuentran en la misma situación, pueda por fin des-zombificarse.

Vidas que no son vidas

Como lo hemos mencionado, en la escena del concurso de imitadores en *Tony Manero*, el contraste entre el personaje de Maluenda y el de Raúl es sobrecogedor y, en realidad podría reducirse a lo siguiente: Raúl es un zombi y Maluenda no; Maluenda está vivo y Raúl no del todo. Esta visión binaria de la sociedad — divida entre gente considerada viva y gente considerada muerta — se puede entender como una visión crítica de una forma de hacer política que supone la valoración de ciertas vidas por sobre otras. Si *Tony Manero* y *Post Mortem* asocian esta desconsideración de ciertas vidas a la dictadura, *No* va más allá, sugiriendo que esto se va a mantener en democracia.

En las tres películas, los protagonistas buscan desesperadamente alguna forma de reconocimiento social: en *Tony Manero* esto pasaría por su victoria en *El Festival de la Una*; en *Post Mortem,* el reconocimiento pasaría por la relación amorosa con Nancy [Antonia Zegers]; y en *No*, por la victoria de la campaña política/de propaganda liderada por René [Gael García Bernal] (quien, con esto, busca demostrar a su jefe que es capaz de crear dicha campaña, pero además, y quizás sobre todo, demostrar a su ex pareja que él también está involucrado en la lucha contra la dictadura). Sin embargo, en *Tony Manero* y

en *Post Mortem*, los personajes fracasan rotundamente: la esperanza de des-zombificarse va, pues, a desvanecerse en un instante. *No* se presenta aquí como una excepción ya que, al final de la película, la relación de poder entre René y su jefe se invierte, y su expareja reconoce verbalmente el aporte de René. Veremos sin embargo en la siguiente sección en qué medida el discurso de *No* sobre la "victoria" de René es ambiguo.

El trabajo de Judith Butler sugiere que el fracaso en la búsqueda por existir a ojos de alguien es la base de una vida que la autora califica de "precaria" en su profunda dependencia de los demás (2020: 38). Estas vidas precarias se asocian a lo que Orlando Patterson llamó la "muerte social" (1982: 38-45): es precisamente en esta muerte social en la que se funda la alegoría de los muertos-vivientes en la trilogía de Pablo Larraín. Para Butler, el hecho de que un individuo pueda estar socialmente muerto y a la vez físicamente vivo es significativo de una sociedad en la que se va a determinar qué vidas merecen ser vividas y cuáles no (2020: 95). Este discurso ideológico va, en realidad, a negar el atributo de "vivos" a ciertos individuos (Butler 2016: 37). El concepto de vida en la obra de Butler, por lo tanto, no corresponde a una definición biológica o natural, sino más bien a una definición ideológica que va a ir variando en el tiempo y en el espacio y que va a diferenciar lo "humano" de lo "inhumano" (Butler 2016: 88).

En la trilogía de Larraín, los muertos (reales) prácticamente no se lloran, tampoco se reconoce la muerte como tal: según Butler, es precisamente porque una muerte es "llorable" que se reconoce que, en algún momento, hubo una vida inteligible (2016: 29). El sistema político en el que evolucionan los personajes considera sus muertes "no llorables" y por ende niega a los personajes la calidad de seres vivos (Butler 2016: 43): si un cuerpo no está vivo, entonces la violencia a la cual está sometido no es tan grave, se convierte en un acto banal legítimo. Así, las vidas precarias son también las más violentadas y las más invisibilizadas (Butler 2016: 37). En este sentido, la representación alegórica de los personajes como muertos-vivientes contiene la noción de que en dictadura — y posteriormente en el contexto de la democracia neoliberal — la desvalorización de los seres humanos va hasta tal punto que estos últimos dejan de ser seres

vivos para vivir en una especie de limbo entre la vida y la muerte. La expulsión de los personajes del mundo de los vivos no es una consecuencia de la violencia, sino más bien al revés: la violencia en su contra se justifica porque ideológicamente han sido considerados como "no vivos" o incluso "no humanos" (Butler 2016: 88).

Hacia una democracia de muertos vivientes

No es sin duda la película que aborda de forma más evidente la cuestión de la des-zombificación no sólo de los personajes representados, sino también y sobre todo de la sociedad chilena en general. El protagonista, René, no parece cumplir con los requisitos para ser zombi: su abanico de emociones es mucho más amplio que el de Mario y Raúl, parece pensar por sí mismo, ser consciente de la influencia de la dictadura en la sociedad, tiene una identidad ochentera definida, siguiendo los cánones de belleza occidental se considera como una persona atractiva, su historia está marcada por muchos colores- y principalmente los colores del arco-iris de la campaña del No en el marco del plebiscito, la cual René va a dirigir hasta vencer y poner, en teoría, fin a la dictadura. En este sentido, René parece ser un personaje en proceso de des-zombificación.

Sin embargo, al principio de la película, René actúa por instinto, al igual que Raúl y Mario en las dos películas anteriores: el miedo y la voluntad de proteger a su familia le impiden tomar las decisiones que le parecerían moralmente correctas. En este sentido, el René del principio de la película también carece de una capacidad para replantearse nuevos retos y salir de la senda trazada por la dictadura. Sin embargo, René decide en un momento cambiar de actitud y asumir su propio destino. Ese momento es clave en la película porque introduce la promesa de una des-zombificación, promesa ya mencionada en *Tony Manero*, pero que aquí parece estar al centro de la narración. Al aceptar dirigir la franja del No, y por lo tanto oponiéndose abiertamente a la dictadura con una campaña intitulada "Chile, la alegría ya viene", René parece prometer el retorno de la democracia, desde luego, pero también de la libertad, de la vida, de los colores, de las emociones… El No promete reconstruir los vínculos sociales destruidos por la dictadura, reunificar familias

y, sobre todo, reconciliar al país entero. En otras palabras, el No promete el triunfo de la vida por sobre la muerte: se llorará la muerte de los muertos y los vivos serán reconocidos como vivos. Sin embargo, tras la victoria del No, René no parece estar feliz, sino más bien resignado. En una manifestación de celebración en la que los chilenos saltan, cantan y bailan de alegría ("el que no salta es Pinochet"), el rostro de René sin emociones sobresale, su cuerpo avanza lentamente en una muchedumbre en plena efervescencia. René, quien debiera sentir más satisfacción que cualquiera tras la victoria del No, no se une a esta celebración. Es más, la cámara lo aísla en un primerísimo plano que parece indicar que aquella promesa de reunificación del pueblo chileno no se ha cumplido.

En la última escena, René presenta a sus clientes una publicidad para una telenovela, con las mismas palabras usadas en la primera escena de la película para vender un anuncio para una gaseosa y, sobre todo, con las mismas palabras usadas para presentar la franja del No. Esta técnica crea un vínculo evidente entre la dictadura, el plebiscito y la democracia: este vínculo no es otro que el neoliberalismo, aquel sistema económico impuesto por la dictadura y conservado por la democracia. Con amargura, el espectador entiende que René no dejó nunca de ser zombi. Pensó apartarse de la senda trazada por la dictadura, pero en realidad no lo hizo: usando los instrumentos ofrecidos por la dictadura y el neoliberalismo (inseparables en *No*), silenciando la voz de las víctimas para no "difundir el miedo", y sobre todo aceptando un plebiscito implementado por un dictador, René respetó todas las reglas del juego y, quizás sin quererlo, firmó un pacto con el dictador. Dicho de otra forma, René no ha sido más que un eslabón en la cadena que permitió la prosperidad en democracia de un sistema económico (con consecuencias políticas drásticas) alienador impuesto por la dictadura.

Peter Dendle nos recuerda que, en el mito vudú original, el muerto era devuelto a la vida bajo la forma de un zombi para ser explotado en los campos o en las fábricas (2007: 46). En este sentido, los muertos-vivientes siempre han remitido de una forma o de otra a la conexión entre economía y alienación. A partir de los años 1960, y en particular con las películas de George Romero, las historias de zombis pasaron a ser ideales para proponer críticas de la

sociedad capitalista que, bajo esta perspectiva, reduce los individuos a dos elementos: primero, su funcionalidad, y segundo, su capacidad para consumir (Dendle 2007: 50-51). Como lo hemos visto con los ejemplos de *Tony Manero* y *Post Mortem*, Larraín se inscribe en la línea de esta crítica de un sistema político en el que las vidas que no tienen ninguna "función" en la sociedad no son realmente consideradas como vidas. Lejos de ser una película optimista que presenta la democracia chilena como una victoria de la voluntad del pueblo, *No* constituye el vínculo perfecto entre las dos películas anteriores y el presente del espectador. La dictadura de Pinochet y lo que se llamó la democracia de los acuerdos son dos modelos que deshumanizan a los individuos, arrebatándoles su identidad, sus emociones y, quizás, su capacidad para pensar y decidir por sí-mismos. Pero ahí donde *Tony Manero* y *Post Mortem* no abordan explícitamente la cuestión del neoliberalismo, decidiendo centrar su crítica únicamente en el régimen militar, *No* va más allá: este sistema económico, impuesto por la dictadura, se mantiene en democracia, así como se mantiene vigente la idea del zombi cultural (Boon 2011: 50-60), y así como permanece la valoración de ciertas vidas por sobre otras.

Conclusión

La trilogía de Larraín nos ofrece una reflexión sobre la manera en que la dictadura no sólo asesinó, torturó, hizo desaparecer a miles de personas, sino que, de forma alegórica, "asesinó" a la sociedad chilena entera, reduciéndola a sus instintos más primarios. El resultado de este crimen es una sociedad de muertos vivientes, en la que emociones, subjetividad, personalidad, identidad y libertad no son más que recuerdos lejanos. Poquito a poco va apareciendo la evidencia de que todo fue una ilusión, que ningún zombi fue capaz de des-zombificarse y deshacerse de la influencia del dictador y que la alegría no llegará, en realidad, jamás. Es interesante notar que Larraín forma parte de una generación de cineastas que surge al mismo tiempo que la primera revolución estudiantil, una de las primeras protestas masivas de la democracia, en la que los estudiantes reclamaban un mejor sistema de educación público, gratuito, de calidad, y que rompiera con un sistema educativo impuesto

por la dictadura, en el que se promueve una política del silencio y del olvido. El cine de esta nueva generación deja entrever, pues, el brote en la sociedad chilena de un sentimiento de descontento y de absurdidad resultado, como dice Antonella Estévez, del "duelo no asumido del trauma de la dictadura" (Estévez 2010: 15-32).

Un elemento significativo de este trauma fue, precisamente, la desvalorización de ciertos individuos, pasados a ser considerados "no vivos" o "no humanos". La muerte social que observamos en la pantalla va más allá del habitual discurso legitimador de la dictadura (que presenta a los "comunistas" como inhumanos cuya sumisión o cuya muerte es necesaria para la seguridad de los demás, entiéndase los "humanos"): aquí asistimos a la muerte social de una parte considerable de la población cuyo único "crimen" fue encontrarse en el lugar equivocado, en el tiempo equivocado. Al desvincular la violencia ejercida por la dictadura de todo discurso ideológico, Larraín incrementa aún más la sensación de sinsentido que domina su trilogía.

Los movimientos sociales que han sacudido a Chile desde el 2019 han dado aún más relevancia a estas películas y han demostrado que este sentimiento de sinsentido y de alienación es más colectivo de lo que se podría haber imaginado. Con lo que se ha llamado "el despertar chileno", cabe preguntarse cómo evolucionará el cine chileno a partir de este estallido social: ¿se mantendrá la atmósfera de apatía representada por la generación de los novísimos? ¿Los personajes que están por nacer en las películas de los próximos años conseguirán por fin des-zombificarse?

Referencias bibliográficas

Ackermann Hans and Gauthier Jeanine (1991), 'The ways and nature of the Zombie', *Journal of American folklore,* nº104, p. 466-494.

Arendt Hannah (2003 [1963]), *Eichmann en Jerusalén*, Barcelona, Lumen.

Arrué Michèle (2013), « Filmer la barbarie de la dictature au Chili. *Tony Manero* et *Santiago 1973, Post Mortem*, de Pablo Larraín, *Carne de Perro* de Fernando Guzzoni ». In Barbat Victor y Roudé Catherine, *De l'Unité Populaire à la transition démocratique : représentations, diffusions, mémoires cinématographiques du Chili, 1970-2013, actes des journées d'étude*, Paris, Université Paris 1, Panthéon Sorbonne. En línea : <http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/Publications%20en%20ligne/je%20Chili/14-arrue-Filmer%20la%20barbarie.pdf> [Fecha de consulta: 06/10/2021].

Boon Kevin (2011), "The zombie as Other: Mortality and the Monstrous in the Post Nuclear Age". In Christie Deborah y Lauro Juliet (eds.), *Better off dead. The evolution of the Zombie as Post-Human*, New York, Fordham University Press, p. 50-60.

Butler Judith (2016), *Frames of War*, Londres, Verso.

— (2020), *Precarious Lives*, Londres, Verso.

Cavallo Ascanio y Maza Gonzalo (2010), *El Novísimo Cine Chileno,* Santiago, Uqbar Editores.

Cyrulnik Boris (2011), *Les vilains petits canards*, Paris, Odile Jacob.

Dendle Peter (2007), " The Zombie as Barometer of Cultural Anxiety". In Scott Niall (ed.), *Monsters and the Monstrous*, Leiden, Brill, p. 45-57.

Estévez Antonella (2010), "Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo", *Aisthesis* nº47, p. 15-32.

Jung Berenike (2020), *The Invisibilities of Political Torture: The Presence of Absence in* us *and Chilean Cinema and Television*, Edinburgo, Edinburgh University Press.

Lucca Violet (2012), "Projecting and Excavating the Past: An Interview with Pablo Larraín", *Film Comment.* En línea <http://www.filmcomment.com/entry/projecting-the-past-an-interview-with-pablo-larrain> [Fecha de consulta: 06/10/2021].

Patterson Orlando (1982), *Slavery and social death: a comparative study*, Cambridge, Harvard University Press.

Pereira Boán Xosé (2020), "Theaters, tv and the Microwave: Screening Regimes in Pablo Larraín's Trilogy", *Quarterly Review of Film and Video*, p. 278-297.

Vervaeke John, Mastropietro Christopher and Miscevic Flip (2017), *Zombies in Western Culture: A Twenty-First Century Crisis,* Cambridge, Open Book Publishers.

El orden de los hechos. Los archivos de Andrés Bello

Alejandro Fielbaum
Universidad de París 8

La realidad siempre está amenazada por la irrealidad,
y la literatura es el laboratorio donde se preparan
las recetas de esa amenaza
y desde donde se lanzan los ultimátum
(César Aira, 2010)

Archivo y ficción

Para llegar a la cueva de Montesinos, el periplo de Don Quijote de la Mancha requiere de los conocimientos geográficos de un muy curioso personaje: el primo de Basilio, autodenominado como «humanista». Se trata de uno de los pocos personajes de la novela cuyo nombre e historia se desconoce. Más preocupado de contar orígenes y nombres que no le son propios, el primo desea recuperar los archivos clásicos para construir un nuevo archivo moderno.

Cervantes lleva ese gesto moderno al extremo humorístico, ridiculizando los proyectos nacionales de construcción de un archivo. El primo se jacta de trabajar en una versión española de las metamorfosis de Ovidio y también en una obra que recorra lo que falta en los almanaques ya existentes: con más de veinticinco fuentes, promete elucidar quién tuvo el primer catarro.

El carácter paródico de este personaje se consuma una vez que toma en serio las burlescas preguntas de Sancho ante su proyecto. Allí donde el archivista desea un saber que pueda clasificar con certeza los distintos saberes y linajes, Sancho entremezcla los saberes teológicos y las prácticas corporales:

> —Dígame, señor, así Dios le dé buena manderecha en la impresión de sus libros: ¿sabríame decir, que sí sabrá, pues todo lo sabe, quién fue el primero que se rascó en la cabeza, que yo para mí tengo que debió de ser nuestro padre Adán?
> —Sí sería —respondió el primo—, porque Adán no hay duda sino que tuvo cabeza y cabellos, y siendo esto así, y siendo el primer hombre del mundo, alguna vez se rascaría.
> —Así lo creo yo —respondió Sancho—; pero dígame ahora: ¿quién fue el primer volteador del mundo?
> —En verdad, hermano —respondió el primo—, que no me sabré determinar por ahora, hasta que lo estudie. Yo lo estudiaré en volviendo adonde tengo mis libros y yo os satisfaré cuando otra vez nos veamos, que no ha de ser esta la postrera.
> —Pues mire, señor —replicó Sancho—, no tome trabajo en esto, que ahora he caído en la cuenta de lo que le he preguntado: sepa que el primer volteador del mundo fue Lucifer, cuando le echaron o arrojaron del cielo, que vino volteando hasta los abismos.
> —Tienes razón, amigo —dijo el primo. (718-719)

El escudero no solo ríe de los esfuerzos innecesarios con los que el primo busca informarse. De manera más incisiva, expone el carácter incierto de toda búsqueda del origen, y así de la banalidad de un método que no distingue entre ideas y piojos, y que por ello no es capaz de dudar de unos u otros relatos.

Es tal la obsecuencia del archivista que su tono no cambia tras la burla de Sancho, tampoco después de que Don Quijote caracterice como incansable esa búsqueda de saberes y cosas cuyo conocimiento no importan al entendimiento ni a la memoria. De hecho, el primo intensifica su voluntad de saber una vez que Don Quijote expresa la singular articulación de un entendimiento sometido a la memoria de las ficciones que ha leído y rearticulado. Si bien el primo difícilmente daría por ciertos los relatos que Don Quijote

repite de los libros, le basta con oír las observaciones quijotescas de la cueva como datos necesarios para esclarecer las disquisiciones acerca de la antigüedad de los naipes y otras relativas al origen del río que cree vinculado con la cueva.

A través de este poco recordado personaje, Cervantes abre la modernidad literaria como una crítica de cualquier discurso organizado del saber. El humanista conoce el mapa que permite que siga la ficción, pero es incapaz de distinguir la ficción de los hechos, y también incapaz de construir, con la ficción, nuevos hechos.

Es por esto que las lecturas de este olvidado personaje tienden a contraponer la relación que establece el primo humanista ante la lectura con la lectura activa de Don Quijote, quien con lo que lee sí sería capaz de actuar y construir otro tipo de humanismo (Bernat Vistarini 2001, Gerber 2018, Montero Reguera 1996, Vidal 2008). Sin embargo, la crítica de Cervantes al archivo parece destituir cualquier deseo humanista de distinguir con claridad entre quien lee y quien actúa, supuestamente sin someterse al archivo. Las andanzas de Don Quijote pueden no calzar con lo que se ha escrito sobre él ya que el caballero lee esas historias sobre sí mismo sin suponer que alguien puede haber ya narrado toda su historia. La diferencia entre el primo y Don Quijote no pasa porque este último se libere del archivo, sino porque se desplaza en el archivo del que forma parte, al punto de corregir a los personajes que creen poder contar con esa versión definitiva de alguna historia y clasificar sus experiencias.

De ahí en adelante, algunos de los puntos más altos de reflexividad de la ficción moderna reescriben esa crítica a cualquier deseo de querer contar todo. Algunos de los nombres propios que signan esa siempre impropia imposibilidad son los de Ginés de Pasamonte, Bouvard, Ireneo Funes, el milagroso Doctor Aira.

En ese sentido, si los orígenes de la narrativa latinoamericana se hallan en el archivo, como argumenta González Echevarría poco después de citar a *Don Quijote* (2006: 18), algunos momentos de esa tradición narrativa pueden pensarse también como una crítica de cualquier discurso del origen que pudiera asegurar los límites de la narrativa. De ahí la necesidad, bien subrayada por los críticos

de González Echevarría (Rodríguez Freire 2015: 40; Williams 2008: 14), de pensar el archivo contra cualquier posición humanista que pudiera delimitar el rol de la ficción dentro del archivo general del que ya ríe Cervantes.

Una de las estrategias posibles para pensar la inestabilidad de ese archivo es la de leer los discursos que acompañan las fundaciones de los distintos archivos en las nacientes repúblicas latinoamericanas. En lo que sigue, nos interesa revisar la crítica de Andrés Bello al desorden del archivo jurídico para leer sus proposiciones acerca de la literatura como un deseo de corrección, si es que no de compensación, de la fragilidad del orden letrado que acompaña la construcción de los imaginarios nacionales latinoamericanos. Se trata de una mirada que, por decirlo con términos contemporáneos, considera al archivo siempre expuesto a un desorden anarchivista (Tello, 2018: 14 y ss) que no le sería entonces tan externo, desorden que Bello debe una y otra vez conjurar.

El papel del chocolate

Después de un decisivo paso por Inglaterra, Bello retorna a Latinoamérica para preguntarse cómo sumar el naciente Estado chileno a la era moderna que ha visto y admirado en Europa. Su vasta obra y acción pueden leerse a la luz de ese deseo, con el cual intenta construir distintas instituciones que puedan administrar, sin confusiones, la ley, la lengua y la literatura. El ya canónico estudio de Jaksic (2001) explica cómo toda la obra de Bello puede leerse bajo el imperativo de la construcción moderada de ese orden moderado. El más reciente y también muy celebrado estudio de Trujillo afirma que Bello logra ese orden gracias a una confianza en la escritura que le permite, a diferencia de Borges, adjudicar a los documentos escritos la fuerza de ley que no podrían tener los documentos hablados (2019, 61, nota al pie 97).

Sin embargo, Bello parece menos seguro que los intérpretes humanistas de su obra a la hora de asegurar el éxito que puede tener la ley en el nuevo orden. El venezolano insiste en los procedimientos de administración jurídica porque no puede estar del todo seguro de que se impongan en los frágiles órdenes americanos. Según su

crítico diagnóstico, faltan las instituciones que puedan administrar el orden de la ley después de que esta haya sido ejecutada. Lo que aqueja al humanismo en la periferia no son los excesos del primo humanista, sino la falta de un archivo que pueda distinguir dioses de piojos.

En esa dirección, resulta notable el texto que Bello dedica a los escribanos en 1836. Allí expresa su preocupación ante un caos que suma papeles sin orden, con una dudosa fuerza de ley. Se trata de un archivo que no separa letras de alimentos, olvidos de memorias, vivos de muertos:

> Cuando al pasar por las escribanías miramos los archivos al descubierto, sin puerta ni llave, colocados los papeles en estantes de donde puede cualquiera tomarlos, y en una pieza que es regularmente la única de la escribanía, donde todo el día no puede estar el escribano, y donde han de estar por precisión escribientes de ninguna responsabilidad, al paso que se admiten por desgracia muchos ociosos estacionarios, cuando observamos todo esto, ni nos son extraños los desfalcos que han padecido los archivos, ni dejamos de admirar cómo se conserva alguna cosa de ellos. Muchos de nuestros lectores deben recordar que hubo tiempo, y tiempo de orden, en que por la escasez de papel, se llegó a hacer artículo de comercio el de los archivos, y que, descubierto este trato cuando ya había progresado más de lo que debiera, se vinieron a encontrar los fragmentos de los protocolos sirviendo de cubierta a los dulces y a las pastas de chocolate. (XVIII: 608-609)[1]

El desorden de los tiempos, espacios y materiales del Estado somete la ley a un desorden no muy distinto del que halla en Toledo quien narra *Don Quijote*. Sin embargo, mientras la ficción puede jugar con ese desorden y valerse de las letras escritas en los márgenes, la ley debiera, para Bello, darse un orden claro. El saber de Bello intenta imponer esa categorización ausente, mediante instituciones que permitan que los papeles administren las cosas existentes y puedan quizá conocer los orígenes de sus ríos. Según

1 De aquí en adelante, citamos las obras de Bello a partir de la edición mencionada en la Bibliografía, indicando en números latinos el tomo citado y luego la página en cuestión.

prosigue la cita, el desorden en las escribanías genera una pérdida irremediable de interesantes documentos, a la vez que numerosos testamentos se han perdido por ese desorden que no logra distinguir la ley del chocolate.

Es contra ese desorden que Bello apuesta por una enseñanza universitaria que pueda formar a los profesionales capaces de administrar el desorden. La República debe aprender a contar: la Facultad de Humanidades de la Universidad de Chile fundada por Bello se preocupa durante sus primeros años, además de enseñar la lengua, de desarrollar la estadística nacional (Wasserman, 2003: 12).

Para aprender a contar bien, el humanismo de la República debe comprender cómo las distintas sociedades han llevado sus distintas cuentas. Sin esa historia de la contabilidad parece imposible, para Bello, pensar la historia de la literatura y afirmar su enseñanza del *saber decir*, tan bien explicada por Julio Ramos (2021: 79 y ss), con el cual construir la lengua necesaria para contar y administrar mejor.

Los hechos de la ficción

Bello asume que la literatura nace como una forma indistinta del archivo. En las sociedades antiguas, el desconocimiento generalizado de la escritura obliga a depositar todos los conocimientos en la poesía: historias, genealogías, leyes, tradiciones religiosas y avisos morales eran consignados en la métrica que ayudaba a su transmisión. La primera historia, apunta Bello, fue escrita en verso, con la finalidad de fijar los recuerdos, no de entretener a los oyentes imaginando ficciones (IX: 351).

La literatura está lejos entonces de nacer como un arte al servicio del placer o la imaginación. Forma parte de los instrumentos de la sociedad que se desarrolla y después puede darle otro lugar a la literatura, quitándole la exigencia de registrar los hechos pasados. Las escribanías liberan a la literatura de la tarea de escribir las leyes positivas, lo que por cierto no la habilita a ser envoltorio de chocolate. Antes bien, la literatura puede abrirse a imaginar, con la moral adecuada, historias ya no del todo realistas. He ahí, para Bello, el momento de progresiva contaminación de la memoria con la imaginación. En lugar de narrar humanamente las historias de los

hombres, la literatura comienza a explicarlas por causas y agentes misteriosos (VII: 502).

Esa imaginación permite a la literatura alcanzar, por primera vez, su verdadera finalidad: presentar las pasiones y sus consecuencias, mediante una representación virtuosa que gane simpatía en los espectadores (IX: 602). En sociedades que ya han establecido su escritura no literaria de las leyes y las costumbres, la literatura ha de dar el placer que ayude a mejorarlas. Para ello, debe idealizar los hechos con cautela, gracias a un orden verosímil en el que sus nuevas gestas puedan ser comprendidas.

Es por esto que Bello se distancia de las producciones literarias latinoamericanas que algunas décadas atrás intentaban registrar los hechos de la Independencia. El tono combativo de tales poemas resulta peligroso una vez que se han superado las guerras civiles. Además, mantienen la naciente literatura latinoamericana en un lugar que no supera del todo la función que en las sociedades más retrasadas daban a la literatura. En lugar de presentar historias ideales, que no se confunden con las reales, los poetas de la Independencia idealizan las historias reales. Ante la obra del poeta argentino Juan Cruz Varela, Bello critica los excesos de una retórica sin límites, carente de la mesura necesaria para administrar qué y cómo se cuenta: "El atrevimiento mismo de la poesía debe respetar ciertos límites, y no perder mucho de vista la verdad, y sobre todo, la justicia" (IX: 250).

El poema monstruo

Bello intenta brindar esa poesía limitada y justa, a través de los largos poemas que escribe en Londres, pero también en los textos poéticos que escribe en Chile, aparentemente con menos ambición. En ellos, con orden, Bello advierte del desorden que percibe en los nuevos bríos literarios. En particular, nos interesa un poema narrativo en el que Bello se vale de la ficción para presentar la virtud de quien no se deja afectar por la ficción. Se trata de "La Moda", pieza en la que Bello ríe de quienes quieren ser originales y terminan repitiendo el estereotipo a la moda, como bien explica Poblete (2018: 183).

El poema cuenta la historia de un poeta que no logra escribir un poema y llama a la Musa, a cuya ausencia querría culpar por la falta de poema. Contra todo realismo, ella se presenta y lo sorprende. No sobresale por su belleza, como habría esperado el poeta, sino por su desorden. La Moda arremete sin capacidad de ajustarse a sí misma. Se trata de un ser de colores y formas cambiantes, a ratos tristes y a ratos alegre, en algunos momentos rubia y en otros morena.

También en este poema Bello vincula la mujer con el capricho. Ni siquiera su ropa es estable, pues la falda que porta es verde, azul, carmesí, purpúrea y gualda, es de gasa, de tisú y de terciopelo. Musa poco clara, está lejos de tranquilizar al poeta que la llama, puesto que ella misma parece intranquila: "Y un momento después, traviesa niña, / ríe, retoza, guiña; / no sabe tener quieta / su pupila de fuego; / busca y rehuye luego: / cuanto más melindrosa, más coqueta" (I: 262).

Esa musa inestable altera cualquier mirada de la poesía como canto a la belleza ideal. El poeta solo se calma cuando se entera de que la musa que ha arribado no es la de la poesía, es La Moda. Ella ríe de las Musas y de Apolo, jactándose del nuevo y evanescente culto que suscita entre la juventud. Puede destronar el orden clásico y poner algún poeta en boga ante las damas. Con arbitrariedad, es capaz de transmutar pobres en ricos, oro en cobre, hasta lograr una *merienda monstruo*.

El problema de la metamorfosis producida por la moda no es tanto que sea antojadiza, lo que podría generar un orden aleatorio de nuevas realidades, sino más bien que se trata de cambios aparente, pues no cambia ninguna realidad. La Moda aniquila la posibilidad de una poesía sensata, pues se arroja en una cadena de apariencias que no legan ningún orden: después de unas pocas semanas, el cobre vuelve a ser cobre, quizá frustrado de haber dejado de ser el oro que creyó entonces ser, o quizá creyendo ser oro no reconocido como tal. Sin embargo, los jóvenes que carecen del saber para notar la vanidad de La Moda terminan siendo seducidos por ella. Es como si la respuesta al saber estéril del primo humanista fuera la creencia en el relato quijotesco de la cueva de Montesinos.

De esta manera, la moda desarticula el sujeto republicano de la poesía. Los consejos de la musa parecen condensarse en una decisiva

sentencia: para un escritor de fantasía, el sujeto es una percha cómoda en la que puede colgar, sin empacho, cuánto esconda su cartera. Es tentador recordar el conocimiento de la lengua francesa por parte de Bello y remarcar la ambivalencia que puede allí tener la palabra sujeto, pues tanto el poeta como su tema deben variar, en función de los dictámenes de la moda. Por no decir, más directamente, que el sujeto pasa a ser una suma de temas variables que no se dejan ordenar, capaz de vestirse con cualquier ropaje y pasar sin tránsito de un estado anímico a otro, sin siquiera respetar los géneros de escritura. Estudio, ensayo, informe o mamotreto, todo es válido en la medida en que intente sorprender, valiéndose de plañidos y alteraciones.

De ahí que La Musa brinde ciertos consejos de composición que desorganizan cualquier unidad del poeta y de su relato. Según declara, las obras deben comenzar con lánguido abandono, con un prólogo largo. Antes de comenzar, el sujeto ha de dispersarse, alterando cualquier contrato simple de lectura: pronto debe mudar de teatro, injertar uno que otro *ay*, criticar al gobierno, reír y llorar a la luna, escribir algún esplín, mostrarse a ratos misántropo y lamentarse del mundo.

De forma coherente con esta celebración de la dispersión, La Moda se pierde y retoma su relato, se jacta de su posibilidad del desorden, al punto de destacar uno de sus pupilos ha gestado un estilo heterogéneo que combina, entre otros, elementos panteístas, católicos, báquicos, eróticos y patrióticos. Ese repertorio discontinuo, eventualmente contradictorio, permite que se establezca una literatura en la discontinuidad. La religión y la patria aparecen como elementos prescindibles, al mismo nivel que otros caprichos de ese estilo que no logra distinguir la política de la literatura ni fundamentar el saber de la una o de la otra.

En ese sentido, La Moda en la literatura consuma el peligro de una modernización acelerada, incapaz de mantener el orden que debe mantenerse a la base. Liberada de la memoria antigua, la literatura a la moda puede olvidar todo, desde el verso que acaba de escribir hasta las tradiciones literarias y culturales en las que se enmarca, cuyas fronteras desdibuja. La Moda apunta que el lector inteligente de sus obras pronto pasa, sin saber cómo lo ha hecho, de la choza al palacio, de los Pirineos a los Andes, con algún número romano

como forma de separación entre uno y otro momento. La literatura moderna no respeta jerarquías sociales, límites estatales ni realidades geográficas, al punto de que saquea la herencia antigua para redoblar la inestabilidad de un relato basado en tránsitos inesperados.

La literatura desregulada se presenta así, a Bello, como una serie de saltos que se abre camino entre malezas. Puede saltar al monte o esconderse en el bosque. Su onda, sea clara o turbia, debe poder desplazarse con velocidad y sin dirección clara. Entre caballos y trenes, combina distintos tiempos y vías de tránsito: "Mas ora en filosóficos zigzagues / teológicos, políticos, divagues, / o en un rocín aprietes los talones, / lanzándote a remotas excursiones, / o vía recta el argumento vaya, / y la locomotiva, / potencia de no fútil inventiva / quieras tener a raya / (lo que, si mis preceptos obedeces, / harás muy pocas veces)" (I: 268).

También en este punto Bello está lejos de cuestionar la modernización. Ante la excesiva rapidez que critica en la literatura moderna, su respuesta no es una literatura no moderna, sino una escritura que pueda seguirse con orden. Su deseo de un tránsito ordenado hacia la modernidad exige formas modernas de narración que no se aceleren, como lo hace esa literatura que pasa de uno a otro continente como un tránsito más rápido que el del alambre electro-telegráfico, según describe. La que propone Bello, por el contrario, debe encausar sus energías dentro de ese siglo que cambia y amenaza con destruir todo archivo del pasado. Es con mesura, contra la Moda, que puede evitarse el cortocircuito. Mesura, por cierto, que tiene el protagonista del poema al desatender, sobre el final, los nocivos consejos de La Moda. Solo así, deja entrever Bello, ese joven podido contar de manera ordenada el desorden que ha observado.

Narrar los hechos

Al defender la necesidad de una narración ordenada de los hechos ideales, Bello puede apelar a la claridad de una lengua capaz de mesurar cualquier relato. Replica esa postura en la conocida polémica de la época acerca de los modos de escritura de la historia, en la que Bello se opone a la filosofía de la historia defendida por Chacón y Lastarria. En breve, mientras Bello defiende una escritura

que busque narrar los hechos positivamente, Chacón y Lastarria defienden el relato de los hechos en el marco de cierta filosofía de la historia, de cierta teleología que encamine todo hecho hacia el irrefrenable progreso humano.

La posición de Lastarria y Chacón emplaza los hechos locales en una narrativa global ya dada, mientras que la postura de Bello propone dar cuenta de esos hechos sin dar por segura la linealidad del progreso. Los primeros explican las guerras posteriores a las Independencias por la subsistencia de las políticas retardatarias que acusan a Bello de apoyar, las que retardarían la inminencia del progreso, mientras el venezolano lee esas guerras como efecto de la equivocada seguridad en el progreso que emerge en discursos como los de Chacón Lastarria.

Las investigaciones sobre esta discusión han tendido a presentar el debate con las caracterizaciones de la época, tachando el método propuesto por Lastarria y Chacón como "filosófico", y el de Bello como "narrativo" (por ejemplo, Doll, 2011: 238; Woll, 1983: 39). Tales categorías se refieren a los énfasis de una y otra posición, pues ambas piensan y narran, valga la redundancia. El desacuerdo no pasa por priorizar la filosofía o la narración, sino por cómo pensar la relación entre la unidad de la narración y multiplicidad los hechos. El propio Bello, de hecho, describe el debate resaltando que ambas estrategias poseen una filosofía y una narrativa: mientras Chacón y Lastarria narran distintos hechos en la medida en que confirmen su filosofía, el venezolano apela a una filosofía implícita, la de contar los hechos sin una filosofía dada de la historia (xxiii: 247).

Bello supone una idea de los hechos que busca resistir a su encadenamiento en un sistema de ideas previo a los hechos. La unidad en la narración de los hechos no debe suponer que haya una verdad lineal, previa a los hechos que se narran. En esa línea, Mondragón afirma que Bello defiende, con hermosos planteamientos, una narración guiada por cierta filosofía ética (2015: 92). Sin ese afán por celebrar la obra de Bello, nos interesa subrayar que se trata de una ética que busca distinguir lo cierto de lo hermoso. La narración histórica no ha de idealizar ni exagerar, guardando la verdad por sobre cualquier otro criterio. De lo contrario, los nuevos relatos históricos pueden exagerar, como lo hacía Cruz Varela, pero

de manera más peligrosa, pues se autorizan en una disciplina que promete decir la verdad.

Por esta razón, Bello critica la abstracción de un relato historiográfico que subsume los hechos, y con ello pierde la posibilidad de una alianza virtuosa entre memoria, entendimiento e imaginación con la cual distinguir los discursos historiográficos de los literarios. Sus resguardos ante los eventuales excesos de la imaginación historiográfica son así coherentes con su crítica de la literatura moderna. Según Bello, la historia ha de narrar el pasado con orden, como la literatura que no se deja guiar por la moda.

En efecto, Gazmuri sostiene que Bello gana su posición sobre las normas historiográficas gracias a sus estudios sobre la épica antigua (2006: 78). Aún cuando tal afirmación pueda olvidar las lecturas que ha hecho Bello de otras obras, en particular de los debates acerca de la literatura romántica, es necesario recordar el vínculo entre unos y otros modos de la letra con el que Bello pide la construcción del archivo de la República. De acuerdo con su agenda, es con la buena lectura de la buena literatura que el nuevo orden puede darse un relato historiográfico sin excesos.

De esta manera Bello consuma la delimitación de una literatura que no ha de alterar otros saberes. Ni siquiera, o acaso especialmente, cuando han de narrar el orden republicano. Solo de esta manera puede mantener el límite entre las instituciones jurídicas que administran los hechos del derecho, las instituciones literarias que regulan los hechos idealizados de la literatura y los archivos históricos que permiten conocer los hechos históricos. De esta forma, el discurso de Bello orienta la fundación, en Chile, de las Humanidades como un aparato de construcción de un archivo que cree poder delimitar la ficción y controlar cualquier eventual desorganización de la lengua.

Literatura y archivo

En una entrevista en la que retorna a sus conocidas reflexiones sobre el archivo, Jacques Derrida explica que las formas hegemónicas de construcción y delimitación del archivo pueden presentarse como parte de la democracia (2014: 60). Sin suponer que cuenta

con lugar no archivable desde el cual ejercer la crítica, la deconstrucción se da la tarea de mostrar la violencia que atraviesa esa producción y reproducción del orden de los archivos, remarcando la arbitrariedad de los límites que se creen naturales. De ahí, por cierto, el rol democrático que Derrida adjudica a la literatura, en tanto institución capaz de decir de cualquier forma, y así de mostrar otras eventuales maneras de decir, rememorar y archivar.

Hemos intentado mostrar que la más lúcida fundamentación de la República en Chile apela a un archivo que se constituye en el control de esa desorganización literaria. Bello apela a un orden constituido en una doble escisión: por un lado, entre el derecho, la literatura y la historia; por el otro, entre la literatura limitada y la monstruosa, esa que podría abrir otra chance de la lengua y desestabilizar la fundación de un archivo republicano, ese que hoy puede mostrarse más democrático que en los tiempos de Bello.

El desmantelamiento del orden bellista no pasa entonces por oponer a su discurso otro contenido de la historia o la literatura, pues ese movimiento ya se hallaría encuadrado por la distinción realizada por Bello entre historia y literatura. Los marcos fundacionales legados por Bello solo pueden desplazarse con la desorganización de los supuestos que permiten al venezolano separar uno y otro discurso.

Cuando Aira presenta la obra de Bello, bien nota que se trata de una escritura que se inclina al saber ordenado y el rigor intelectual (2018: 91). Parafraseándolo, es posible leer en Aira un rigor que desordena el saber, y así una inscripción de la escritura que ya no se delimita por el orden de la República. El incesante método de escritura de Aira podría leerse, en efecto, como un ejercicio de utilización del papel con la variación que Bello rechaza.

Dados los límites de este trabajo, nos limitamos a comentar solo un texto del prolífico escritor argentino. Se trata de un breve relato con el que Aira introduce un ensayo, gesto que de entrada enreda la distinción entre ficción y argumentación. Sobre todo al considerar que, como en muchos de sus relatos, Aira imagina una argumentación que pasa rápida y dispersamente de una idea a otra. En este caso, ese movimiento del pensamiento se sitúa en medio del movimiento urbano, en medio de un fin de siglo que experimenta la crisis de las repúblicas construidas en la época de Bello.

En concreto, la reflexión arranca en medio del *subte*, como lo llama Aira, después de haber comprado un CD que no lo alegra. En ese entonces, el escritor tiene una iluminación profana, privada: recuerda a la Literatura y a su *doppelgänger* vestido de novia, la inspiración. Siempre más de una, en contacto con otras artes, en más de una lengua y narrada en más de un registro de la lengua española, la literatura en el relato de Aira no puede distinguirse de la moda o de otra figura, pues es la literatura misma la que se presenta a desordenar: lo saca del tiempo y del lugar de la experiencia para abrir una reflexión que desplaza toda certeza.

Lo que el narrador recuerda no es un hecho, sino la posibilidad de otra posición ante los hechos. Ante el cansador exceso de estímulos y sensaciones de la ciudad neoliberal, el narrador no se refugia en una certeza previa, se lanza hacia la literatura, esa promesa de un desorden alegre, liberado de causas y razones:

> La Literatura, esa institución grandiosa y pesadísima, también podía ser una partícula subatómica (pero de marfil, tallada en figuras encantadoras) que atravesaba la corteza terrestre, y las maderas y metales, y se clavaba en lo blando de mis sesos… Y su herida deliciosa fue tan oportuna, tan a propósito, como una introducción bien escrita a un libro denso y difícil, de las que una vez leídas hacen casi inútil la lectura del libro. Se metió en mí, y todo empezaba. Quién sabe de dónde había venido. ¡Qué importaba! No necesitaba ni siquiera tomar forma, aunque en la literatura la forma lo es todo. Le bastaba con dejar que alrededor del punto encefálico donde se había alojado, como una espina clavada en un pie, se difundiera su té de "éxtasis". El mismo viejo mundo que antes me decía su desalentado "para qué" ahora me susurraba un risueño "vos podés". (1998: 83)

El entusiasmo por la literatura se explica en Aira por la posibilidad de desorganizar ese orden de causas y tiempos delimitado por Bello. El libre juego de las formas en la materia de la lengua permite una lectura que se regocije con las disquisiciones que vienen antes de la historia, con las alteraciones y deformaciones de una literatura que ya no puede distinguirse simplemente de la monstruosidad. *Cuestión de átomos*, llama a la literatura, como si esas nuevas articulaciones de la lengua permitieran un cambio en la materialidad real del mundo.

Frente a quien viese allí un mero capricho que deje intacto los otros saberes, para Aira el placer privado de la literatura abre la promesa de otra política. Después de presentar la literatura como un lujo secreto, reconoce que el lujo transforma el mundo. De esta manera, *entre paréntesis*, Aira propone una curiosa utopía, cuya novedad remarca: una sociedad en la que todas las personas sean ricas.

Es fácil descreer de esa utopía con la más elemental economía política, y entonces recordar que en una sociedad capitalista hay personas ricas en la medida que otras sean pobres. Y quizá por eso mismo el narrador señala que su utopía franquea el límite de todas utopías ya existentes y alcanza lo que está más allá de la utopía: la realidad. No la realidad previa a la ficción, sino la que se deja ver después de ella, entre la aleatoriedad de sus formas. Más allá del límite entre la utopía y la realidad, la política de esas formas abiertas por la literatura se juega en la repartición ilimitada de la materia. Esa nueva riqueza compartida no es ley, idealización o hecho, es la promesa de una vida en común que resiste a cualquier cuenta y separación.

En las sociedades americanas, prosigue el texto, esa riqueza está por crearse. Una opción es la de creer en formas de enriquecimiento que no le quitan nada a nadie, pues nadie tiene, y así alcanzar un crecimiento ilimitado, programado por cierta modernización basada en distintas formas de apropiación de los bienes comunes. Frente a esa utopía liberal, Aira presenta la literatura como la utopía de esa utopía: ya no la creación de la riqueza material, cuya historia es la de su apropiación privada, sino una riqueza en las formas que no pueden del todo privatizarse. Mientras en las utopías siempre hay damnificados, puesto que buscan encarnarse en un Bien que no puede carecer de alguna forma de violencia, la literatura no se encarna en otra realidad que en la materia de la lengua, inofensiva y por ello más difícil de administrar por uno u otro archivo material.

Introducción a los sistemas precarios en movimiento, según la describe el relato, la literatura desorganizada que conjura Bello es en el relato de Aira una manera de habitar y fisurar los saberes con los cuales pueden establecerse los discursos republicanos del individuo, los hechos o las propiedades. Se trata de una promesa de otra forma de contar la realidad. De una promesa que no puede cumplirse, y que por esto puede una y otra vez compartirse para imaginar otra

vida en común, ya no sometida al orden de la República y sus saberes humanistas: "Era una fusión con el prójimo, casi como si hubiera salvado la jornada de ellos, como si yo me disolviera en un irisado ramillete de átomos por el cual pasaran los rayos de la Felicidad para Todos. Es que la creación llegaba hecha Literatura, y ahí está toda la diferencia" (1998: 85).

Referencias bibliográficas

Aira César (2018), *Diccionario de autores latinoamericanos*. Santiago, Tajamar.

— (1998), *La trompeta de mimbre*, Rosario, Beatriz Viterbo.

— (2010). "El realismo". En línea <https://www.mondoescrito.com/blog/el-realismo-cesar-aira-conferencia-completa> (Fecha de consulta: 30 de junio de 2021).

Bello Andrés (1981), *Obras Completas*, Caracas, La Casa de Bello.

Bernat Vistarini Antonio (2001), "Componer libros para dar a la estampa y las maravillas de la cueva de Montesinos". En Antonio Bernat Vistarini (Coord.), *Volver a Cervantes: actas del* IV *Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lepanto 1-8 de octubre de 2000. Vol. 1,* 671-684.

De Cervantes Miguel (2004), *Don Quijote de la Mancha*. Madrid, Real Academia Española.

Colmenares Germán (2006), *Las convenciones contra la cultura. Ensayos sobre la historiografía hispanoamericana del siglo* xix, Centro de Investigaciones Barros Arana, Santiago.

Derrida Jacques (2014), *Trace et archive, image et art,* París, ina.

Doll Darcie (2011), "Discursos crítico-literarios en Chile: Bello y Lastarria como 'sujetos críticos adelantados', *Alpha* n°31, p. 231-242.

Gazmuri Cristián (2006), *La historiografía chilena. (1842-1970). Tomo I. (1842-1920)*, Taurus, Santiago.

Gerber Clea (2018), "Suplementar o transformar: acerca del personaje del primo humanista en el Quijote de 1615". En Francisco Cuevas Cervera, Mariana Beauchamps, Valéria Moraes, María Augusta C. Vieira & Karina F. Zitelli (eds.), *La pluma es la lengua del alma. Actas del* ix *Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas (São Paulo, 29 de junio a 3 de julio de 2015)*, Universidad de Alcalá, p. 287-296.

González Echevarría Roberto (2006), *Myth and Archive. A Theory of Latin American Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press.

Jaksic Iván (2001), *Andrés Bello: La pasión por el orden*, Santiago, Universitaria.

Mondragón Rafael (2015), *Filosofía y narración. Escolio a tres textos del exilio argentino de Francisco Bilbao (1858-1864)*, México df, unam.

Montero Reguera José (1996), "Humanismo, erudición y parodia en Cervantes: del Quijote al Persiles", *Edad de Oro* n° XV, p. 87-109.

Poblete Juan (2018), *Hacia una historia de la lectura y la pedagogía literaria en América Latina*, Santiago, Cuarto Propio.

Ramos Julio (2021), *Desencuentros de la modernidad. Literatura y política en el siglo* xxi, Buenos Aires, clacso.

Rodriguez Freire, Raúl (2015), *Sin retorno. Variaciones sobre archivo y narrativa latinoamericana,* Buenos Aires, La Cebra.

Tello Maximiliano Andrés (2018), *Anarchivismo. Tecnologías políticas del archivo,* Buenos Aires, La Cebra.

Trujillo Joaquín (2019), *Andrés Bello: libertad, imperio, estilo*, Santiago, Roneo.

Vidal Silvina (2008), "Cervantes y el humanismo. Del elogio a la parodia", *Cuadernos de historia de España*, nº 82, p. 165-190.

Wasserman Fabio (2003), " "Las prendas geniales de nuestra sociedad": representaciones del pasado e identidad nacional en el discurso de las elites político-letradas chilenas (1840-1860)", *Iberoamericana* III. 9, p. 7-26.

Wlliams Gareth (2008), "La desconstrucción y los estudios subalternos. O una llave de tuerca en la línea de montaje latinoamericanista". En

Hernán Vidal (comp.). *Treinta años de estudios literarios/culturales latinoamericanistas en Estados Unidos. Memorias, testimonios, reflexiones críticas,* IILI, Pittsburgh, p. 221-256.

Woll Allen (1983), *A Functional Past. The uses of history in nineteenth-century, Chile*, Louisiana State University Press, Londres.

Divinidad, corporalidad y muerte de Cristo en *Habitó entre nosotros* de José Watanabe

Marco Flores Alemán
Universidad Católica de Lovaina

¿Quién dicen ustedes que soy yo?

En su estudio sobre los imaginarios cristológicos, Sys (2000) afirma que la pregunta clave del cristianismo es "¿quién es Cristo?", o mejor "¿quién dicen ustedes que soy yo", según se lo preguntó Jesús a sus discípulos (Mt 16, 15; Mc 8, 27; Lc 9, 18)[1]. En concordancia con esta afirmación, se puede encontrar una respuesta a esta duda fundamental en los evangelios. No obstante, del lado de la poesía, considero que cada poema donde se utilice un lenguaje evangélico, o donde la figura de Jesús sea evocada, constituye una respuesta a la pregunta fundamental: ¿quién dicen ustedes que soy yo? Ahora bien, una herramienta teórica manejable para el análisis de una poesía de este tipo es la "representación", que Fabry define de la siguiente manera:

> La representación obedece a una lógica de sedimentación: la aglutinación de distintos elementos identificables opera un juego entre el reconocimiento de lo ya conocido y la novedad que surge de combinaciones inesperadas. En la perspectiva de esta investigación, el poema es el marco de una *re-presentación*: la enunciación poética es efectivamente propicia al surgimiento, en la conciencia del/de la que lee o escucha el poema, de una imagen mental nueva que hace presente el mundo convocado por el poema de una forma que se renueva en cada lectura. (2021: 31-32)

1 Todas las citas de Evangelio han sido tomadas de la Biblia de América (2016).

Los elementos identificables en la representación de Cristo de Watanabe provienen de los relatos evangélicos y constituyen referentes intertextuales ineludibles. No obstante, los poemas crean una nueva imagen de los hechos narrados, de los que surge, de alguna manera, un nuevo rostro de Cristo. Aquí, me centraré en las representaciones que pasan por el cuerpo de Cristo, su muerte y su naturaleza divina en dos poemas del conjunto.

Es cierto que el lugar que ocupa *Habitó entre nosotros* es singular en el marco de la obra de José Watanabe. Villacorta asegura que el autor "ha buscado otro camino de expresión poética, es decir, otro registro que le permita expresar su poesía" (2006: 36). Luego del estudio de los poemas propuestos, exploraré en qué sentido se puede entender esta afirmación. Lo que es innegable es la importancia del cuerpo en la poesía de Watanabe y cómo varias imágenes recurrentes en los textos de este provienen de raíces vallejianas (Malpartida 2013). Se entiende, así, que en *Habitó entre nosotros* lo corporal ocupe un lugar fundamental, aunque quede aún por esclarecer el papel que cumple en la representación de Cristo.

Divinidad y corporalidad en Jesús

Para el acercamiento a los poemas de *Habitó entre nosotros* a partir de las categorías de divinidad y corporalidad, son particularmente pertinentes los trabajos de Tommasi (2018) y Gesché (2004). Interesarse por el estudio del cuerpo dentro del marco de lo religioso es complejo, puesto que conduce de la realidad de lo finito (el cuerpo) a la trascendencia. En esta línea, se ubican precisamente las ideas de Tommasi (2018). Él reflexiona sobre las tentativas de hacer surgir la trascendencia a partir del cuerpo en el pensamiento filosófico contemporáneo.

El autor parte de la premisa de la finitud humana y de que esta se ubica en el cuerpo: la muerte es la muerte del cuerpo (Tommasi 2018: 101). Esto sucede porque el cuerpo le transmite a la conciencia una posición específica, un punto de vista particular desde el cual ubicarse en la existencia, por lo que "el cuerpo es el hecho mismo de la finitud[2]" (2018: 104). Sin embargo, esta no puede quedarse en

2 La traducción es mía en todos los casos de citas textuales de Tommasi (2018) y Gesché (2004).

ella misma. El autor asegura que toda la tradición espiritual muestra que el cuerpo está siempre dirigido hacia afuera, en salida (2018: 106). Esa salida, que es una imposibilidad, puesto que no se puede escapar de la finitud, solo se puede realizar con la muerte (2018: 107). No obstante, Tommasi menciona una posibilidad, aunque tangencial, de trascender la propia muerte. Aunque no lo afirma directamente, me parece evidente que se refiere a la trascendencia desde el punto de vista cristiano: "hacer de sí un alimento para otros", asegura y agrega lo siguiente: "en lugar de buscar obsesivamente el pan, hacerse pan" (2018: 108).

Intuyo que, en este triángulo de conceptos interrelacionados (muerte-trascendencia-cuerpo), se encuentra un interesante camino de comprensión de la muerte de Jesús y su representación, tal como se verá más adelante en los poemas "Negación de Pedro" y, sobre todo, en "El descendimiento". En la recreación de estos relatos, Watanabe explora concepciones de lo divino en Jesús a través de estados o manifestaciones de su cuerpo hasta llegar a la muerte. De hecho, un triángulo de conceptos muy similares es el que explora Puccio (2015) en la obra del poeta: miedo-muerte-cuerpo. Cuando la autora comenta la importancia del cuerpo en toda la obra poética de Watanabe, señala la solidaridad que nace entre los humanos a partir de la experiencia del mundo a través del cuerpo, experiencia mediada por el sufrimiento y el miedo a la muerte. Esto es explicado a través del poema "¿Qué cruz buscas…", con claras referencias crísticas.

Gesché (2004), por su parte, propone lo que él denomina la "invención cristiana del cuerpo" en una serie de reflexiones que parten del evangelio de Juan, en especial de aquella frase que dice que "el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros" (Jn 1, 14). Parece pertinente explorar la propuesta de Gesché, dado que el poemario de Watanabe toma su nombre del mismo versículo. Según el teólogo belga, más allá del sentido preciso que pueda tener la palabra "carne", es evidente que designa lo más físico y material de nuestra humanidad (2004: 167). Así, propone dos realidades centradas en el cuerpo y la relación de este con Dios. La primera de ellas, llamada "el cuerpo, camino de Dios", revela que la salvación del ser humano se ha dado en las condiciones carnales que impone la tierra; es decir, no ha sucedido en un espacio celestial o paradisiaco

ajeno a la realidad tangible. En este punto, estamos ante la certeza radical de que Dios obtiene su carne de nosotros los seres humanos (2004: 169). Ese camino que Dios ha tomado hacia la humanidad pasa por el cuerpo. Gesché asegura, de esta manera, que Dios ha descubierto nuestra carne y no la dejará más. Esto es así porque sabemos que Cristo está sentado a la derecha de Dios con su cuerpo, que es el nuestro (2004: 170). Conviene mencionar aquí el pasaje del poema "El descendimiento", en el que alguien escuchó decir a Jesús ya crucificado: "subiré hasta mi Padre con este mismo cuerpo".

La segunda realidad explicada por el autor refiere al camino inverso, es decir, de lo humano hacia Dios: "el cuerpo, camino hacia Dios". Gracias al primer movimiento de Dios hacia nosotros, el cuerpo se convierte, luego de la Encarnación, en un camino obligado para llegar a Dios (2004: 174). A partir de esta afirmación, Gesché explora las implicancias de este doble camino para la comprensión del cuerpo en distintas dimensiones dentro del cristianismo. Para el análisis de los poemas que aquí se proponen, conviene solo mencionar que la consecuencia para la concepción de nuestro propio cuerpo es fundamental. Supone que la carne es por excelencia el lugar de la gloria de Cristo (2004: 175). Más importantes aun me parecen las implicancias para la concepción del cuerpo de Dios: "Gracias al cuerpo del Verbo, sabemos que Dios puede ser frágil, vulnerable" (2004: 177). En otras palabras, gracias a esto, conocemos a un Dios pasible y sensible, que acepta la debilidad y la conoce (2004: 179). Esto lo sabemos por el cuerpo vejado de Jesús, que llega al extremo en la muerte en la cruz.

Me parece muy interesante esta propuesta de un doble camino, de Dios hacia el cuerpo y del cuerpo hacia Dios, para intentar una comprensión de los poemas de Watanabe. En ellos, encuentro un debate o, por lo menos, una contraposición de concepciones de la divinidad de Jesús, algunas de las cuales pasan por estados o manifestaciones de su cuerpo ante sus seguidores. Intentaré explorar esas concepciones desde el prisma de las propuestas de Tommasi (2018) y Gesché (2004).

El punto de vista de Pedro

Una primera manera de acercarse al tema del cuerpo de Cristo en el poemario es revisar la representación que se hace de este en "Negación de Pedro". Este sería el punto de vista de un testigo principal, el discípulo más importante para Jesús. El poema evidencia una representación particular del cuerpo de Cristo, debido a que se construye una relación de lo corporal con lo identitario, de modo que se transmite una manera distinta de justificar o explicar el conocido hecho de la negación de Pedro. Veremos que Pedro asocia la divinidad de su maestro a lo prodigioso, al poder de lo milagroso. Así, cuando se encuentra frente al cuerpo vejado de Jesús en su pasión, literalmente no lo reconoce, pues no es un cuerpo poderoso.

Conviene, primero, contextualizar el hecho representado en el poema. El episodio de la negación de Pedro es de los más conocidos del evangelio. De hecho, el relato está recogido en los cuatro textos canónicos con muy pocos matices, que señalaremos a continuación. Por lo general, la historia está dividida en dos partes: el anuncio de la negación, ubicada al dirigirse al monte de los olivos; y la negación propiamente dicha, ya con Jesús apresado. Así aparece en los sinópticos. Juan, por su parte, divide la historia en tres, al intercalar el interrogatorio del sumo sacerdote a Jesús en medio del relato de la negación propiamente dicha. Marcos (14, 26-31. 66-72) y Mateo (26, 31-35. 69-75) narran de manera muy similar el hecho. Es importante destacar que lo que Jesús le anuncia a Pedro es la pérdida de la fe; la negación será consecuencia de que el discípulo ha perdido la fe. Esto se materializa en una frase muy potente del relato: "no conozco a ese hombre", asegura Pedro en los sinópticos. Lucas (22, 31-34. 54-65), por su parte, le agrega dramatismo a la narración al mencionar, en el anuncio, que es Satanás quien va a tentar a los discípulos para que pierdan la fe. Además, agrega un cruce de miradas entre Pedro y Jesús una vez que ha cantado el gallo y se han consumado las negaciones. Juan (13, 36-38. 18, 15-18. 25-27), en cambio, le resta dramatismo al hecho, sobre todo porque no pone en boca de Pedro la frase "no conozco a ese hombre". Con miras al análisis e interpretación del poema, conviene recordar la relación entre

la negación y la pérdida de fe, pues el poema presentará la acción de Pedro como consecuencia de la identidad trastocada de Jesús.

Es posible dividir el poema en tres partes: las preguntas de Pedro en un intento por comprender la situación de su maestro, la petición que le hace a este para que vuelva a su estado "original" y la justificación de sus negaciones:

> Frente a la multitud y su grito
> ¿por qué tu cuerpo
> que tenía apostura de árbol afirmado
> en la mejor tierra
> es ahora carne de vejaciones?
> ¿Por qué tus brazos
> que se alargaban para curar, resucitar
> y calmar tempestades
> están recogidos y llagados? (Watanabe 2008: 47)

Esta primera parte se presenta como una serie de preguntas hechas por Pedro a Jesús en un intento de comprender la razón por la cual su maestro está en una situación tan complicada. Nunca antes lo ha visto de esa manera. El poema construye esto a través de unas oposiciones centradas en el cuerpo de Jesús. En el tiempo previo a la pasión, el cuerpo es comparado con un árbol, poderoso símbolo de fortaleza y conexión del cielo con la tierra. Los brazos, asimismo, se presentan alargados, en señal de apertura y poder para curar, resucitar y calmar tempestades. Por el contrario, en el presente de la pasión, el cuerpo es "carne de vejaciones" y los brazos no se alargan, sino que están heridos. La pregunta del discípulo es por qué. Se trata de un profundo intento por comprender qué ha pasado con su maestro, en qué momento y por qué razón ha perdido o no hace uso de su poder:

> Señor,
> vuelve pronto a tus poderes
> porque tu debilidad
> me convierte a mí en un animal pequeño
> y asustado.
> Así, disminuido, camino cerca del pretorio,
> embozado el rostro y vuelto
> hacia las paredes. Todo
> se desmorona a mi alrededor. (Watanabe 2008: 47)

Como no hay razón aparente del cambio de Jesús, Pedro recurre a la petición: "vuelve pronto a tus poderes". Parece ser, por cierto, un pedido egoísta centrado en la tranquilidad propia, pues el interés es no verse a sí mismo como un "animal pequeño y asustado". El discípulo siente que el mundo se desmorona a su alrededor. Ahora bien, lo interesante del poema es que se le da voz a Pedro. En los evangelios, solo se escucha su negación, la cual se puede atribuir al miedo de caer preso y, eventualmente, ser ejecutado. Aquí, en cambio, se ingresa a la mente de la voz poética y se transmiten sus sentimientos, lo que pudo haber pasado por la cabeza de Pedro. Esto permite, por ejemplo, notar que el discípulo atribuía la divinidad de Jesús a los poderes milagrosos que había desplegado en su ministerio, es decir, a los signos prodigiosos y notorios, que demostraban poder sobre la enfermedad y la muerte, así como control sobre la naturaleza. Estamos ante la dicotomía del cuerpo poderoso frente al cuerpo vejado:

> Si mi alma ahora te niega como lo anunciaste
> no sé si será por miedo
> o por esta desesperanza
> que mejor nombrada es cólera.
>
> (Watanabe 2008: 47)

La voz de Pedro termina justificando su actuar de una manera distinta a la interpretación que podría desprenderse de los evangelios. Ya no solo se trata de negar a Jesús oralmente; ha sido el alma de Pedro la que ha dicho no conocer a su maestro. Lo que sigue en el poema es un intento por ponerle el nombre adecuado al sentimiento que atraviesa el sujeto: miedo, desesperanza, cólera. No será el miedo, que sería lo más lógico, tal vez. Sería la desesperanza, que es la pérdida de fe anunciada por Jesús en los sinópticos. Sin embargo, bien nombrado, el sentimiento es la cólera, porque Pedro sabe que Jesús tiene un poder muy grande y que podría desplegarlo para salir de esa situación. Lo que le molesta al discípulo es la aceptación de los vejámenes, toda la debilidad manifestada en el cuerpo. Podríamos decir que a "ese" Jesús, del cuerpo retraído y llagado, a ese sujeto indefenso Pedro no lo conoce. ¿Qué diferencia, entonces, al discípulo de los otros seguidores de Jesús, quienes lo abandonaron pronto, o de las personas que le gritaban que se baje

de la cruz y se salve a sí mismo? ¿No estaba su fe sostenida también por una concepción de lo divino como poderoso? El poema parece representar a Pedro no como el discípulo modelo sino como el más humano de los discípulos.

Cuando hemos explorado la concepción del cuerpo como camino de y hacia Dios en las ideas de Gesché (2004), hemos visto cómo, en el cristianismo, la fragilidad o la vulnerabilidad son el sendero para acercarse a lo divino. Esto sucede porque así lo quiso Dios al asumir la humanidad en lo más frágil de nuestra carne. Según esta perspectiva, el centro de la revelación cristiana pasa por encontrar a Dios en la debilidad del cuerpo. Así, el cuerpo vejado de Jesús es una posibilidad de acceso a lo divino, no su negación o testimonio de su fracaso. Mi impresión es que esta realidad ha sido muy complicada de asumir para la práctica cotidiana del cristianismo, debido a que priman las creencias de lo divino ligado a lo prodigioso y extraordinario. Parece notorio que el poema ubica a Pedro dentro de esta tendencia al mostrarlo nostálgico de los prodigios, curaciones y resurrecciones de su maestro. Para el discípulo, el cuerpo vulnerado no es camino a lo divino sino negación de la identidad de Cristo. Más aun, es interesante notar que esto tiene un doble efecto. El cuerpo vejado no solo es prueba del fracaso de lo divino, sino que tiene un efecto deshumanizador en Pedro. Las vejaciones a Jesús animalizan al discípulo: la debilidad de aquel convierte a este en un "animal pequeño y asustado".

El punto de vista del testigo (Longinos)

Los sinópticos han conservado una frase atribuida a un capitán romano, que la tradición recuerda bajo el nombre de Longinos: "Verdaderamente, este era el Hijo de Dios" (Mt 27, 54; Mc 15, 39; Lc 23, 47). De alguna forma, se trata de un breve relato de una conversión, que termina en una confesión de fe. Watanabe recrea el evento en "El descendimiento", último poema de *Habitó entre nosotros*. En esta sección, se analizará el texto, dado el importante rol que juega el cuerpo de Cristo para la confesión de fe del soldado romano.

Al igual que en el caso anterior, conviene contextualizar los hechos representados en el poema a través de una revisión de la

manera en que se recogieron en los evangelios. En realidad, Watanabe superpone dos relatos separados en la Biblia, el de la confesión de fe de Longinos y el del descendimiento del cuerpo muerto de Jesús. Tomaremos esto en cuenta para la interpretación. El relato en los sinópticos tiene una estructura bastante similar (Mt 27, 45-66; Mc 15, 33-47; Lc 23, 44-56). Primero, se narra la confesión de fe como producto de una serie de eventos sobrenaturales: la oscuridad envuelve la tierra, se rasga el velo del templo, ocurre un terremoto e, incluso, Mateo agrega que varios muertos salieron de sus tumbas en ese momento. Luego de todos estos eventos increíbles, el capitán romano reconoce la divinidad de Cristo. No sucederá así, en cambio, en el poema. Juan, por su parte, no hace mención de este hecho. En lo que coinciden los cuatro evangelistas, más bien, es en el relato siguiente: el descendimiento del cuerpo de Jesús. Sin embargo, todos lo narran de una manera muy escueta. Señalan el pedido que hace José de Arimatea para sepultar a Jesús (Juan agrega a Nicodemo en esta labor) e indican brevemente las circunstancias en las que se llevó a cabo la tarea. Dada esta escasez de detalles en la escena, es probable que el descendimiento se haya inmortalizado en el imaginario cristiano más bien a través de las variadas y famosas representaciones pictóricas a lo largo de la historia.

"El descendimiento" evidencia un relato de conversión, la trayectoria del pagano al creyente. Es la historia de Longinos, quien, como soldado romano, trae la perspectiva objetiva del escéptico, de quien no ha sido seguidor de Jesús y ahora solo lo tiene frente a él como un cadáver. Para el análisis, se puede dividir el poema en tres secciones, que comentaremos aquí desde los conceptos que hemos propuesto, en especial la relación del cuerpo con la divinidad y con la muerte. Podemos identificar la primera parte como la visión del no creyente:

> No otra cosa ha sucedido aquí
> que la muerte del hijo de María. Vean:
> el cuerpo solo se impone sobre nosotros,
> no necesita ninguna grandeza.
>
> (Watanabe 2008: 57)

Es evidente una intención de reducir objetivamente la muerte de Jesús a una constatación. El sujeto se dirige a los testigos ("Vean") y,

de alguna manera, minimiza el caso. Los seguidores de Jesús acababan de ver derrumbadas sus esperanzas de libertad y una restitución que les ofrecería su Mesías. Para ellos, la crucifixión era mucho más que "la muerte del hijo de María"; era el fin de una esperanza mesiánica por la que habían dejado casi todo. En cambio, la voz poética asegura que "no otra cosa ha sucedido aquí". Sus evidencias de que esto es una muerte más se ubican en la corporalidad ("el cuerpo solo se impone"). Uno creería que algún nivel de trascendencia se manifestaría al tratarse del supuesto Mesías, pero no sucede así. A diferencia de los relatos evangélicos, donde la muerte de Jesús tiene implicancias sobrenaturales, Longinos no encuentra más grandeza que la que impone la carne.

> La ciudad atardece a lo lejos y
> a espaldas de nosotros.
> Nos sentimos abandonados. La madre,
> la que le dio carne,
> no madera, no mineral
> sino carne,
> la más extraña y débil de todas las sustancias, llora
> tan desconsolador trabajo.
>
> (Watanabe 2008: 57)

La segunda estrofa es una descripción del escenario acompañada de una reflexión sobre el cuerpo. La ciudad parece haber vuelto a sus actividades en oposición a quienes se han quedado al pie de la cruz. Entendemos que se trata de los soldados, de las mujeres, de José de Arimatea y, en especial, de la madre de Jesús. Entonces, Longinos contempla la imagen tradicionalmente conocida como La Piedad: María con el cadáver de su hijo en brazos al pie de la cruz. El soldado reflexiona sobre la carne, sobre esa masa que alguna vez albergó una vida y que se formó lentamente en el vientre de su madre. Recordamos, junto con Gesché (2004), que la carne es lo más físico y material de nuestra humanidad. Frente a la madera o el mineral, materiales con los que se puede construir o de los que se puede obtener riquezas, la carne es "la más extraña y débil de todas las sustancias". Longinos parece estar buscando lo extraordinario en lo común, contemplando el cuerpo de Jesús y tratando de comprender aquello de trascendente que pueda haber en él.

Sé que ahora me desmienten, pero yo oí la voz
del muerto
susurrando:
subiré hasta mi Padre con este mismo cuerpo, e incorrupto.

¿Incorrupto, y sin sudores ni llagas, otra vez limpia carne
de leche?

Entonces
verdaderamente éste era el Hijo de Dios.

(Watanabe 2008: 57)

La tercera sección que propongo distinguir es la del testimonio del soldado y la posterior confesión de fe, que remata el poema. Longinos asegura haber oído decir a Jesús, antes de morir, que iría hasta su Padre "con este mismo cuerpo". El verso se inscribe dentro de la tradición de las últimas palabras de Jesús, recogidas en diferentes versiones por los evangelios. Mateo y Marcos ponen en boca de Jesús la conocida frase del salmo 22: "Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?" (Mt 27, 46; Mc 15, 34). Lucas, por su parte, hace decir a Jesús "Padre, en tus manos encomiendo mi espíritu" (23, 46), mientras que Juan refiere la frase "todo está cumplido" (19, 30). La confesión de fe del soldado ocurre inmediatamente después de estas últimas palabras de Jesús, con excepción de Juan, quien no refiere el hecho. En los evangelios, la estructura del relato es la que sigue: 1) eventos sobrenaturales en la tierra, 2) últimas palabras de Jesús, 3) conversión de Longinos. Como no sucede así en los versos que comentamos, queda claro que, para el poema, no son necesarios un terremoto ni la oscuridad total de la tierra para que el soldado crea. Más aun, su conversión no pasa por eventos prodigiosos ni por alguna palabra de Jesús registrada en el evangelio: pasa por la corporalidad. La estructura sería la siguiente: 1) contemplación objetiva del cadáver de Jesús, 2) reflexión sobre la naturaleza de la carne humana, 3) afirmación de que esa carne es la que asciende a Dios y 4) conversión. Considero que la novedad de la representación del cuerpo de Cristo en el poema reside en este camino de la carne del ser humano hacia Dios, tal como lo habíamos visto en Gesché (2004).

Se podría decir, también, que Longinos ha aceptado la trascendencia a través del cuerpo gracias a la muerte, porque la salida de lo inmanente se realiza solo con la muerte, como explicaba Tommasi (2018), aunque no parece ser que haya comprendido la vulnerabilidad del cuerpo de Dios (Gesché 2044). Afirmo esto porque la duda de Longinos ha quedado plasmada antes de su confesión de fe en "El descendimiento". Se pregunta si ese cuerpo que va a subir al Padre será "sin sudores ni llagas, otra vez limpia carne de leche". Parece haberse convencido, de una manera paradójica, que ese mismo cuerpo llagado y vejado que tiene ante sí, de alguna forma, llegará al Padre como nuevo. De allí surge su convencimiento de que estaba ante el hijo de Dios. En otras palabras, no parece aceptar que el cuerpo vulnerable sea el que trascienda la muerte. Cree, más bien, que en ese tránsito la carne se renueva. Si seguimos esta línea de lectura, ciertamente, la conversión de Longinos no elude totalmente una transformación sobrenatural de la carne. Por supuesto, esto no está contemplado en la teología de Tommasi (2018) o Gesché (2004), pero no deja de ser llamativa esta concepción del camino a lo divino a través del cuerpo, más allá de que este se transforme en el tránsito hacia Dios. Hemos visto, en otro poema, que los seguidores, incluido Pedro, ubicaban la divinidad de Jesús en sus prodigios. Los evangelios parecen concebirla por hechos sobrenaturales ligados a la muerte de Cristo. Solo en el poema de Watanabe, Longinos llega al convencimiento de la filiación divina por el camino del cuerpo.

Los cuerpos de Jesús, según Watanabe

Este breve análisis de dos poemas del conjunto *Habitó entre nosotros*, de José Watanabe, ha mostrado interesantes recreaciones o representaciones del cuerpo y la divinidad de Cristo. Para acercarnos a los textos, hemos sentado la base de la "representación" como el resultado de la interacción entre un sustrato y una imagen mental nueva generada por el poema. Aquel sustrato está constituido por los relatos evangélicos, mientras que esta última se revela en los poemas. Asimismo, ha sido pertinente acercarse a las reflexiones teológicas de Tommasi (2018), sobre la relación de la muerte con el cuerpo y la trascendencia, así como a las ideas de Gesché (2004), acerca de

los caminos de Dios hacia el cuerpo y del cuerpo hacia Dios en el cristianismo. En el mismo autor, se hizo énfasis en el cuerpo frágil y pasible de Cristo, como una revelación de la vulnerabilidad del Dios cristiano.

En el poema "Negación de Pedro", se vio cómo se reinterpretaba el conocido episodio del discípulo en la pasión de Cristo, puesto que el cuerpo vejado y débil de Jesús era visto como prueba de la negación de la identidad y la divinidad de este. La negación, entonces, se explicaba no por el miedo sino por no aceptar la vulnerabilidad de Dios. Por otro lado, en "El descendimiento", se recrea la escena de La Piedad y la confesión de fe de Longinos. Lo interesante es que el capitán romano llega al convencimiento de la divinidad de Jesús a través de la contemplación del cuerpo, aunque también duda que el camino hacia Dios pase por el cuerpo llagado o vejado. Más allá de esto, es llamativo, sin duda, que la conversión del soldado no ocurra, como en los evangelios, por una serie de hechos sobrenaturales exteriores al cuerpo de Cristo.

El análisis aquí solo abre posibilidades de nuevos acercamientos a este poemario de Watanabe, cuyos poemas constituyen interesantes representaciones de Cristo. En este sentido, conviene redimensionar, en el panorama de la obra del autor, *Habitó entre nosotros*. Frente a la afirmación de Villacorta (2006) acerca de este poemario como la búsqueda de otra forma de expresión poética respecto del resto de la obra del autor, mi impresión es que, más bien, el registro es el mismo tanto en este libro como en los otros. Afirmo esto porque se mantiene un yo poético observador que posee la sabiduría que se extrae de una mirada detenida sobre la realidad. Diríamos que, en la línea de los estudios de Malpartida (2013) y Puccio (2015), citados previamente, en *Habitó entre nosotros* se mantienen dos constantes de la poesía de Watanabe: la importancia del cuerpo y el acceso a la trascendencia a través de este. Lo que ha hecho el poeta es trasladar ese registro al campo del lenguaje evangélico, tema que sí era verdaderamente ajeno a su obra.

Referencias bibliográficas

Biblia de América (2016), *Biblia de América: Texto bíblico de La casa de la Biblia*, Estella, Navarra, Verbo Divino.

Fabry Geneviève (2021), *Pasiones chilenas. Representaciones de Cristo en la poesía (de Rosa Araneda a Raúl Zurita),* Madrid, Vervuert.

Gesché Adolphe (2004), « L'invention chrétienne du corps », *Revue théologique de Louvain*, vol. 35, N°2, p. 166-202.

Malpartida Miguel (2013), "El cuerpo familiar y el cuerpo propio: Caminos intertextuales entre César Vallejo y José Watanabe", *Revista Studium Veritatis*, vol. 11, N°17, p. 359-377. En línea <http://repositorio.ucss.edu.pe/bitstream/handle/ucss/457/Malpartida_Miguel_sv_17_articulo_2013.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [Fecha de consulta: 18/10/2021].

Puccio Mery (2015), *Un periplo hacia la trascendencia en Cosas del Cuerpo de José Watanabe Varas*, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima. En línea <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/6834> [Fecha de consulta: 18/10/2021].

Sys Jacques (2000), *Les imaginaires christologiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

Tommasi, F. (2018), « Transcendance et corps. Pour une théologie de l'en deçà », *Diakrisis Yearbook of Theology and Philosophy*, N°1, p. 97-110.

Villacorta Carlos (2006), "Tres poemas sobre el desierto: Una lectura sobre José Watanabe", *Ángeles y Demonios*, N°2, p. 35-37. En línea <https://www.academia.edu/29366428/_Tres_poemas_sobre_el_desierto_Una_lectura_sobre_Jos%C3%A9_Watanabe_In_%C3%81ngeles_y_Demonios_N_2_p._35-37._Cuzco_Per%C3%BA_2006> [Fecha de consulta: 18/10/2021].

Watanabe José (2008), *Poesía completa*, Lima, Pre-Textos.

Cuerpos subversivos: cuatro poéticas de mujeres en el Chile dictatorial (1973-1990)

Bruno Serrano Navarro
Georg-August Universidad, Göttingen

I. El Golpe Estado del 11 de septiembre de 1973, supuso la instauración de una dictadura militar contrarrevolucionaria cuyo nuevo orden fue impuesto, primero, mediante el terrorismo de Estado ejercido por las policías secretas creadas *ad-hoc* y el despliegue de los dispositivos de la censura y el simulacro comunicacional, como principales dispositivos disciplinares y política de depuración de las memorias políticas del proceso de la Unidad Popular, para luego devenir la conformación de un proyecto refundacional de la nación cuya aleación definitiva, ya hacia los años 80, será la de un modelo autoritario en lo político y neoliberal radical en lo económico y cultural (Moulian 1997: 172)[1]. Política cuyo epicentro, por lo tanto, radica en la capacidad de administrar el dolor y la muerte, y de forma crucial, de instalar su realización y posibilidad latente a través de las prácticas de la tortura, la destrucción y la desaparición de los cuerpos, comprendidos así como reducto y fundamento último

1 Moulian adscribe dos grandes fases que delimitan procedimental y temporalmente al proceso dictatorial. Desarrollada hasta aproximadamente 1980, la dictadura terrorista se define como aquella en la cual la hegemonía se produce mediante el despliegue del "poder-terror, poder para reprimir y para inmovilizar, pero también poder para conformar las mentes a través del saber, de un saber. De este fluyen las interpretaciones, ideas-fuerzas que explican y orientan la acción, pero también una normatividad". La fase sucesiva de la "dictadura constitucional" se caracteriza ya por la asimilación jurídica y luego cultural del Proyecto por la vía de su constitucionalización (1997: 172 y 273). El presente trabajo se enfoca en la emergencia literaria de este œltimo periodo, definido a su vez por la rearticulación del movimiento social y cultural que confrontará la Dictadura hasta su clausura pactada, expresada a su vez por el plebiscito de 1989.

de los discursos. De esta forma, la nueva situación se define por la emergencia de un tejido social ahora forzado al autosilenciamiento, la fragmentación y omisión de sus prácticas, identidades y memorias políticas. Relación bajo la cual la ciudad autoritaria se advierte como espacio de realización de los órdenes políticos que determinan las disposiciones de poder sobre y entre de los cuerpos que la habitan y los reproducen, pero que también los resisten y subvierten sus realidades en disputa.

En esta coyuntura de transgresión y coerción comunicativa, los nuevos discursos poéticos se sitúan ante la encrucijada de replegarse al silencio o redefinir sus modulaciones de lo real para contrasignificar el lugar asignado a los cuerpos, y así, eventualmente, descubrirlos como espacios de poder, inteligibilidad y resistencia. Esto es, resituarlos como alteridades respecto a las violencias que en, este contexto, producen sus sujeciones ya como suceso, representación y lugar inmersivo de la autoridad.

Para comenzar a observar esta relación de disidencia y proyectar los atributos de un posible continuo, se plantea aquí explorar los registros epocales, procedimientos y focos de impugnación presentes en cuatro obras cruciales del periodo: *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito, *Huellas de siglo* (1986) de Carmen Berenguer, *Poemas Insurrectos* (1988) de Heddy Navarro y *La Bandera de Chile* (edición formal de 1991) de Elvira Hernández.

II. En principio, la imagen de la *Vía Pública* que titula el libro de 1984 de Eugenia Brito, sugiere en sí la articulación de un espacio y trayecto abierto de intersecciones y derivas de y entre la pluralidad de subjetividades, discursos y tejidos de identidades tramadas a la esfera de lo público, finalmente la dimensión de *la calle,* respecto a aquella de *lo privado*, lo subyacente, lo omitido. En este margen de sentidos, la obra explora la ciudad ya como sistémica estructural a aquel orden de la ausencia determinado por la presencia expansiva de un poder agresor que ya no resulta localizable ni susceptible de ser identificado sino por las trazas, huellas materiales o mnemónicas, que registran su despliegue sobre los cuerpos. Un orden que, en su alusión más patente al dispositivo dictatorial, se verifica en su facultad desuprimirlos y

producir sus desapariciones. En esta relación, el cuerpo es advertido como singularidad, soporte y trama de lenguaje donde se realiza el vínculo violencia y territorio ya como acontecimiento originario a la unicidad polifónica de la hablante. Esto es, a través de los sucesivos parajes de la obra que pluralizan el trayecto de su transformación desde *El Rostro* y *Altares,* donde aún se concibe la posibilidad de su identidad, hasta el de su manipulación y disolución en las secciones conclusivas *Diario de Estrella* y *Ofertorio*, imagen última de su asimilación ya como mercancía y objeto serial del simulacro de su presencia.

El proceso así descrito, supone el relato de la errancia pero también el acontecimiento de la mirada de quien testifica la ausencia de los cuerpos y oficia de sujeto trasunto al habla que busca reconstituirlos. Un habla que será concitada en las identidades conflictivamente modélicas, y profusamente tramadas, de *la abandonada* e indistintamente de la entidad descorporizada que vaga por la ciudad del dolor, de *Estrella*, y la figuración de la Virgen en cuyo cuerpo, en tanto hipertrofia de lo materno y lo silenciado pero también como poder restaurador de la vida, se conforma la imagen de la matriz como espacio vaciado del hijo desaparecido (Medel 2008: 2-6) (Sepúlveda 2013: 99-103). En *Vía* esta representación de lo materno posee al menos dos posibilidades de identificación: primero, aquella conferida a la oficial Patrona de Chile y de sus armas y a quien se ofrenda la obra según el pseudoepígrafe *dedicación,* "[a] la Virgen del Carmen: / regazo nacional de los perdidos, / de los huérfanos de padre" (1984: 3); y en su personificación alterna, a la *Inmaculada Concepción de María,* o bien, la *Virgen de los brazos abiertos,* así llamada en relación a su monumento situado en la cima del Cerro San Cristóbal y que por su ubicuidad y visibilidad desde distintas zonas de Santiago, adquiere una doble cualidad tutelar y de supervigilancia:

> […] Sus brazos ciegos
> me cortaron la boca
> y fui su voz
> por la que hablaron
> los que un día colmándose
> me colmaron
> Parí entonces las suaves colinas de Santiago
> que quisieron ser árboles del cielo (*Historia*, 14-15)

Esta emergencia de la experiencia de lo público es la que admite connotar la ciudad como el lugar de los *Altares*, y por lo tanto, como aquel de intimidad con lo sagrado donde se sucede el rito escatólogico y con esto, el acto de actualización del suceso originario de su mitema. Sin embargo, es esta misma cualidad la que la deviene como la necrópolis, huella subyacente del suceso del exterminio desarrollado en lo sucesivo por las imágenes del hijo, literalmente, sepultado en el cuerpo materno:

Ahora comprendo mi piel y mis huesos
El tañido funerario de todas mis canciones
el blanco color opaco de mi espejo
la oquedad de mis sienes
Yo soy la madre vengo desde la altura
He perdido a mi hijo y soy su tumba

(*Ronda*, 38)

La condición de la pérdida, y en su reverso, la de la asimilación del cuerpo del hijo en el de aquella que la testifica y así resiste, se verifica sobre un espacio de lo público donde consumo, anomia y fe devienen un mismo simulacro y donde, en consecuencia, los cuerpos serán exhibidos para que los habitantes, los concurrentes y consumidores de la ciudad autoritaria, figuración implícita del *nosotros* de sus agresores, podamos asistir al espectáculo del dolor:

[...] Piedad de los ascensores:
Ascensor a la vitrina número uno
que exhibe a la mujer llagada.
Lágrimas en la vitrina dos:
se venden calmantes
Una mujer entra en la estación
Con las manos escribo: Dios no es un hombre
Y ella repite la escritura en su propio rostro

(*Veredicto* III, 56)

En este escenario, la ciudad es expuesta como un lugar de duplicación, vitrinas, espejos, soportes donde la identidad incoada al cuerpo de esta habla es exhibida como presencia que sólo persiste en

sus proyecciones fragmentarias sobre aquellas "vitrina[s]" en las que se realiza la ilusión de su permanencia y donde, en consecuencia, se suceden las huellas, los signos remanentes de su martirio. Esto es, lo "llagad[o]", las "[l]ágrimas" así como el soma de los "calmantes", alusiones a una corporalidad ya irreversible a la violencia que la codifica y ante cuyo absoluto el lenguaje ya sólo puede producir su extrañamiento. Sin embargo, será esta misma condición especular y la vez supresiva del sujeto y su colectivo, la que paradójicamente permitirá provocar una vulnerabilidad al poder que ejecuta el dispositivo del dolor y de la usurpación de la vida sobre la ciudad de los ausentes. Esto es, producir la posibilidad de una inteligibilidad al reconocerlo en la imagen autoinfringida pero también rehusada del "Dios", figuración que a su vez se explicita correlativa a los atributos del padre, y estos, a su vez, a la complexión de una genealogía de la autoridad. Esta acción es la que finalmente restituye la facultad de acceder a una propia identidad, es decir, a una alteridad desde la cual desentramar al sujeto respecto al orden, dispositivo y cuerpo agresor que lo asimila. De esta forma, la representación ha concitado una resistencia respecto al orden que se ha viralizado en el terror, el olvido y la persecución, finalmente explicitada como aquella perpetrada contra la nación de los "acusados", los perseguidos, los silenciados. Nación que, por lo tanto, será develada en tanto ausencia autoreminiscente y corporalidad inmanente a la violencia que la produce como aquella representación nominada Chile, según se tematiza a través de su personificación en la simbólica de la bandera nacional en el título de la sección alusiva *Diario de Estrella*:

> Estrella carece de nostalgia: ningún objeto
> ningún recuerdo
> ejerce sobre ella ninguna seducción.
> Su corazón es sólo un hueco
> un gran hueco en el pecho.
> Fue así como nació La Estrella de Chile en ese lugar
> herido [...]
> Es una estrella sin cielo
> Cansada de alumbrar la cama de los acusados
>
> (*Misterio Deseado*, 83)

Se formaliza así una política escritural definida en torno a las ausencias espaciales, corporales, mnemónicas con las que estas hablas, aún remanentes a sus cuerpos ausentes, delatan la imagen de la *Vía pública* como lugar del simulacro, a la vez a la vez que con la misma operación se restaura a sus desaparecidos, aunque ahora ya bajo la forma de un lenguaje irrecuperable, y por esto, como la experiencia de sus huellas sobre lo real devenidas vacío sígnico; literalmente un "hueco" connotativo a lo vaciado, lo usurpado, lo omitido.

III. Bajo una política escritural y aproximación diferente al orden de la ausencia, *Santiago Punk* primer poema de la sección homónima y obertura de *Huellas de Siglo* (1986) de Carmen Berenguer, explora el suceso territorial de la ciudad a través de la concatenación de un imaginario y repertorio de códigos propios a una oralidad, visualidad y trama comunicacional, fundamentalmente publicitaria, del espacio medial de los 80:

> 1. Punk, Punk
> War, war.
> Der Krieg, Der Krieg
> Bailecito color obispo
> La libertad pechitos al aire
> Jeans, sweaters de cachemira
> Punk artesanal made in Chile
> Punk de paz
> La democracia de pelito corto
> Punk, Punk; Der Krieg, Der Krieg
> Beau monde. Jet-set rightists
> Jet-set leftists
> Pantaloncitos bomba
> Pañuelito hindú
> Chaquetitas negras, Carlotitos
> Liberalismo Taiwan
> Balitas trazadoras para mantenerte
> Cafiche marihuanero (11).

Espacio que a su vez, en esta relación de aparente indiferenciación en torno a las traslaciones omisivas de la *guerra*, incorpora hablas que rehuyen o resultan periféricas al lenguaje censor de la oficialidad. El contexto así localizado corresponde al primer momento de consolidación sistémica del autoritarismo neoliberal como máxima forma de trascendencia cultural del proyecto refundacional dictatorial. Un orden cuya complexión definitiva será formalizada con la imposición de la Constitución de 1980 ya como marco jurídico a partir del cual se eximirá paulatinamente al estado del rol de posesión y administración redistributiva de los recursos y bienes sociales críticos de la nación. Se trata de una nueva concepción sistémica que forzará a la población a competir por el acceso a derechos cuyos avances fueron dolorosamente alcanzados por las luchas sociales precedentes. Un proceso cuyo reverso es la instauración de la mercancía, en substitución del tejido social y la memoria cultural allanada, como sustrato prioritario a la construcción de identidades (Cociña 1983: 9). Esta condición se advierte ya a partir de la inclusión del epígrafe de Gonzalo Millán, en tanto norma de decodificación asignada al poema. Así: "Los maniquíes lucen saludables. / Son felices. / Están siempre sonriendo" (10). Se preconfigura así un espacio donde el objeto estético industrial, una figura humana que posee proporciones físicas e incluso emociones modélicas, ha asimilado la identidad del individuo que dice representar. Bajo este principio, en *Santiago Punk* el cuerpo ya no sucede como aquel reducto de la experiencia y memoria de la singularidad de un yo tramado al colectivo, sino como una otra superficie sobre la cual nuevamente se proyecta la ilusión de sus presencias, aunque ahora estas sean únicamente realizadas en tanto interdependencias comunicativas regidas por el simulacro que instaura la apariencia, el signo identitario serial, como categoría de verdad.

En esta relación, el orden cultural neoliberal se advierte como dispositivo capaz de integrar supervigilancia, expoliación y alienación en el consumo. Funcionalidad que supone alcanzar un estadio de control donde las prácticas del terror son desbordadas por la producción de subjetividades autodisciplinares. Bajo esta situación, la ciudad adquiere la condición de una territorialidad

delimitada por el tráfico de signos que deviene y con esto, la de un orden cuya cualidad expansiva se define en relación a su capacidad de producir la inmersión y abstracción de sus sujetos en mercancía (Sepúlveda 2008: 115, 119); y en esto, de proliferarlos como dispositivo viral del nuevo orden. De ahí que la casi total supresión de nexos verbales, y así de los sujetos que los devendrían acontecimiento sobre lo real, sucede como somatización, en el habla, de la profusa infiltración del nuevo orden al tejido social. Bajo este principio, en *Santiago Punk* la producción de sentido depende casi totalmente del contexto icónico que conforma su materialidad textual, siendo éste modulado mediante la sustracción y reordenación arbitraria de un repertorio de referencias, de retazos de hablas coloquiales, de objetos materiales y comunicativos industriales, desechables: prendas de vestir, lemas publicitarios, marcas corporativas y hablas sociolectales que bajo el mismo estatus adscriben a la iconografía oficial.

En su forma más patente, resalta aquí el uso cáustico del diminutivo para nombrar "[l]a libertad pechitos al aire", alusión manifiesta a la efigie del llamado *Ángel de la libertad*, que identifica a la moneda de diez pesos acuñada entre 1981 y 1990: una mujer alada y semidesnuda al momento de abrir sus brazos para desentramar las cadenas que la ataban. Imagen circundada por el lema *Libertad* y la data *11-IX-1973*, conmemorativa a una suerte de refundación de la ahí nombrada *República de Chile,* en la que se busca simbolizar la *gesta militar* de la victoria contra aquel *enemigo interno* e incluso anatema del *cáncer marxista*, en los códigos del discurso público y la trama del simulacro oficial. De esta forma, las categorías de *libertad*, *consumo* y *autoridad* quedan mutuamente permeadas a partir del hito, e imaginario, de la restauración del orden de la patria tutelada por el poder militar; aquel cuyas realizaciones disciplinares son incorporadas bajo sus representaciones coloquiales, ya como meros signos de los cuerpos subexpuestos a la trama comunicativa. En consecuencia, el entorno ciudad se revela como aquel orden sistémico bajo el cual los sujetos son sucesivamente reformulados en objetos puramente sígnicos. Esto es, primero, a través de la substitución de los cuerpos por las extensiones identitarias que los recubren, o bien, que los tornan en

solo residualmente presentes; "Jeans, sweaters de cachemira /[...] Pantaloncitos bomba", etc., y así, intercambiables y desechables como los mismos sujetos que ahora les ofician de soportes.

IV. Bajo un registro textual alternativo, en *Poemas Insurrectos* (1988) de Heddy Navarro, se manifiesta la opción por contravenir los constructos de aquel yo asignado como *lo femenino* para así, confrontar al relato de la división que lo instaura y torna reproductivo a un orden que se advierte profusamente imbricado al del autoritarismo (Proaño 1994: 212). Esto, ya como experiencia histórica de la violencia que, a través del desarrollo de sus tres secciones*, Poemas insurrectos, Monólogo de la hembra tardía y Perestroika,* que oficia, irónicamente, de síntesis epocal entre ambas, se advertirá como inmanente al entorno sistémico de la ciudad. Esta articulación se explicita, ya en la estructura propia a *[I]nsurrectos* mediante la inserción de las micro series de *Comunicados, Informes, Plataformas, Proclamas* y *Homenajes*; títulos que emulan la conformación de una orgánica y cuerpo militante desde el cual enfrentar al sistema rector:

> Detenida en la esquina
> desaparecida de los ruidos
> escribo en los boletos de la micro
> la dirección en clave del oxígeno
> solidaria de las plantas de los niños
> organizo la fuga de mis años
> donde me secuestran
> Sediciosa
> de células electrizadas
> lidero los estertores
> Huelga de hambre
> en las pupilas finales
> Barricada total
> de mis huesos
>
> (*Comunicado 4*, 26)

Las consecuencias de esta puesta en acción suponen instalar al propio cuerpo como lugar de resistencia y de restitución en ésta, tanto de sí misma como del colectivo, siendo, prioritariamente, a

través de la imagen y acción, de la huelga, la protesta y la barricada de la lucha callejera donde se exhibe la correspondencia entre el poder dictatorial, la violencia sistémica y las sujeciones de género como núcleo del sistema de dominación, para así, desde esta inteligibilidad, incitar la sedición del orden civil, sexual y de clases sobre un espacio de la ciudad arrasado por la catástrofe del poder:

> Ahora caminamos sin rumbo
> el sitio de la casa está baldío
> las sillas y las mesas arremolinadas
> en el viento
> sábanas y pañales flotan en los ríos
> Sólo quedan estos tenedores chuecos
> con ellos aún podemos peinar
> nuestros cabellos
>
> (*Informe 4*, 24)

En contraparte, la construcción del cuerpo como suministro de un lenguaje otro respecto al orden sexual asignado, es formalizada con la instalación en *Monólogo de la hembra tardía,* titulación cuya norma de recepción supone observar el discurrir, a solas, de una entidad antitéticamente devenida en originaria. De este modo la *hembra tardía* está ahora dispuesta en condición de concebir los otros elementos que conforman su espacio genésico ya como entidades copresentes al lenguaje de su corporalidad. Situación que se sucede, ejemplarmente, en *Blandos*, título a su vez alusivo a la presencia de cuerpos maleables al tacto, a la transformación:

> Como antiguos chalecos las corvas
> crecen vellos por dentro
> el habla robustece sus cuerdas
> los objetos son livianos
> un sector de la casa de barro
> sólo uno
> vivo en democracia
> invento teoremas sobre el resto
>
> La tierra desde los astros miro
> con esta ojo

fundo el contrauniverso
la especie homos justus

hembra tardía
echa un vistazo desde arriba
las estrellas siguen
boca abajo

(*Blandos*, 30)

Se trata de un acto de retroacción e inversión: antes es "el habla" la que "robustece sus cuerdas", es el lenguaje lo que genera su cuerpo trasunto, planteando así la posibilidad de redefinir las sujeciones que rigen en el espacio de la ciudad autoritaria de *Insurrectos*; aquella cuya ausencia, pero también latencia, son refrendadas por la equiparación de la cualidad de liviandad de los objetos con la condición, ahora presente y proyectiva, del "vivo en democracia" en un único "sector" y así refugio de la ahistórica "casa de barro". Este proceso hacia la transformación se suscita por vía de la asimilación del observar y el "fund[ar]" a través de la femenización de "esta ojo" con la que se sucede la inversión "[l]a tierra desde los astros miro" que da lugar a la presencia de una otra unicidad aquí llamada "contrauniverso" y con ella, a la de un espacio y orden alterno donde se vuelve posible la emergencia del estadio de un "homos justus". Así mientras en el *afuera* de este espacio otro las relaciones de dominación sobre los cuerpos están normadas, localizadas e historizadas por la división sexual-productiva asignada, en el lugar de esta nueva generación y totalización del "contrauniverso", se torna posible disociar y así subvertir dichas sujeciones.

En última instancia, este acontecimiento es el de la interrupción de la genealogía del Padre, según se refrenda en MACHO, siendo en el propio lugar textual asignado a éste donde la *tardía* le insta a reintegrársele para así propiciar la retracción del orden de la división, acción con la que concluye y se proyecta el ciclo de *Monologo*: "Acúnate / yo te doy la orfandad definitiva […] / bébeme la costilla / en el charco que nos mira / tan iguales / los dos ya no cabemos / en el huevo que nos ata" (50). Bajo esta imagen de la síntesis, la correspondencia entre ambos ámbitos de *Poema*s puede ser entendida como la generación textual de un estatuto de alteridad y su

pluralización hacia la experiencia del presente. Así, lo insurreccional se revela ya no solo como sedición al orden autoritario, sino como reversión del eje de observación y del habla localizada por el cuerpo, y así del lugar de la sujeción y de la violencia que lo codifica, pero que también lo revela como territorio último de resistencia.

V. En su forma más radical, en la *Bandera de Chile* de Elvira Hernández (1991) las inteligibilidades del orden rector resultarán indisociables a las realizaciones del mito la nación. Instalación y reproducción de centralidades de sentido y prácticas de dominación y de resistencia, a través del habitar en las imágenes, signos arquitectónicas, prácticas y disposiciones espaciales, integraciones y segregaciones territoriales y comunicativas de la ciudad, ya como proyección de los órdenes políticos que constantemente la codifican. Sin embargo, es la misma modulación de este lenguaje remanente al espacio que realiza la cualidad autodisciplinar del simulacro, donde aún subyace la posibilidad de acceder inteligibilidades al orden que lo subyace. Esto es, específicamente, al identificar las trazas de su autoridad, en la reiteración, ahora anómica, de la nación ya como simbólica irredimible a un cuerpo devenido femenino por agresiones del mismo colectivo que el emblema supuestamente identifica. De esta forma el cuerpo se torna, primero, en connotativo al orden de la violencia fundacional de la nación, y luego en el lenguaje y eventualmente habla, a través de la cual antitéticamente se la asimila y resiste (Zaldívar 2003: 205) (Hoeffler 2012: 123). De este modo y en tanto identidades ya irreversibles a la violencia que los concita y los subordina a un sujeto colectivo, el poder-nación deviene tanto la cualidad instrumental de sus cuerpos, como en la clausura de la alteridad exterioridad/interioridad, identidad residual y activa, sujetos dominados y dominantes que integran al signo-cuerpo y anomia aquí nombrada *Bandera de Chil*e.

No se dedica a uno
la bandera de Chile
Se entrega a cualquiera
que la sepa tomar.

LA TOMA DE LA BANDERA (s/n).

Ante la translimitación de la alteridad cuerpo y signo, antropologizar y acto seguido *tomar* la bandera implica acepciones tales como la de emborracharse con ella, someterla, ocupar militarmente el territorio ahí representado o eventualmente subvertirlo; en cualquier caso, tornarse en sujeto activo e indiferenciado de su manipulación. Se despliegan así las potencialidades de significación inminentes a la sentencia y polisemia de la nominación "la toma de la bandera", con todas las resonancias entre la nación, su orden autoritario y el cuerpo social que en ésta se traman como referencia cultural dual: se trata así tanto del ritual de iniciación militar propio a la jura de ofrecer las vidas a la *patria*, a la vez que se remite a las autofundaciones poblacionales de Poder Popular, autosoberanía y redistribución de la propiedad de la tierra representadas por las *Tomas de terrenos.* En específico a la emblemática *Toma* de *La Bandera,* originalmente llamada *La 26 de Enero* en conmemoración a su fundación hacia 1969; y en sí misma, uno de los principales emplazamientos de resistencia a la dictadura. Así, en la reiteración de esta duplicidad de identidades divergentes el emblema se revela como coidentificación de experiencias, proyecciones antagónicas de la nación, complexión cuyo orden y violencia dominante se devela y reitera, en último grado, como remanente a la genealogía del atributo colectivo del Padre: "[u]na ignorancia padre aurea a la Bandera de Chile/ no importa ni madre que la parió[…]/ no tiene en otros en territorio de sus propios eriazos/ no tiene en otros el fósil de su olla común" (10) y de la cual, en consecuencia, las modulaciones de la *Bandera de Chile* devienen su cuerpo autoreproductor como su efecto e impronta mnemónica y material sobre lo real:

> A la Bandera de Chile la tiran por la ventana
> la ponen para lágrimas en televisión
> clavada en la parte más alta de un Empire Chilean
> en el mástil centro del Estadio Nacional
> pasa un orfeón pasa un escalón
> dos tres cuatro [...] (17).

Destacan en esto imágenes epocales como la del Estadio Nacional, donde los hijos de esta *ignorancia padre* también sujetos de una complexión del *nosotros* en quienes se omite la memoria del

aquel espacio arquitectónico como principal centro de reclusión y castigo en los días inmediatos al Golpe, asisten como espectadores y así partícipes y consumidores del espectáculo de la tortura y su simulacro popular. Esto es, bajo la forma ritual de la guerra simulada a escala del juego que es el futbol, según refrenda la escenificación conformada por el "orfeón" el sucesivo vacío visual y la alusión al prisionero político por su trayecto entre los escalones. Se confirma así la ruptura del imaginario de una identidad popular concebida como fundamento de la tentativa revolucionaria chilena, para así patentar el desbande de su colectivo, la derrota, en términos ya no solo fácticos sino culturales, del sujeto histórico que la emplazó. La situación implica participar, hacerse sórdidamente presentes como sujetos del *nosotros* de sus testigos y agresores, y así, cuerpos instrumentales en tanto inherentes a la nación ritualizada del Padre:

> [...] La Bandera de Chile está tendida entre 2 edificios
> se infla su tela como una barriga ulcerada —cae como
> teta vieja—
> como una carpa de circo
> con las piernas al aire tiene una rajita al medio
> una chuchita al aire
> un hoyito para las cenizas del General O´Higgins
> un ojo para la Avenida General Bulnes
>
> La Bandera de Chile está a un costado
> olvidada (18).

En tanto anatomía sometida al sufrimiento, el despliegue espacial de *La Bandera* se describe como el de un cuerpo colgado de sus extremidades desde los edificios que circundan el monumento dictatorial del *Altar de la patria.* Un cuerpo, por lo tanto, que ahora yace suspendido sobre la efigie de la llamada Llama Eterna de la Libertad, aquella que simbólicamente emana de los restos de O'Higgins contenidos en su cripta, y que por esta relación procedimental es develada en su equivalencia al lugar de la cárcel secreta donde las policías secretas del Régimen ejercen la tortura. Acontecimiento absoluto de la administración del dolor cuya práctica sistémica es aquí explicitada como la de violar, infiltrar e inseminar el cuerpo de *La Bandera*, literalmente, con las cenizas

del nombrado por la oficialidad Libertador y Padre de la patria, mitema militar del *héroe fundador* cuyos atributos se restituyen, bajo la misma mecánica, en los cuerpos de aquellos torturadores también encubiertos y anonimizados por la institucionalidad del dispositivo persecutor. En esta relación, la representación devela e infiltra la correspondencia objetual, significante e incluso procedimental entre la simbólica encarnada por el emblema de la nación y las prácticas del terror: "[l]a Bandera de Chile es usada de mordaza / y por eso seguramente por eso / nadie dice nada" (34). Bajo esta emergencia del lugar vedado al habla, *La Bandera de Chil*e es exhibida como realización de las violencias subyacentes al simulacro y acontecimiento punitivo de la nación, aquella en cuyo nombre los cuerpos han sido perseguidos y degradados, puesto que estos son el lugar, soporte y lenguaje y último en que su orden se ha tornado en suceso de lo real.

VI. En el continuo de las obras aquí introducidas, el cuerpo y su devenir plural en lenguaje y acción, se advierte como proyección de un yo político conformado desde el lugar de su autorepresentación ya como enclave de su propia transformación. En esta relación, el acto de subversión se condice con el de emplazar las propias alteridades en tanto experiencia del lugar asignado de sujeción por aquel orden de lo real que historiza y codifica a los cuerpos como sucesos de la violencia que constantemente ha fundado las relaciones de sentido y poder entre la nación y sus cuerpos. De ahí que toda resistencia se plantee desde los intersticios del lenguaje del poder, desde el descubrimiento y modulación de inteligibilidades devenidas hipertrofia de lo escritural sobre el territorio-cuerpo, y en su forma más radical, de búsquedas en pos de dotar al orden agresor de una organicidad, incluso biológica o material, finalmente, de atribuirle una corporalidad alterna a la de sus sujetos omitidos, para así tornarlo en susceptible de ser localizado y con esto, vulnerable a la representación.

Referencias bibliográficas

Berenguer Carmen (1986), *Huellas de siglo*. Santiago, Ediciones Manieristas.

Brito Eugenia (1984), *Vía Pública*. Santiago, Editorial Universitaria.

Cociña Carlos (1983), *Tendencias literarias emergentes*, Santiago, ceneca.

Hernández Elvira (1991), *La Bandera de Chile*, Buenos Aires, Libros de Tierra firme.

Hoeffler Walter (2012), *Presuntas re-apariciones. Poesía chilena: Poemas 1973-2010. Análisis y comentarios*, La Serena, Editorial Universidad de La Serena.

Medel Paulina (2008), "La representación de la Virgen en la poesía de Eugenia Brito", ponencia presentada al *Segundo Coloquio Latinoamericano de Literatura y Teología* (Santiago). En línea <www.alalite.org/files/iicoloquio/ponencias/Paulina_Medel.pdf>. [Fecha de consulta: 10/06/2021].

Moulian Tomas (1997), *Chile actual. Anatomía de un mito*, Santiago, lom-arcis.

Navarro Heddy (1988), *Poemas insurrectos*, Santiago, Literatura Alternativa.

Proaño-Gómez Lola (1994), "Redefinición e Inserción política de la mujer en el discurso lírico de Heddy Navarro", *Alba de América* (California) Vol. 12, p. 209-222.

Sepúlveda Magda (2008), "Representaciones de Santiago en Huellas de Siglo de Carmen Berenguer: La ciudad burdel", *Revista de Literatura y Lingüística* n.º 19, p. 115-127.

— (2013) *Ciudad Quiltra. Poesía chilena (1973-2013)*, Santiago, Cuarto Propio.

Zaldívar María Inés (2003) "¿Qué es una bandera y para qué sirve? A propósito de La bandera de Chile de Elvira Hernández", *Anales de Literatura Chilena* n.º 4, p. 203-208.

Desaparecidos de Ayotzinapa: retratos de los cuerpos ausentes

Claire Delacourt
Université Paul-Valéry Montpellier 3

Tanto la historia como la actualidad de los países latinoamericanos llaman a reflexionar no solo sobre el cuerpo tal como se presenta sino también acerca de los cuerpos ausentes, sean los 30 mil desaparecidos de la dictadura argentina entre 1976 y 1983, los 80 mil colombianos desaparecidos entre 1970 y 2018 (Centro Nacional de Memoria Histórica 2018: 164) o los 73 mil mexicanos reportados como desaparecidos desde 1964 (*La Jornada* 14/07/2020), de los cuales se ignora cuántos fueron víctimas del crimen de desaparición forzada, un crimen que las Naciones Unidas a través de la Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas (2006) define de la siguiente manera:

> El arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sean obra de agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o del ocultamiento de la suerte o el paradero de la persona desaparecida, sustrayéndola a la protección de la ley.

En lo que respecta al escenario mexicano, los investigadores José Antonio Guevara Bermúdez y Lucía Guadalupe Chávez Vargas identifican tres períodos en los que se utilizó o sigue utilizándose la desaparición forzada (Guevara Bermúdez, Chávez

Vargas 2018: 163): la "Guerra sucia[1]", el levantamiento zapatista y el período actual que se inicia con la llamada "Guerra contra el narcotráfico" en 2006. De ésta última, el caso de los 43 desaparecidos de Ayotzinapa es sin duda el triste emblema. Importa por lo demás destacar entre los aspectos más específicos de esta definición la implicación, directa o indirecta, del Estado tanto en el acto en sí como en su continuación, lo que confirma la adecuación del caso Ayotzinapa con la definición jurídica que acabamos de mencionar. En efecto, después de ser arrestados por agentes de la policía en Iguala, Guerrero, durante la noche del 26 de septiembre de 2014, 43 estudiantes de la escuela normal rural Isidro Burgos de Ayotzinapa desaparecieron mientras otras seis personas (entre las cuales tres estudiantes de la misma escuela) eran asesinadas. Posteriormente los testimonios de estudiantes sobrevivientes e investigaciones periodísticas[2] permitieron establecer la naturaleza del crimen al apuntar la participación no solo de agentes de la policía municipal sino también de las policías estatal y ministerial así como la presencia de miembros del 27 Batallón de Infantería de Iguala aunque queda por averiguar si el ejército desempeñó un papel pasivo al dejar actuar a los policías a sabiendas de lo que estaba ocurriendo o si participó activamente en la desaparición masiva de los jóvenes. Lo cierto es que a siete años del suceso, solo se han identificado fragmentos de huesos pertenecientes a tres de los estudiantes buscados y no se ha podido establecer una versión convincente y definitiva del destino que corrieron los normalistas aquella noche.

Un fenómeno interesante dentro del movimiento por Ayotzinapa, nacido de la organización en colectivo de los familiares de las víctimas y de una reacción popular de una magnitud sin precedentes en México, radica en la fuerte implicación del sector artístico, además del periodismo independiente: periodistas, escritores, poetas y artistas visuales contribuyeron a la movilización mediante proyectos que buscaban reconstruir los hechos y retratar a las víctimas. Me centraré a continuación en algunos de estos retratos

1 Nombre dado a la represión de los movimientos de oposición en los años 60 y 70.

2 Véase en particular Hernández Anabel (2017).

fotográficos, pictóricos y textuales, en su exhibición, apropiación y reinterpretación con el fin de evidenciar la complementariedad de las formas de expresión usadas en el contexto de una movilización por la justicia y contra la violencia de Estado.

Volviendo a la teoría, parece esencial recordar que el retrato es siempre la representación material de un sujeto que "(potencialmente o actualmente) está ausente" (Pouillaude 2020: 71). Del latín *retrahere* —traer, devolver— todo retrato nos devuelve lo ausente a la vista y a la conciencia, con independencia de su materialidad, razón por la cual parece acertado el análisis conjunto de imágenes y textos[3]. Es tan central esta asociación del retrato al recuerdo que aparece incluso en los relatos míticos de los orígenes de la pintura, el de Simónides de Ceos y el de Butades de Sición (Pommier 1998: 18-21). Y al acercarnos lo ausente, el retrato desvela su potencialidad política, su función en los procesos de memoria colectiva y su consubstancial cuestionamiento ético.

Así pues es doble el efecto producido por el retrato: recuerda y remarca la ausencia del sujeto retratado. Por lo tanto es de sumo interés reflexionar acerca de la vía ética que esbozan estas prácticas. En esta perspectiva y tras recordar el potencial político de los retratos exhibidos durante las movilizaciones, comentaré las referencias a Emmanuel Levinas y a la "ética del rostro" que aparecen en dos obras que relatan el caso Ayotzinapa y retratan a sus actores y víctimas: *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos* del escritor Tryno Maldonado (2015) y *Ayotzinapa. La travesía de las tortugas*, del colectivo de periodistas "Marchando con letras" (2015). A partir de este comentario reflexionaremos sobre la materialización de la ética del rostro dentro de las producciones nacidas de la movilización por Ayotzinapa, lo que llevará a analizar los retratos gráficos del proyecto #IlustradoresConAyotzinapa (2014), la instalación *Nivel de*

3 La elaboración del corpus transdisciplinar de este trabajo corresponde a la metodología utilizada en otros estudios dedicados al retrato. Véase en particular: "Portrait peint et portrait littéraire dans l'Espagne du Siècle d'Or" (Civil 2002) y "Polivalencia semiológica del retrato en su aplicación literaria y artística" (Bastons i Vivanco 2000) donde el autor defiende la necesidad de la perspectiva interdisciplinaria al "sostener que el retrato literario y el retrato artístico comparten rasgos y técnicas comunes" (116).

confianza de Rafael Lozano-Hemmer (2015) y el retrato discursivo de uno de los normalistas que construye la poeta Diana del Ángel en el libro de crónicas *Procesos de la noche* (2017).

El potencial político del retrato en el marco de la movilización

Las fotografías de los desaparecidos de Ayotzinapa que invadieron el espacio público desde las primeras semanas de la movilización, parte de lo que Blanca Gutiérrez Galindo llama la "cultura visual de la desaparición" (2019: 362), respondían a una necesidad militante. En primer lugar, su función consistió en visibilizar el caso, hacer de la cuestión central de la movilización una pregunta ineludible, este "¿dónde están?" —originalmente la consigna más emblemática de las Abuelas de Plaza de Mayo— dirigido a un gobierno que tardó en reaccionar y que luego llevó a cabo una investigación empañada por graves irregularidades que impidió la reconstrucción de los hechos y la localización de los desaparecidos. El propósito entonces era impedir que se instalara el olvido, que pudo ser adelantado por el ritmo mediático y la comunicación política del presidente de entonces, Enrique Peña Nieto, quien desde el 4 de diciembre de 2014 invitaba a los mexicanos a "superar [el] momento de dolor" que constituía Ayotzinapa (Vargas 2014). Poco importaba que la investigación no estuviera completa y el estado de incertidumbre en el que permanecían los familiares de las víctimas y la sociedad mexicana en su conjunto.

En palabras de Jean-Louis Déotte, se convirtieron también las fotografías de los desaparecidos en un "arma política" (Déotte 2014: 14), un instrumento para lograr el "reparto de lo sensible" conceptualizado por Jacques Rancière (2000): cuando empezaron las marchas, los parientes de los desaparecidos —gente procedente de las zonas rurales y marginadas de Guerrero, uno de los Estados más pobres de México— constituyeron un grupo que exigía justicia y también el acceso al "común", según la definición de Rancière, es decir ser parte de la vida democrática del país. Las fotografías que abrían y siguen abriendo los cortejos de las manifestaciones fueron la herramienta de esta estrategia para hacerse visibles.

Por su parte, Laura González-Flores (2018) ahonda en las funciones políticas de las fotografías de los 43 desaparecidos e identifica éstas con una estrategia de defensa frente a la política del terror de la que forma parte la desaparición forzada mediante la "reindividuación del desaparecido" (2018: 502). La exposición conjunta de las fotografías de los desaparecidos también subvierte la función primaria de "control" social de la fotografía administrativa (2018: 499) que deja de usarse a fin de identificar a un individuo mediante sus características físicas sino que visibiliza la afiliación de cada uno de estos jóvenes a un grupo común —identificado en las imágenes por su sexo, edad, orígenes sociales y étnicos—, blanco de una política de terror (2018: 493). Por fin, subraya la capacidad de estos retratos de "interrogar al espectador" al "designar y expresar" y así "crear el acontecimiento" —idea que recoge del trabajo de André Rouillé sobre la fotografía (Rouillé 2005)— y se vuelve de forma paralela una estrategia de lucha en presente que busca contrarrestar la división que resulta de la política de terror (2018: 501-502).

Finalmente los retratos tanto gráficos como discursivos cumplen una función contranarrativa y contribuyen a restablecer la verdad sobre la identidad de los desaparecidos, ocultada por un lado detrás del número 43 y por otro lado y de manera más grave por la "Verdad Histórica" es decir la versión impuesta tempranamente por el entonces Procurador General de la República[4], quien sugirió que varios de los estudiantes pertenecieran a Los Rojos, una organización criminal rival del cartel Guerreros Unidos, grupo señalado como el responsable de la desaparición de los cuerpos. Esta teoría oficial que no se fundamentaba en ninguna prueba jurídicamente válida fue ampliamente difundida por los medios de comunicación, por lo cual los retratistas pretendieron luchar contra la criminalización de las víctimas. Lo ilustran muy bien los retratos de la serie *¿Dónde*

4 El 27 de enero de 2015 se comunican a la prensa los resultados de la investigación del caso Ayotzinapa durante una conferencia de prensa de Jesús Murillo Karam, Procurador General de la República, y Tomás Zerón de Lucio, director de la Agencia de Investigación Criminal, quien dirigió la investigación entre octubre de 2014 y septiembre de 2016. Desde 2017 está acusado de alteración de pruebas y uso de la tortura y está prófugo de la justicia mexicana.

están? (2015) de la artista escocesa Jan Nimmo[5]. A pesar del uso del *collage*, se inscribe esta serie en la tradición del retrato emblemático, invención del artista del Renacimiento italiano Giorgio Vasari y referido por Edouard Pommier como uno de los primeros intentos para rebasar el retrato puramente físico, la pura mímesis:

> […] portrait dédoublé, entre la représentation au naturel, directe ou indirecte, d'un visage et d'une personne, et la disposition de divers éléments, qui sont en principe des objets, réels ou fictifs, mais qui peuvent être aussi un paysage et qui racontent une histoire, c'est-à-dire ont une relation avec le personnage représenté[6]. (Pommier 1998: 99-100)

Jan Nimmo colorea las fotografías de los desaparecidos de tal manera que se disipa la frialdad administrativa de los documentos originales, algunas líneas de color participan en dinamizar los retratos y, gracias al *collage*, la artista incorpora una serie de símbolos vinculados con la trayectoria, los gustos y la sensibilidad de cada alumno, desde el saxofón del normalista José Ángel Campos Cantor hasta la imagen de Lucio Cabañas —guerrillero, fundador del Partido de los Pobres en 1967 y antiguo estudiante de la Normal de Ayotzinapa—, que aparece en la esquina derecha de la obra dedicada a Bernardo Alcaraz Flores, uno de los dirigentes estudiantiles de la normal, señalado por la narrativa oficial como miembro del cártel de Los Rojos. Jan Nimmo mira con otros ojos a los estudiantes, pero es más: los elementos superpuestos de un mismo cuadro llegan a formar hasta unas cinco o seis capas que se convierten en la metáfora visual de esta resistencia a la simplificación característica del perfil mediático de los normalistas. De manera más general, interpela la manera como los actores y actrices de la movilización (familiares de desaparecidos organizados en un comité, académicos y estudiantes solidarios, artistas y periodistas en su mayoría independientes) no

5 Véase: <http://www.jannimmo.com/Ayotzinapa.html/>.

6 "[…] retrato que se desdobla entre la representación al natural, directa o indirecta, de un rostro y de una persona, y la disposición de elementos diversos, que en principio son objetos, reales o ficticios, pero que también pueden ser un paisaje y que cuentan una historia, es decir, tienen una relación con el personaje representado." (Traducción propia.)

dejaron de ponernos cara a cara con los rostros de los desaparecidos durante los primeros meses de la movilización y como, a partir de la necesidad militante de actuar como portavoces de las víctimas, la movilización dio a luz a una multitud de representaciones de los cuerpos ausentes mediante formas de expresión muy personales.

La ética del rostro: un llamamiento a la responsabilidad

Así pues, la apuesta que representan estos retratos individuales rebasa la finalidad de la caracterización de un ser en su singularidad en la medida en que se acompaña de una dimensión ética, manifiesta en las referencias al filósofo Emmanuel Levinas que abren dos de las obras dedicadas al caso. La primera es *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos*, libro del escritor Tryno Maldonado (2015) que narra el crimen a partir de unos cien testimonios, la segunda es la obra colectiva de los periodistas de Marchando con letras: *Ayotzinapa. La travesía de las tortugas. La vida de los normalistas antes del 26 de septiembre de 2014* (2015) que reúne los retratos de las víctimas. En ambas obras, Levinas y la ética del rostro sirven de cimientos a las declaraciones de intenciones de sus autores. Así el periodista Emiliano Ruiz Parra, quien firma el capítulo introductorio del libro del colectivo Marchando con letras, titulado "Los rostros más trágicos, los rostros más dignos", toma su epígrafe de los diálogos entre Emmanuel Levinas y Philippe Nemo recopilados en el libro *Éthique et infini* (Levinas, Nemo 1982):

> El "No matarás" es la primera palabra del rostro. Es una orden. Hay, en la aparición del rostro, un mandamiento, como si un amo me hablase. Sin embargo, al mismo tiempo, el rostro del otro está desprotegido; es el pobre por el que yo puedo todo y a quien todo debo. Y yo, quienquiera que yo sea, pero en tanto que primera persona, soy aquel que se las arregla para hallar los recursos que respondan a la llamada. (Marchando con Letras 2015: 23)

En este punto de su explicación, Levinas evoca el vínculo paradójico que une al sujeto con el Otro: a la vez "amo" del sujeto y "desprotegido" frente a él, el Otro es el que manda ("No matarás") y el que pide ayuda. Así la ética no procede de un diálogo interno

del Yo sino que nace del encuentro con el Otro. En la primera parte del capítulo, al retratar a los normalistas, Ruiz Parra responde la invitación de Levinas a considerar el rostro del Otro y parte de los rostros de los jóvenes, tales como aparecen en las múltiples fotografías que conservan sus familias, para contraponerlos a sus rostros inertes desde el 26 de septiembre de 2014: el "rostro desfigurado, irreconocible" de Aldo Gutiérrez Solano, ese "rostro [que] no [es] el suyo" (Marchando con Letras 2015: 28) o el rostro de Julio César Mondragón Fontes, "asesinado con una crueldad inaudita", un "rostro desollado [que es] un mensaje inequívoco de odio, una advertencia para los sobrevivientes de la masacre" (2015: 35). Ruiz Parra hace del rostro la expresión máxima del desposeimiento y ambos textos coinciden en su llamamiento a restablecer la ética levinasiana, de la que "la tragedia de Iguala fue la negación" (Marchando con Letras 2015: 37). Lo confirma el prólogo que redacta Tryno Maldonado: a la referencia a Levinas sigue una página estructurada por el anafórico "Si olvidamos Ayotzinapa" que expresa el sentimiento de urgencia que lo oprime al constatar que en México "se está jugando mucho de nuestra provisión más preciada: la dignidad de todo un pueblo."(2015: 13-14). De igual manera se expresa el sentimiento de una responsabilidad respecto a las víctimas de Ayotzinapa, sentimiento consecutivo al encaramiento con el rostro del Otro según Levinas, que concluye el capítulo de *La travesía de las tortugas* firmado por Emiliano Ruiz Parra:

> El lector encontrará aquí 43 historias que son 43 rostros, rostros que imponen el mandamiento ético de "no matarás" (y "no desaparecerás"), que reclaman verdad, justicia y no repetición. Cada uno de estos rostros es un espejo en donde debe mirarse el país, porque son sus rostros más trágicos y, a la vez, los más dignos. (Marchando con Letras 2015: 37)

Al realizar estos retratos, los autores hacen un encuentro que les revela su propia responsabilidad. La referencia a Levinas le permite entonces a Ruiz Parra establecer la necesidad de la escritura del libro: los retratos de Marchando con letras no se limitan a una dimensión de homenaje a las víctimas, son una respuesta colectiva a una

violencia deshumanizada, respuesta que consiste en una práctica de la ética puesta en palabras.

Los retratos de los normalistas: rostros pintados, rostros escritos

Más allá de la responsabilidad que el autor descubre al retratar a los estudiantes desaparecidos, el retrato puede conllevar también un llamamiento a la responsabilidad ética dirigido al público, espectador o lector. A continuación abordaremos tres proyectos centrados en el retrato, presentados bajo formas muy distintas, y comentaré en un primer tiempo la iniciativa *#IlustradoresConAyotzinapa,* nacida en las redes sociales, que invitaba a artistas, desconocidos o reconocidos, a que retraten a uno de los desaparecidos. Lanzada por Valeria Gallo, diseñadora y docente, la iniciativa contó desde octubre de 2014 con una página de internet en la que se reunieron la mayoría de estas producciones que ya circulaban ampliamente por las redes sociales. Hasta la actualidad se pueden ver más de 400 obras en esta página[7].

La convocatoria, sin firmar pero redactada en plural, revela una intención doble:

> En el acto de retratar los rostros de los normalistas desaparecidos hay un proceso íntimo y silencioso, que implica un acercamiento a ellos, siempre insuficiente pero sincero. También hay un proceso visible, un impulso por ser también voz que reclama. Un poco silencio y un poco grito. Dotar de rostro a aquellos a los que necesitábamos ver, fue una labor que el propio proyecto vino asumiendo sin querer, mientras los días pasaban y las colaboraciones de ilustradores en las redes sociales se sumaban por cientos. (ilustradoresconayotzinapa.org 2015)

Si se alude a la participación en la construcción de una memoria colectiva del acontecimiento como propósito central del proyecto, asimismo se evoca un proceso distinto e incluso aparentemente antitético con el papel de portavoz que asumen los artistas: la experiencia del encuentro entre dos individuos, el artista y el normalista

7 Véase: <http://www.ilustradoresconayotzinapa.org/>.

a quien retrata, a través de la fotografía de identificación que sirve de base a la creación, la misma que había difundido el gobierno de Guerrero después del crimen para pedir el respaldo de la población en la tarea de localización de los normalistas. En efecto, el texto de la convocatoria menciona un intento para acercarse a los normalistas, para comprenderlos, pero un intento "insuficiente", expresión de la humildad del artista frente al papel asumido dentro de la movilización general, pero también traducción de la imposibilidad de delimitar totalmente este rostro, como un eco a la "alteridad radical" de Levinas: el Otro es imposible de asimilar, de dominar, solo le queda al sujeto la voluntad de entenderlo, que se traduce en las obras por una reinterpretación de las fotografías administrativas de los jóvenes. Los artistas conservaron este mismo formato en el que el rostro aparece en primer plano. Pero los colores contrastan: la gran mayoría de los artistas abandonó el blanco y negro de las fotografías originales, y las técnicas y herramientas utilizadas varían mucho de una obra a otra. Otra vez se subvierte la función básica del retrato original: lo que prevalece ya no es la función de identificación, sino un ejercicio de subjetividad, de reconocimiento del Otro, que trasciende los rasgos visibles del rostro. Para Levinas, el encuentro con el Otro es el enfrentamiento del sujeto con la alteridad, un Otro que le es imposible poseer. Reencontramos esta ética en la atención prestada al rostro, en la transcripción sensible y subjetiva de sus rasgos en una obra de arte. A través de la creación, el artista subraya la capacidad del rostro de dar lugar a infinitas interpretaciones. Devuelve a los rostros de los desaparecidos su complejidad y al hacerlo les devuelve su humanidad y reafirma que ninguna vida es reducible a datos objetivos.

Con la instalación imaginada por Rafael Lozano-Hemmer, *Nivel de confianza*[8] (2015), el encuentro se establece en otra base. Creada en 2015, ha sido expuesta desde entonces en numerosos museos de México, Estados Unidos, Canadá, pero también en España, Corea del Sur o Australia. El visitante se posiciona delante de una pantalla que proyecta los rostros de los 43 desaparecidos y está conectada a un programa informático habitualmente utilizado por la policía

8 Véase: <https://www.lozano-hemmer.com/level_of_confidence.php/>.

para el reconocimiento facial. La máquina analiza entonces los rasgos del visitante y los comparará con los semblantes de la pantalla. Ciertamente hay un componente crítico en la reorientación de esta herramienta policial que, en este contexto museal, no vale para nada. Sin embargo la experiencia propuesta por la instalación no se limita a ello: el visitante sabe desde el principio que la máquina no identificará el rostro de ninguno de los normalistas con el suyo. La identificación ya no es el objeto del retrato. En un artículo titulado "Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo xxi" (2018), Eunice Ribeiro incluso sostiene que se creó un "nuevo paradigma" del retrato:

> ya no exactamente como vestigio de un ser real cuya ontología se da por garantizada sino, sobre todo, como interrogación (o pérdida) de lo real, que pasa a ser encarado más como hipótesis que como dato objetivo u objetivable; una interrogación que pasa a ser indisociable de una inseguridad, en cuanto a lo que nos identifica y de una desconfianza acerca de los procesos comunes de la identificación (o de su propia posibilidad). (Ribeiro 2018: 341)

El dispositivo de Lozano-Hemmer no solo cuestiona la eficiencia de la investigación policial, la veracidad de la "Verdad Histórica" o la realidad del empeño de las autoridades en buscar a los 43 sino también la capacidad del público en identificarse con un Otro, la posibilidad de un reconocimiento. En efecto la máquina siempre encuentra cierta semejanza entre el rostro del visitante y, por lo menos, uno de los demás rostros, el cual pasa a ocupar toda la pantalla mientras aparece el porcentaje de semejanza física calculado por el programa informático. Entre alteridad y reconocimiento, la instalación revela el lazo que existe necesariamente entre dos individuos, un nexo que se impone al visitante y lo convierte en espectador activo, involucrado: este individuo que está frente a mí no es absolutamente ajeno ni lo es el drama del que fue víctima.

Volviendo a la escritura para concluir este recorrido, me apoyaré en la reflexión que desarrolla Ivonne Sánchez Becerril al final de un artículo sobre las narrativas de Ayotzinapa, en el que remarca la contribución de la literatura y destaca especialmente el mérito de *Ayotzinapa. El rostro de los desaparecidos* (Maldonado 2015) y *Procesos*

de la noche de la poeta Diana Del Ángel (2017) por "ofrece[r] otra ruta de narración del destino trágico de unos, incierto de otros, de los estudiantes de Ayotzinapa", por "resalta[r] la importancia que se da al *rostro*, a devolver no solo de contornos, de historia, a los estudiantes […] sino de dar rastro de su calidad humana." (Sánchez Becerril 2019: 230-231). *Procesos de la noche* se centra en el caso de Julio César Mondragón Fontes, normalista al que ya aludimos, que no forma parte de los desaparecidos de Ayotzinapa sino que murió esa misma noche del crimen después de ser torturado y desollada su cara. En la construcción del libro alternan las crónicas de la lucha de Sayuri Herrera —abogada de la esposa del estudiante— y del anhelo de justicia de los familiares del normalista con unos veintidós capítulos breves —con una extensión promedio de una o dos páginas—, veintidós fragmentos de un mismo retrato llamados todos "Rostro" y elaborados a partir de una serie de testimonios recogidos por la autora. A continuación se reproduce en su totalidad uno de estos *Rostros*.

> Éramos inseparables. Luego también cuando tenía problemas con su mamá, me decía que no quería ir a su casa a comer, y yo le decía: No te preocupes, vente a mi casa. Y ya yo me ponía a cocinar, le hacía huevos o arroz. Le gustaba arrimarse al fogón para poder sacar las tortillas y comérselas cuando acababan de salir del comal. Otras veces nos íbamos por la vereda de la Peña Blanca, por el terreno de su abuelito, y nos llevábamos unas hachísimas para cortar madera, y le dábamos duro, pero pues nos dimos cuenta de que nos salían ampollas. Luego vimos unos encinitos y él me dijo: No es por nada, pero yo sí me cargo uno de esos, y se puso a tirarlo. Luego ya no lo podíamos cargar, porque había chupado mucha agua de las lluvias. Y ni entre los dos podíamos cargarlo. Entonces Julio dijo: Vamos por mi carnal, porque entre los dos no vamos a poder. (Del Ángel 2017: 80)

Se expresa un *yo* anónimo del que la escritora elige preservar la lengua y el desorden del discurso, propio de cualquier conversación informal: el locutor se deja llevar por sus recuerdos y reorienta su discurso a la mitad del texto, pasando del relato de situaciones recurrentes a la narración de un recuerdo en singular. Sin embargo el texto frustra constantemente las expectativas del lector. La oración

"Éramos inseparables.", fórmula llamativa, breve, aislada y colocada al inicio del texto parece anunciar un recuerdo particularmente íntimo o intenso pero no es así: los rituales mencionados por el testigo son de lo más comunes y el episodio de la tala de los árboles permanece inconcluso. El análisis que hizo Marie-Jeanne Zenetti de la recepción de las obras documentales (Zenetti 2014: 78), categorizadas por ella como *factografías*, ofrece una explicación al respecto: siguiendo los pasos de Leona Toker (1997), Zenetti apunta la predominancia de la novela realista en la cultura occidental, de tal manera que ésta configura la recepción del texto: "una forma (el relato en prosa) fue progresivamente asociada por nosotros a un género (la novela realista)" (78). De ahí cierta propensión del lector a buscar relaciones causales entre los elementos de un relato, pero Julio César Mondragón Fontes no es ningún personaje ficcional y su retrato tampoco ofrece ninguna clave. El testigo le comparte a la autora la memoria de su relación con Julio César sin considerar a un posible lector, el cual no encontrará en el texto las aclaraciones que le abrirían un acceso directo a la interioridad del sujeto representado. El prólogo a *Autoportrait et altérité* (2014) « Deviens ce que tu n'es pas[9] ! » describe la profunda mutación de la relación entre sujeto que retrata y sujeto retratado y cómo el retrato se alejó progresivamente de la exigencia mimética al constatar la imposibilidad de representar al Otro: intentar descubrir el mundo interior de un individuo es ilusorio, por lo cual solo queda la posibilidad de subrayar su alteridad, lo que en el sujeto se resiste a ser pintado o descrito, sin limitarlo. Por lo tanto, la literariedad y ética de la narración en la que se despliega el *Rostro* se originan en el tratamiento que Diana Del Ángel aplica al testimonio como documento, en el diseño de este retrato polifónico, fragmentario y decididamente abierto que preserva la otredad del sujeto y procura hacerle justicia a la complejidad de su identidad.

Conclusión

En un artículo titulado "Artivismo en la cultura digital. Dos casos en México: #IlustradoresConAyotzinapa y #No estamos

9 "¡Conviértete en lo que no eres!" (Traducción propia.)

todas." (2019), Manuel Francisco Aguilar Tamayo y Susana Escobar Fuentes proponen una definición del "artivismo", como una forma contemporánea de arte comprometido, práctica contrahegemónica con ambición directamente política aunque no exclusivamente. Las representaciones de las que acabamos de hablar también pretenden proponer otra forma de contemplar la realidad y modelar la mirada de sus contemporáneos, una mirada que deja de rebotar contra el numeral 43, excesivamente usado por los medios de comunicación por su comodidad y que pretende abarcar 43 individualidades que, por esencia, son rebeldes a dejarse encasillar en la uniformidad del grupo. El desafío inherente a todas las formas de expresión aludidas en estas páginas consistió en encontrar el equilibrio justo entre la dimensión colectiva del retrato, cargada de significado político, y la dimensión individual, donde se sitúa la posibilidad del encuentro ético, la posibilidad también de ser conmovido por el Otro, su vulnerabilidad y su resistencia. Así se da la contribución de estas formas de expresión individuales a una movilización colectiva: guiados por las necesidades impuestas por el contexto, estos artistas, periodistas, escritores esbozaron lo que podría llamarse una ética del retrato.

Referencias bibliográficas

Aguilar Tamayo Manuel Francisco, Escobar Fuentes Susana (2019), "Artivismo en la cultura digital. Dos casos en México: #IlustradoresConAyotzinapa y #No estamos todas.", *Index, revista de arte contemporáneo*, p. 142-150.

Bastons i Vivanco Carles (2000), "Polivalencia semiológica del retrato en su aplicación literaria y artística", *El retrato literario. Tempestades y naufragios. Escritura y reelaboración: actas del* XII *Simposio de la Sociedad española de literatura general y comparada*, Huelva (España), Universidad de Huelva, p. 109-117.

Centro Nacional de Memoria Histórica (2018), "Desaparición forzada. Balance de la contribución del cnmh al esclarecimiento histórico", cnmh. En línea <https://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/balances-jep/descargas/balance-desaparicion-forzada.pdf> [Fecha de consulta: 04/03/2022].

Civil Pierre (2002), « Portrait peint et portrait littéraire dans l'Espagne du Siècle d'Or », *Le portrait dans les littératures et les arts d'Espagne et d'Amérique latine*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, p. 43-56.

Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas (2006). En línea <https://www.ohchr.org/sp/ProfessionalInterest/Pages/ConventionCED.aspx> [Fecha de consulta: 04/03/2022].

Del Ángel Diana (2017), *Procesos de la noche*, Ciudad de México, Almadía, 2017.

Déotte Jean-Louis (2014), « Mexique : le défi esthétique de la disparition forcée », *Appareil*, nº 14, Maison des Sciences de l'Homme Paris Nord. En línea <http://journals.openedition.org/appareil/2092> [Fecha de consulta: 04/03/2022].

"Gobernación: aún desaparecidas, 73 mil 201 personas", *La Jornada*, 14 de julio de 2020. En línea <https://www.jornada.com.mx/ultimas/politica/2020/07/14/gobernacion-aun-desaparecidas-73-mil-201-personas-286.html> [Fecha de consulta: 04/03/2022].

González-Flores Laura, "What is Present, What is Visible: the Photo-Portraits of the 43 'Disappeared' Students of Ayotzinapa as Positive Social Agency", *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 27, n°4, 2018, p. 487-506.

Guevara Bermúdez José Antonio, Chávez Vargas Lucía Guadalupe (2018), "La impunidad en el contexto de la desaparición forzada en México", eunomía. *Revista en Cultura de la Legalidad*, n°14, p. 162-174.

Gutiérrez Galindo Blanca (2020), "Políticas visuales en el movimiento global por Ayotzinapa", *Cuadernos del* cilha, p. 360-364. En línea <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/3938> [Fecha de consulta: 04/03/2022].

Hernández Anabel (2017), *La verdadera noche de Iguala: la historia que el gobierno trató de ocultar*, Ciudad de México, Grijalbo.

Lascaux Sandrine, Ouallet Yves (eds.) (2014), *Autoportrait et altérité*, Mont-Saint-Aignan, Presses Universitaires de Rouen et du Havre.

Levinas Emmanuel (1990), *Totalité et infini: essai sur l'extériorité*, Paris, Librairie générale française (1era edición: 1961).

Levinas Emmanuel, Nemo Philippe (1982), *Éthique et infini: dialogues avec Philippe Nemo,* Paris, Fayard. Vargas Rosa Elvira, "Llama Peña a un cambio de fondo para 'superar la etapa de dolor' ", *La Jornada*, Ciudad de México, 05/12/2014. En línea <https://www.jornada.com.mx/2014/12/05/politica/003n1pol> [Fecha de consulta: 04/03/2022].

Maldonado Tryno (2015), *Ayotzinapa: el rostro de los desaparecidos*, Ciudad de México, Planeta.

Marchando con letras (2015), *Ayotzinapa, la travesía de las tortugas: la vida de los normalistas antes del 26 de septiembre de 2014*, Ciudad de México, Ediciones Proceso.

Pommier Édouard (1998), *Théories du portrait de la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard.

Pouillaude Frédéric (2020), *Représentations factuelles: art et pratiques documentaires*, Paris, Éditions du Cerf.

Ribeiro Eunice (2018), "Los nuevos retratos: proyectos identitarios y cartografías de la representación en el siglo xxi", *El retrato literario en el mundo hispánico (siglos* xx-xxi*)*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, p. 331-359.

Rancière Jacques (2000), *Le partage du sensible: esthétique et politique*, Paris, la Fabrique. Rouillé André (2005), *La photographie : entre document et art contemporain*, Paris, Gallimard.

Sánchez Becerril Ivonne (2019), "Narrar Ayotzinapa: (dis)continuidades en rasgos y estrategias de representación", *Memoria y reverberaciones de los sesenta y ocho*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 215-232.

Toker Leona (1997), "Toward a Poetics of Documentary Prose — From the Perspective of Gulag Testimonies", *Poetics Today*, vol. 18, nº 2, p. 187-222.

Zenetti Marie-Jeanne (2014), *Factographies: l'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris, Classiques Garnier.

Lo obsceno como subversión del cuerpo anatómico en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza y *Cuerpo náufrago* de Ana Clavel

Pauline Doucet
Université de Rouen Normandie

En la obra de las dos autoras mexicanas Cristina Rivera Garza y Ana Clavel, el cuerpo es un tema omnipresente, incluso obsesionante, que se impone en los "umbrales" de las dos novelas que apoyarán nuestra reflexión: *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza y *Cuerpo náufrago* de Ana Clavel. Ya sea a través de las ilustraciones de portada[1], de los títulos o sub-títulos (con la palabra explícita "Cuerpo" del título y del primer capítulo "mudar de cuerpo" de la novela de Clavel o la referencia más críptica a una parte de la anatomía en la de Rivera Garza), de los epígrafes[2] o de los dos *íncipit* que se caracterizan por el advenimiento de un cuerpo: *La cresta de Ilión* empieza con la irrupción del cuerpo de una mujer dentro de la casa y de la mente del personaje-narrador, cuando *Cuerpo náufrago* describe inicialmente la metamorfosis del personaje de Antonia, que despierta un día en el cuerpo de un hombre.

En su análisis de la obra riveriana, Cécile Quintana señala que esta sobre-representación consiste ante todo en una desviación de

1 La composición titulada *La censura también es fuente* de Ana Clavel y Paul Alarcón en la portada de *Cuerpo náufrago*, o la ilustración de la edición Random House de *La cresta de Ilión* de 2019 (nuestra edición de referencia es la de Tusquets). De aquí en adelante, las referencias a la novela de Rivera Garza se abreviarán (CRG 2002).

2 "¿Cómo figura un cuerpo en su superficie la invisibilidad misma de su profundidad?" (Clavel 2005: 9)

los códigos tradicionales de la retórica del cuerpo (2016: 16). Ahora bien, la expresión de esa desviación crítica puede ser problemática desde un punto de vista estratégico: ¿Cómo criticar el discurso tradicional sobre el cuerpo sin reutilizar, a falta de otros recursos lingüísticos, los mismos códigos[3]? Nuestro postulado es que, tanto en la novela de Rivera Garza como en la de Clavel, la subversión de dicha retórica corporal radica precisamente en una reapropiación del discurso médico y anatómico oficial que determina nuestras concepciones del cuerpo[4]. Algunas características de las descripciones físicas nos permitirán afirmar que ambas escritoras dialogan con una larga tradición de representación del cuerpo determinada por el "saber-poder" biomédico. Más precisamente, veremos en qué medida las "miradas cortantes" de los narradores o personajes de las dos novelas sobre los cuerpos (esencialmente el cuerpo ajeno femenino) que tienden a proporcionar una visión fragmentada de éstos remiten a dos artes del siglo XVI: la práctica anatómica de la disección y el arte poético del blasón.

Pero la originalidad de la reapropiación crítica por parte de las autoras consiste en subvertir este régimen escópico de aprehensión y fragmentación del cuerpo llevándolo a su extremo según procedimientos típicamente obscenos. Si en un primer tiempo las descripciones evocan los métodos de disección anatómica, subrayando de este modo la violencia de estos métodos, el uso de técnicas escriturales obscenas tiende a difuminar las dicotomías fundamentales que sustentan dicha representación.

---

3 Como señala Derrida, "no se puede enunciar ninguna proposición destructora que no haya debido introducirse en la forma, en la lógica y de las postulaciones implícitas de lo que pretende criticar." (Todas las traducciones del francés al español son personales.) [« Nous ne pouvons énoncer aucune proposition destructrice qui n'ait déjà dû se glisser dans la forme, dans la logique et les postulations implicites de cela même qu'elle voudrait contester.»] (Derrida 1967: 412)

4 "La concepción [del cuerpo] más comúnmente admitida en nuestras sociedades se origina en la representación anatomo-fisiológica, o sea el saber bio-médico." [« La conception la plus couramment admise dans nos sociétés trouve sa formulation dans la représentation anatomo-physiologique, c'est-à-dire le savoir bio-médical.»] (Le Breton 2017: 20)

Miradas cortantes

En *La cresta de Ilión*, la mirada del personaje y narrador —un médico solitario, misógino y soberbio— sobre la mujer que penetra en su casa una noche de tormenta disocia metódicamente el cuerpo observado, "disecado" a través de su mirada, de su "propietaria". El punto de vista del narrador es científico y aplica una mirada fría, distante y objetivadora sobre el cuerpo de la mujer:

> Abrí la puerta. La observé. Y la dejé entrar. […] Recuerdo, sobre todo, sus ojos. Estrellas suspendidas dentro del rostro devastador de un gato. Sus ojos eran enormes [...]. En realidad ahí, [...] lo que realmente capturó mi atención fue el hueso derecho de su pelvis [...] (CRG 2002: 14)

El cuerpo femenino no es considerado en su integridad, sino de manera aislada, a través de un enfoque restringido sobre algunas partes, en este caso, los ojos y el hueso ilíaco. La sintaxis accidentada, entrecortada, compuesta de oraciones lacónicas y de afirmaciones tajantes, imitando un discurso diagnóstico y los cortes que opera la mirada médica a la manera de un escalpelo, acentúan la impresión de fragmentación del cuerpo femenino que aparece entonces como una "aglomeración de órganos" (CRG 2005: 51)[5]. El cuerpo riveriano revela así la paradoja entre las representaciones del cuerpo moderno que valora la unidad, la coherencia interna, y sus métodos de aprehensión heredados de la ciencia anatómica que disocia el individuo de su cuerpo y aísla metódicamente sus partes y órganos.

Esta primera descripción también revela otra particularidad, heredada asimismo de la práctica anatómica, de la aprehensión del cuerpo: el monopolio de la vista, siendo los ojos los órganos beneficiarios de la influencia científica y erudita a partir de la época moderna (Le Breton 2017: 44). Una herencia y un privilegio visual perceptibles en la sintaxis lacónica del encuentro entre el médico-narrador y la intrusa,

---

5 La forma poética de Rivera Garza recuerda la que Le Breton emplea para criticar las consecuencias de las prácticas médicas contemporáneas: "El paciente es considerado in abstracto como *el fantasma reinando sobre un archipiélago de órganos.*" [« Le patient est conçu in abstracto comme *le fantôme régnant sur un archipel d'organes.* »] (Le Breton 2017: 111)

que sugiere la frialdad de un protocolo médico basado en la observación distanciada: "Abrí la puerta. La observé." Si bien este método de observación visual pretende "nombrar y clasificar" los cuerpos "con la fría luz del intelecto" (Paglia 2006: 29)[6], no se trata de cualquier cuerpo, sino ante todo del cuerpo femenino que la mirada médica intenta controlar, observándolo, organizándolo, nombrándolo.

Esta voluntad de control del cuerpo femenino aparece en el hecho de que el narrador enfoque precisamente su atención y su mirada en la parte de la anatomía femenina considerada como uno de los criterios distintivos del esqueleto femenino: el hueso ilíaco. La importancia de la clasificación y de la taxonomía (característica del espíritu científico) es evidente en *La cresta de Ilión*, ya que el nombre específico del hueso no sólo le da su título a la novela, sino que enmarca literalmente el relato: justo después de la aparición de la mujer, el narrador evoca su búsqueda lingüístico-anatómica: "Tardé mucho en recordar el nombre específico de esa parte del hueso pero, sin duda, la búsqueda se inició en ese instante"(CRG 2002: 14), y no resolverá el enigma hasta la última página que ofrece una definición detallada del hueso[7].

Ahora bien, si el cuerpo observado, examinado y disecado es tradicionalmente, y en este caso preciso, un cuerpo femenino, aparece que la mirada examinadora y científica también lleva la marca del género: se trata de una mirada específicamente masculina, en la que trasparece no sólo una sed de conocimiento, sino un deseo erótico, un anhelo de posesión sobre el cuerpo femenino. La aparente indiferencia y frialdad del narrador se tiñe de una curiosidad que, lejos de ser meramente científica, es claramente libidinal. La descripción extremadamente minuciosa de la postura de la mujer que provoca la

6 Paglia ve en estos métodos dos rasgos característicos de la "ciencia occidental" y "del espíritu apolíneo", supuestamente masculino.

7 "No pude recordar su rostro después. Recordé, en cambio, el nombre del hueso que había despertado mi deseo y mi miedo al mismo tiempo. El hueso ilión, uno de los tres que forman la cintura pelviana. Un hueso ancho y acampanado, cuyas alas se extienden a cada lado de la espina dorsal. Al punto anterosuperior de las alas del ilión se le llama la cresta ilíaca. [...] Sonreí al recordar también que la pelvis es el área más eficaz para determinar el sexo de un individuo." (CRG 2002: 173)

protuberancia del hueso transmite toda la sensualidad de este cuerpo y supone por parte del observador una verdadera delectación erótica:

> [...] lo que realmente capturó mi atención fue el hueso derecho de su pelvis que, debido a la manera en que ella estaba recargada sobre el marco de la puerta y al peso del agua sobre una falda de flores desteñidas, se dejaba ver bajo la camiseta desbastillada y justo sobre el elástico de la pretina. Tardé mucho tiempo en recordar el nombre específico de esa parte del hueso pero, sin duda, la búsqueda se inició en ese instante. La deseé. (CRG 2002: 14)

El vínculo inextricable entre el saber anatómico y el deseo erótico de dominación masculina aparece en la proximidad sintáctica entre la evocación de la cuestión lingüística y científica y la afirmación perentoria del deseo sexual.

La operación de disección verbal y visual del cuerpo femenino llevada por un narrador animado por una curiosidad erótico-científica y un deseo de dominación evoca un género poético, coetáneo de las primeras prácticas anatómicas: el del blasón del cuerpo femenino. Un género poético que Jonathan Sawday considera "parte integrante de la cultura de la disección que dio lugar al cuerpo dividido[8]" (1995: 191). La interpretación que propone el filósofo Hicham-Stéphane Afeissa de ambas prácticas, anatómicas y poéticas, hace eco con las primeras páginas de la novela:

> La moda de los blasones y contra-blasones en el siglo XVI, [...] traduce en el registro poético la misma determinación de cartografiar el mundo a fin de controlarlo que la que animaba las empresas científicas de la época. Fue la originalidad de este régimen escópico de división y de segmentación, constitutivo del nuevo espíritu científico, lo que contribuyó al éxito fulgurante del género [...]. Pero, en nuestra opinión, la importancia del blasón depende sobre todo del hecho de que no dividía un cuerpo indiscriminado y homogéneo, sino un cuerpo específicamente sexuado: el de la mujer[9]. (2018: 493)

---

8 « partie intégrante de la culture de la dissection qui a produit le corps divisé. »

9 « La mode des blasons et contre-blasons au XVI[e] siècle, […] exprime dans le registre poétique la même détermination à cartographier le monde en vue de

Reconocemos en las descripciones físicas fragmentarias de *La cresta de Ilión* la expresión de un deseo viril de comprensión y dominación característico del espíritu anatómico del blasón renacentista tal como lo define Afeissa. Siempre se trata del cuerpo femenino que el observador, poeta o anatomista, *sex*-ciona[10] para satisfacer deseos eróticos y mórbidos.

Miradas obscenas

Aun cuando esos métodos pretenden aislar, *sex*-cionar partes emblemáticas de la anatomía femenina, como pequeños blasones de feminidad entregados al deleite viril, esa lógica anatómica llevada a sus extremos desarticula tanto los cuerpos que los vuelve irreconocibles[11]. A fuerza de fragmentación, el cuerpo pierde la capacidad de inscribirse en un esquema oposicional significante: se difuminan las fronteras entre lo masculino y lo femenino, lo humano y lo animal o inanimado.

En la novela riveriana, las descripciones tienden a desviarse del objetivo tradicional de visualización. La imposibilidad del lector para representarse los cuerpos se explica por el "tipo de mostración de la carne" empleado por la autora y que se relaciona con la noción de obscenidad. Según el filósofo Afeissa, la obscenidad no depende

---

s'assurer sur lui une mainmise que celle qui animait les entreprises scientifiques de l'époque. C'est l'originalité de ce régime scopique de division et de partition, constitutif du nouvel esprit scientifique, qui contribua à faire le succès fulgurant du genre […]. Mais l'importance du blason, à nos yeux, tient surtout à ce qu'il divisait, non pas un corps indiscriminé et homogène, mais un corps spécifiquement sexué : celui de la femme. »

10 Retomamos este juego de palabras empleado por Stanis Perez en su ensayo *Le corps de la reine*.

11 A diferencia del lector de blasones renacentistas —capaz según Inés Salas de "insuflar un flujo vital" entre los fragmentos esparcidos bajo la pluma del poeta y así de impulsar vida/devolver su integridad al cuerpo femenino gracias a la "operación saludable" de la lectura—, el lector de *La cresta de Ilión* es incapaz de recomponer el cuerpo desmembrado. La escritura riveriana no se caracteriza por la "estética vibratoria" de los blasones, sino por una estética de lo obsceno. (Salas 2012: 206-207)

del *objeto exhibido en sí-mismo*, sino del *acto de exhibir*, sin ninguna mediación, presentando el objeto en su realidad más cruda, más directa (2018: 499).

La técnica descriptiva que impide toda mediación es la del "primer plano", llamado en el léxico cinematográfico "inserto", que Afeissa considera como el mayor recurso de obscenidad. El inserto se define como una técnica de acercamiento extremo a un fragmento de la cara o del cuerpo y de aislamiento de dicho fragmento. Con esta técnica, la cámara se aproxima al rostro o al objeto cuya imagen invade súbitamente toda la pantalla. Así, la parte de la cara o del cuerpo pierde toda referencia contextual (2018: 500).

Reconocemos las características del inserto cinematográfico en las descripciones físicas de *La cresta de Ilión*. Ya hemos señalado cómo el cuerpo de la mujer aparece a través de una focalización restringida sobre dos partes (los ojos y el hueso), ambas consideradas en primer plano. Además, el enfoque sobre los ojos de la mujer sucede repentinamente[12], cuando el cuerpo al que pertenecen ha sido evocado por el narrador solamente una vez, de manera muy genérica e indefinida ("una mujer"), y mencionado después de manera igualmente imprecisa con el pronombre anafórico "la" ("*La* observé. Y *la* dejé entrar"). El acercamiento al rostro no se hace de manera progresiva, sino que los ojos invaden literalmente la página, obnubilan (en el sentido etimológico) la representación que el lector intenta hacerse de la mujer.

También el tratamiento descriptivo hiperbólico del ojo del personaje femenino acentúa esta impresión de invasión, de confusión y malestar, típica de lo obsceno. Como para conjurar la realidad cruda e inmediata del órgano, i. e. para neutralizar esa obscenidad, el narrador recurre a metáforas o comparaciones ("Estrellas suspendidas dentro del rostro devastador de un gato"; "como si se tratara de espejos, lograban crear un efecto de expansión a su alrededor"), pero el órgano también se impone en su materialidad más orgánica: "Sus

12 El aspecto repentino de la invasión del órgano es sugerido por la sintaxis lapidaria y la contundencia del ritmo ternario: "Recuerdo, sobre todo, sus ojos", que crea un impacto sonoro, marcando así un punto de ruptura en la narración y el punto de partida de la "expansión" de esta parte del rostro.

ojos eran enormes". Cualquiera que sea el grado de metaforización al que el ojo se preste o se resista, las descripciones coinciden en una visión hipertrofiada de este órgano, que no se integra en la red significante de un cuerpo apenas evocado. De la misma manera, sin "las leyendas y comentarios que suelen acompañar los insertos en los atlas de anatomía[13]" (Afeissa 2018: 501) y que sólo aparecerán en el éxplicit de la novela, el hueso enfocado pierde su carácter distintivo y no revela nada de su "propietario". Descritos mediante esta técnica del inserto, tanto el ojo como el hueso se abstraen de toda referencia corporal o identitaria[14]. He aquí un vuelco en la axiología corporal moderna, que considera los ojos como emblemas o puerta de acceso a la individualidad del sujeto, ya que el mismo órgano, así presentado en primer plano, despoja al rostro de sus funciones tradicionales[15] de singularización, de individualización: "Presentado en primer plano, el rostro ya no pertenece a nadie[16]" (Afeissa 2018: 501).

---

13 « en l'absence des légendes et des commentaires associés aux inserts des atlas de médecine, nous serions incapables de dire de quoi il s'agit. » Se comprueba la confusión que produce tal abstracción anatómica en el grabado de Jan l'Admiral, "El hueso innominado" (1738) (o hueso ilíaco): sin la leyenda explicativa, el observador es incapaz de identificar el hueso representado en primer plano como masculino o femenino, ni siquiera como humano. Se puede ver dicho grabado en la página web siguiente: <http://colimasson.over-blog.com/article-anatomie-de-la-couleur-l-invention-de-l-estampe-en-couleurs-1996-121362721.html> [Fecha de consulta: 02/02/2022].

14 "El primer plano no arranca el objeto del conjunto del que sería parte, sino que lo abstrae de toda coordenada espacio-temporal." [« Le gros plan n'arrache nullement son objet à un ensemble dont il ferait partie, dont il serait une partie, mais, ce qui est tout à fait différent, il l'abstrait de toutes coordonnées spatio-temporelles.»] (Deleuze 1983: 136)

15 Le Breton recuerda el giro de la axiología corporal a partir del siglo XV y señala la importancia nueva —y persistente hasta hoy— de los ojos y del rostro en la singularización de los individuos: "Todo el interés del rostro se concentra en ellos", "El rostro es la parte del cuerpo más individualizada, más singularizada." [« Tout l'intérêt du visage se concentre en eux [les yeux]. »; « Le visage est en effet la partie du corps la plus individualisée, la plus singularisée. »] (Le Breton 2017: 44, 45)

16 « saisi en gros plan, le visage n'est plus celui de personne. »

Otro vuelco inesperado, la técnica obscena del primer plano —que consideramos como técnica escritural extrema que remeda el método anatómico de fragmentación del cuerpo—deshace todas las categorías que el espíritu científico anatomista se había esmerado en edificar:

> No sólo el ojo en primer plano extremo no individualiza ni a un hombre ni a una mujer, sino que ni siquiera individualiza a un ser humano entre todos los animales. Incluso perturba la identificación del órgano expuesto [...][17]. (Afeissa 2018: 501)

Limitado a algunas de sus partes presentadas en plano detalle, el cuerpo del personaje observado no es ni femenino, ni masculino (a pesar del carácter supuestamente distintivo del hueso enfocado), es un cuerpo totalmente des-individualizado, incluso deshumanizado. "Desnudez del rostro mayor a la de los cuerpos, inhumanidad mayor a la de las bestias[18]" (Deleuze 1983: 141). Esta conclusión de Deleuze acerca de los efectos del primer plano hace eco con la metáfora felina empleada por el narrador. Si éste intenta restablecer los ojos dentro de una red corporal significante, ya ni siquiera se trata de un rostro humano sino del "rostro devastador de un gato".

El triángulo inter-artístico de la obscenidad

En *Cuerpo náufrago*, la reapropiación subversiva de la retórica tradicional del cuerpo se da de manera privilegiada a través de un diálogo inter-artístico, con la inserción de fotos, imágenes y composiciones dentro del cuerpo textual de la novela. El principio de obscenidad no sólo caracteriza las descripciones que se hacen de los cuerpos, sino que se despliega a través de una red textual y visual que acentúa los efectos de turbación y de malestar que produce la exhibición en primer plano de los cuerpos.

---

17 « Non seulement l'œil en très gros plan n'individualise ni un homme ni une femme, mais il n'individualise pas même un être humain parmi tous les animaux. Mieux encore, il jette le trouble sur l'indentification de l'organe présenté [...]. »

18 « Nudité du visage plus grande que celle des corps, inhumanité plus grande que celle des bêtes. »

En la novela de Clavel, hay muchas alusiones más o menos explícitas a la práctica remota de la disección anatómica[19]. Pero la autora también convoca a artistas más recientes del siglo XIX, dignos herederos de los anatomistas ya que sus obras rezuman el mismo deseo viril de observación y posesión del cuerpo femenino objetivado, fragmentado e disecado, ya no bajo el escalpelo de un médico, sino bajo el pincel de pintores como Ingres o Courbet.

Texto e imagen se completan para entramar un triángulo inter-artístico obsceno que cumple la etimología de la palabra sexo ("¿Sabías que la palabra latina '*sexus*' tiene el mismo origen que cortar, separar, seccionar?", Clavel 2005: 149), pero con el resultado inesperado de turbar dicha distinción.

En el capítulo titulado "arte de Ovidio", el personaje de Antonia (ahora con cuerpo e impulsos "masculinos") contempla el cuerpo desnudo de su amante Paula dormida en la cama. La escena presenta el sexo femenino doblemente enfocado por el rayo de sol y la mirada indiscreta y ávida de Antonia:

> Su cuerpo desnudo era una sonrisa plena [...]. Antonia [la] contemplaba sentado en un silloncito a unos pasos de la cama, también desnudo [...]. No era la primera vez que observaba a Paula: además de la placidez que le provocaba, la maravillaba no cansarse de mirarla. [...] Atardecía y un rayo de luz se descorrió por un ángulo de la ventana en dirección al vientre de la mujer. Ella debió de percibir el calorcillo con agrado porque de inmediato cambió de posición y se abrió de piernas. La luz incidía ahora sobre la cerradura de su sexo: esa luz, sorprendida, atisbando, preguntaba con tenues toquitos: "¿qué hay detrás?" (Clavel 2005: 153-154)

19 Además de las descripciones corporales que reproducen los métodos de observación distanciada y de fragmentación (por ejemplo, la escena inaugural en la que Antonia contempla su cuerpo recién metamorfoseado y enumera metódicamente los indicios de su nueva anatomía), hay referencias explícitas a Andrés Vesalio e, incluso, la inserción de un grabado anatómico suyo, el "corte transversal de matriz" (un grabado que ilustra la noción de obscenidad ya que, a primera vista, el observador cree reconocer un falo, o incluso un urinario en las vísceras femeninas expuestas en plano detalle).

La mujer aparece de nuevo como objeto a la vez científico y erótico (una concepción acentuada aquí por el estado de sopor de Paula) que despierta la voluntad por parte del observador de penetrar el misterio de su anatomía, de su naturaleza. Esta visión prefigura la inserción en el capítulo siguiente de una composición de la autora y de Paul Alarcón titulada *El origen rasurado*[20] en referencia al famoso cuadro de Gustave Courbet, que escenifica la pregunta "¿qué hay detrás?" a la que Antonia intenta responder rasurando y fotografiando el sexo de su amante[21].

El cuadro de Courbet en sí-mismo se inscribe en una larga tradición de miradas cortantes y participa de la obscenidad por la técnica de mostración fragmentaria e inmediata del cuerpo femenino: en *L'Origine du monde*, el órgano sexual invade el cuadro y se da a ver sin ninguna escenificación. Además, la pintura de Courbet opera una mezcla inquietante entre Eros y Tánatos, ya que el trozo de carne así expuesto, perdido entre los pliegues de la sábana, no presenta ningún indicio de la cualidad del cuerpo al que se relaciona. Motivo dilecto de la estética obscena, la sábana no sólo se caracteriza por un tipo de mostración ambigua, entre ocultación y descubrimiento, sino que siembra dudas sobre el cuerpo encubierto/revelado, que podría ser tanto el cuerpo lascivo de una mujer antes de la relación sexual, como el cuerpo inerte de un cadáver antes de la disección[22]:

---

20 Ver ilustración: Ana Clavel, *El origen rasurado*, a partir de *L'Origine du monde* (1865) de Gustave Courbet. Realización de Paul Alarcón.

21 "No tardó más de un par de minutos en regresar con tijeras, espuma y rastrillo y se aplicó a la tarea de rasurar a Paula" (Clavel 2005: 160) El cuerpo de la mujer aparece triplemente sex-cionado: por la hoja de afeitar, por la lente fotográfica, por la mirada del espectador (de Antonia y del lector).

22 Jean Clair propone esta interpretación del cuadro de Courbet, insistiendo en la extrañeza que provoca el "trozo de carne": "sin cabeza, expone a la mirada una superficie de carne estrictamente limitada a la pelvis, semejante a un campo quirúrgico entre las sábanas". « [...] privée de sa tête elle aussi offre au regard un tapis de chair strictement limité au bassin, pareil à un champ opératoire ouvert parmi les draps » (Clair 2012: 163)

> Lo obsceno se relaciona íntimamente con el sentido de la vista, con el devenir visible de lo que se disimula; pensamos en la cortina que se corre, y que puede ser un telón de teatro, pero también un velo que encubre la verdad de un cuerpo, a veces vivo, a veces muerto. ¿'Obsceno' designaría la unidad del disimulo y de la revelación[23]? (Desanti 1983: 129-130)

Ahora bien, tanto el juego escópico como la confusión de categorías presentes en el cuadro original de Courbet se intensifican en la composición de Clavel y Alarcón. Esta reelaboración difiere del original en dos elementos. Ilustrando la operación de afeitado que se está llevando a cabo en el relato, el sexo del modelo tendido entre las sábanas se divide ahora en dos mitades: una conserva el vello púbico, la otra deja ver "el pubis albeante de una niña" (Clavel 2005: 160). Además, el fragmento de cuerpo ya no aparece inmediatamente en primer plano, sino en secundo plano, y de manera aun más fragmentaria a través del agujero de una chapa (en forma de urinario) en una superficie de madera.

La inserción de una puerta de madera que la mirada puede atravesar gracias al dispositivo del agujero, así como el vello púbico parcialmente rasurado —ambos elementos obscenos ya que disimulan tanto como dejan entrever— acentúan la sensación de voyerismo que experimenta el espectador (el lector), la impresión de descubrir lo que tenía que permanecer oculto, y estimulan el deseo heteroscópico ya que la mirada tiene ahora que perforar varias superficies antes de alcanzar su blanco: la puerta de madera, el lienzo de la pintura, la piel a medio descubrir del pubis. Además, estos añadidos de la autora desorganizan aún más los pliegues de la piel, que se derrama en una confusión de materias —madera, carne, pelos, tela— y de formas: sexo de mujer dentro del encuadre cada vez más estrecho que delimita los contornos de un objeto masculino, un urinario.

---

23 « L'obscène concerne de très près le sens de la vue, le devenir visible de ce qui se dissimule ; on pense au rideau qui se lève, et qui peut être un rideau de scène, mais aussi un voile qui recouvre la vérité d'un corps, parfois vivant, parfois mort. 'Obscène' désignerait-il l'unité de la dissimulation et du dévoilement? »

Del mismo modo como la imagen de la portada es un juego referencial audaz que combina la nínfula neoclásica de Ingres con una creación iconoclasta del siglo xx —la *Fontaine* de Marcel Duchamp—, *El origen rasurado* de Clavel y Alarcón introduce en el famoso cuadro de Courbet elementos de una instalación de Duchamp titulada *Étant donné 1) La chute d'eau 2) Le gaz d'éclairage* (1946-1966). Tanto la descripción de Paula, tendida con la piernas abiertas y el enfoque conjunto de la luz y de la mirada sobre su sexo, como el agujero de madera de la composición *El origen rasurado* retoman características formales de la instalación de Duchamp[24].

Pero más allá de estas similitudes formales, nos interesan *los efectos* que producen estos sexos femeninos expuestos a la mirada del espectador: de Antonia, del visitante de la instalación[25] y del lector. Cabe mencionar primero la extrañeza, la turbación y el malestar que produce la heterogeneidad de los materiales y la confusión óptica de los relieves y pliegues de la piel. Jean Clair precisa que el cuerpo femenino en la instalación de Duchamp está hecho de una piel de cerdo estirada sobre una armadura de plástico y que el sexo depilado, glabro, presenta una ambigüedad anatómica: por un lado evoca la piel de una niña o la piel blanqueada de los modelos en las revistas pornográficas de los años 50 (o también la palidez cadavérica), y, por otro lado, el juego óptico le da una forma abultada, protuberante al sexo (1989: 16). Mientras que en la novela Antonia describe el sexo de su amante bajo la metáfora tradicional de la

24 Jean Clair describe el "extraño espectáculo" que el visitante descubre detrás de una puerta de madera: "[...] tendida en una cama de ramitas resecas, una mujer en estado de desnudez se ofrece a la mirada, abierta de piernas, de tal manera que la mirada se dirige directamente hacia la parte más iluminada de su cuerpo, su sexo." [« [...] allongée sur un lit de brindilles desséchées, une femme dans l'état de nudité s'offre au regard, les jambes ouvertes, de telle sorte que le regard plonge directement vers la partie de son corps qui est la plus fortement éclairée, son sexe. »] (Clair 1989: 15-16).

25 La instalación de Duchamp y la de Clavel también. En efecto, la novela *Cuerpo náufrago* dio lugar a un proyecto multimedia, con exposición de fotografías, vídeos y otros *performances*. Cf. Lavery 2015: 120-136.

raja, hendidura o pliegue[26], esta referencia artística a la instalación de Duchamp contradice o perturba dicha representación del sexo femenino introduciendo una ambigüedad genérica, ya que la piel de cerdo es absolutamente lisa y forma una protuberancia fálica[27]. Ya consideradas separadamente, y aún más a través del diálogo inter-artístico, la obra de Duchamp y *El origen rasurado* confunden las fronteras corporales entre cadáver y cuerpo lascivo, niña y mujer adulta, sexo femenino y forma fálica, piel humana y animal.

Por último, en ambos casos, parece que este juego erótico y lúgubre, esta operación de corte y exhibición del cuerpo femenino, se vuelve en contra del observador. Jean Clair señala el poder de fascinación que ejerce el sexo iluminado, que atrae y absorbe la mirada en la instalación de Duchamp (1989: 16), igual que Antonia se sorprende de la *capacidad de reflexión* del pubis rasurado de su amante: "Un pubis en flor es una mirada que te desnuda", "una mirada tierna y luminosa que le desnudaba deseos todavía sin nombre" (Clavel 2005: 159, 160). Entonces, la relación de poder y los papeles relativos al acto de exhibir y observar se invierten. El observador, lejos de conservar el control sobre el cuerpo-objeto, se vuelve víctima del poder de "medusación" del sexo expuesto, que le devuelve la mirada. Efecto inesperado de la operación de objetivación anatómica, es el cuerpo desnudado el que ahora desnuda a su observador. La geografía secreta del sexo femenino, que debía permanecer oculta y que fue revelada por la curiosidad erótica y científica de los anatomistas y de sus seguidores, aparece entonces como una cabeza de medusa que ciega la mirada presuntuosa del observador[28].

---

26 "la cerradura de su sexo", "el horizonte escondido que un simple pliegue, una línea apenas dibujada, insinuaban." (Clavel 2005: 154)

27 Esta apariencia fálica sería según Jean Clair una manera de conjurar la obscenidad y de tranquilizar la mirada con una "cosa fálica", sorprendente y grotesca, pero menos perturbadora que la oscura cavidad del la hendidura femenina (1989: 16-17)

28 Parafraseamos la hermosa expresión del cirujano Richard Selzer al evocar el sentimiento de culpa y de transgresión de los que, como él y como su ilustre predecesor Vesalio, se atrevieron a contemplar el interior de un cuerpo: « La géographie secrète de notre corps est une tête de méduse qui aveugle l'œil assez présomptueux pour le regarder en face » (Selzer 1987: 17)

Conclusión

Esta indagación en los universos ficcionales de Cristina Rivera Garza y de Ana Clavel nos ha permitido analizar cómo las dos autoras dialogan con una larga tradición científica y artística para cuestionar y subvertir la representación fragmentaria y erotizada del cuerpo femenino. Su estrategia consiste precisamente en imitar los métodos visuales de aprehensión del cuerpo que pretenden sex-cionar y categorizar los miembros de la anatomía femenina, para luego llevarlos a su paroxismo, o sea, a la obscenidad. Expresión límite de la práctica anatómica, el régimen de mostración obscena no sólo neutraliza las pretensiones de categorización (los órganos exhibidos en primer plano ya no son ni femeninos, ni siquiera humanos), sino que invierte las relaciones de poder relativos al acto de observación, ya que en un efecto meduseo, el órgano expuesto penetra e inquieta a su vez al observador.

Referencias bibliográficas

Afeissa Hicham-Stéphane (2018), *Esthétique de la charogne*, Dehors.

Clair Jean (1989), *Méduse*, *Contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard.

— (2012), *Hubris, La fabrique du monstre dans l'art moderne, Homoncules, Géants et Acéphales*, Paris, Gallimard.

Clavel Ana (2005), *Cuerpo náufrago*, México, Alfaguara.

Deleuze Gilles (1983), *Cinéma*, t.1, Paris, Minuit.

Derrida Jacques (1967), « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines ». In *L'Écriture de la Différence*, Paris, Seuil.

Desanti Jean-Toussaint (1983), « L'Obscène ou les malices du signifiant », *Traverses*, n°29.

Lavery Jane Elizabeth (2015), *The Art of Ana Clavel, Ghosts, Urinals, Dolls, Shadows and Outlaw Desires*, Oxford, Legenda, Studies in Hispanic and Lusophone Cultures, 6.

Le Breton David (2017), *Anthropologie du corps*, Paris, puf, col. Quadrige.

Paglia Camille (2006), *Sexual personae, arte y decadencia desde Nefertiti a Emily Dickinson*, 1990. Trad. de Pilar Vázquez Álvarez, Valdemar.

Perez Stanis (2019), *Le corps de la reine*, Perrin.

Quintana Cécile (2016), *Cristina Rivera Garza, une écriture mouvement*, Rennes, pur.

Rivera Garza Cristina (2002), *La cresta de Ilión*, México, Tusquets.

— (2005), *Los textos del Yo*, México, fce.

Salas Irène (2012), « La Femme-Livre. Fragmentation du corps féminin dans les blasons anatomiques de la Renaissance ». *In* Alain Milon et Marc Perelman (eds.), *Le Livre au corps*, Paris, Presse universitaires de Paris Ouest.

Sawday Jonathan (1995), *The Body Emblazoned. Dissection and the Human in Renaissance Culture*, Londres, Routledge.

Selzer Richard (1987), *La chair et le couteau. Confessions d'un chirurgien*, Paris, Seuil.

Castigo(s) corporal(es): encierro y reclusión en algunos pasajes del teatro mexicano

Hugo Salcedo Larios
Universidad Iberoamericana Ciudad de México

El vasto teatro mexicano expone tópicos como el encierro y la reclusión que instrumentan acciones de castigo para controlar y disciplinar a los individuos que han quebrantado la norma. También aparecen aspectos de aislamiento auto infringido debido a una decisión de tipo espiritual, o como una batalla perdida ante la instauración de férreos mecanismos de vigilancia contra la libertad no sólo de movimiento sino de presencia de los cuerpos en el ámbito social.

Este rastro se puede observar en autorías de la «generación de medio siglo» que es como se le conoce a la dramaturgia escrita en la década de los años cincuenta del siglo pasado con las plumas de José Revueltas, Sergio Magaña o Elena Garro entre otros. Podemos sin embargo encontrar referencias importantes incluso antes, desde las primeras décadas del siglo XIX por quienes exploran en esta condición que ha sido impuesta como una forma de sanción o escarmiento ante conductas "reprobables" por el consenso normativo, y aún sin considerar la clausura de monjas o doncellas casaderas que se guardan bajo llave para ofrendar su cuerpo a la divinidad, alejadas de toda tentación de la carne, presente en el teatro escrito en la época de la Colonia. Y aún de más reciente factura, existen también piezas y espectáculos que exploran en las pulsiones del deseo corporal en donde se manifiesta el cuerpo castigado a través de fobias y discriminaciones, por cuestiones de género o identidades sexuales diversas.

Esta comunicación marca el interés en realizar una breve observación hacia cierto tipo de encarcelamiento en sentido literal, ante una sociedad que establece formas de inspección, acciones correctivas y castigos resentidos en el cuerpo. El presente es un texto incompleto pues sólo ha escogido para su comentario algunas piezas mexicanas que no dejan de ser singulares debido a su tratamiento dramatúrgico específico, quedando en el tintero una exploración de mayor amplitud y necesidad.

El alcalde Chamorro, José Macedonio Espinosa

El género de la farsa es muy apreciado por los espectadores debido, entre otras cuestiones, al tono caricaturesco y altamente festivo que se impone en el dibujo de caracteres de los personajes y que, mediante el escarnio, hace mofa de las costumbres arraigadas como una cepa virulenta, cercana y reconocible. Además, posee cualidades que permiten en principio una lectura fácil y directa del desorden social que se critica, incitando a la expresión burlesca que se libera como una sonora carcajada colectiva.

En estas caracterizaciones generales pueden colocarse los divertimentos de José Macedonio Espinosa, un comediante de la provincia de Zacatecas. Él es autor del entremés de *El alcalde Chamorro* (1803) donde ante la mirada de la justicia desfilan personajes del vulgo que deben ser recluidos por el peligro que representan a la sociedad. Desde esta temprana obra teatral se precisa la necesidad de la fuerza pública para conducir el mando de gobierno, bajo estrictos modos de control y vigilancia.

La pieza tiene lugar en las puertas del calabozo a donde son llevados los presos por sus actos pícaros y sinvergüenzas. Estos tunantes ejemplifican la conducta disoluta apartada de la norma que se pretende imponer. Ellos son: un actor o "representante" como aquí se le nombra, una alegre fandanguera y un maricón de quien se advierte el grácil movimiento de abanico y que, aunque encerrado en la mazmorra, anda "tan afeitado y tan limpio" (Espinosa 1994: 44). Ante la mirada que pretende resguardar el orden social, estos tres personajes representan un quiebre: el actor por fantasioso y propiciar el embuste, la bulliciosa por atraer las

miradas lascivas e invitar al desenfreno, y el amanerado por concupiscente y promiscuo.

Aunque la breve pieza dramática está escrita en verso y contiene estrofas que funcionan como intervenciones musicales para alcanzar alto interés por la audiencia, el personaje atildado está caracterizado tanto por un acicalamiento de su figura y su franca liviandad que se refuerzan con ingenio en la forma de expresarse. Así resulta doblemente transgresor y, por lo tanto, criticado y castigado por la impostación neoclásica de la época derivada en férreos controles de conducta.

El disoluto no desaprovecha la oportunidad de recitar irreverente al Alcalde algunos versos de atrevimiento, cuando pretende reconocerlo como parte del afectado y golpeado gremio al que pertenece, reforzando el escarnio expresado en plena cara de la autoridad:

> Cara de hombres he visto yo
> Que de hembra me ha parecido;
> Pero no como la suya,
> Tan lindo mozo, alcaldito. (Espinosa 1994: 44)

Para poder dar sentencia, el Alcalde interroga al "ahembradito" quien, en sus pedidas explicaciones, sigue demostrando con sobrado ingenio verbal sus picardías. Aunque la resolución es condenatoria en el caso del "Pitiflorito", la finalidad de este entremés es servir de divertido y grácil enlace con los espectadores, razón por la que el final es de fiesta compartida, aún cuando los personajes se encuentran ya condenados a pasar una temporada en aquel calabozo. Vale mencionar, considerando los alcances de la censura de aquella época, que la pieza formó parte de un grupo de documentos que en su momento fueron incautados por el intendente de Real de Minas de Zacatecas, y remitidos "al local comisario del Santo Oficio, quien a su vez envía a sus superiores los que juzga se deben retirar de la circulación" (Camastra 2007: 34), acusándolos de pecaminosos.

La brevedad de este entremés no impide demostrar su carácter divertido pero penetrante, y apreciar el dibujo de la autoridad intolerante que se refleja en la propia conducta que el Alcalde desea imponer a los reclusos en beneficio de una idea de sociedad bajo el control despótico.

La «generación de medio siglo»

En el primer año de la década de los años cincuenta del siglo pasado, José Revueltas estrenaba su texto dramático *El cuadrante de la soledad* (1950) con diseños escenográficos de Diego Rivera. La pieza es un caleidoscopio de las situaciones de arrabal que se entretejen en el propio deambular y coexistir de la capital mexicana, en el barrio de la Iglesia de La Soledad. "Parches" el organillero ciego, masculla con su ahijada Piedad la manera de poder acabar con las circunstancias que les oprimen. Anhelan el asesinato de Ruperto su explotador, en manos de Caimán López, el prófugo de las Islas Marías, enclave carcelario del Pacífico mexicano, a 120 kilómetros de tierra continental, que por más de un siglo fue uno de los espacios más temidos en el imaginario de los mexicanos. En el tiempo que estuvo en servicio, entre 1905 y 2019, albergó a unos 45 mil presos, y entre los presos más célebres se encuentran el propio José Revueltas quien se inspiró en sus dos estancias, entre 1932 y 1935, para escribir su novela *Los muros de agua* (1941) (Rojas 2019: *web*).

En la pieza dramática, el ambiente de las prisiones es familiar para Piedad. Ella, quien a pesar de su juventud ha pasado ya por esos espacios, conoce algunas de sus expresiones coloquiales que conforman un código particular. De esta manera como ejemplo, de la locución "cambiar de miedo", ella expresa en un tono sordo el significado:

> Cuando una muchacha era trasladada de grupo, con otra celadora o cuando se acogía a la protección de otra muchacha más fuerte, para librarse de alguna a la que antes estuvo sometida, es que "cambiaba de miedo" … (Revueltas 2014: 408-409)

Así no es entonces que la persona se librara de la opresión, sino que solamente pasaba al cuidado de otra vigilante. Piedad aprovecha la alusión para confesar a su padrino "el Parches", un suceso del que se percató durante su estancia en la Correccional para mujeres:

> Una noche descubrí a dos muchachas, en el salón de inodoros, cuando ya todo mundo dormía. . . Allá, esa clase de relaciones se castiga sin misericordia. . . Al verse descubiertas, me suplicaron de rodillas, con lágrimas en los ojos, que no las denunciara […]. (409)

En este pasaje la poquedad de la expresión de Piedad donde los silencios marcados por los puntos suspensivos dejan incompleta su descripción, evitan la frase burda, esbozan un acto inconcluso que incentiva la imaginación de su padrino y la construcción del dibujo lésbico. De forma muy concreta, el comentario da cuenta del espacio, el lugar y el tiempo de esa realización vedada. Lugar: salón de los inodoros, tiempo: por la noche, circunstancia: cuando todo el mundo duerme.

El panóptico foucaultiano procede a marcar la imposición de la disciplina. La Correccional es el inmejorable espacio de la anatomía política confiada a la reclusión como un castigo para las transgresoras. Sin embargo, como en la película silente de Jean Genet *Un chant d´amor* (*Una canción de amor*) filmada también en el año de 1950, donde los presos se erotizan hasta con el humo del cigarro que va de una a otra de las celdas a través del muro, el reclusorio no va a poder detener la función sensual de las presidiarias: una y la otra buscan lugar, tiempo y modo para relacionarse sexualmente. La torre central de control se derrumba y no puede percatarse de lo visible, la vigilancia se fractura mediante el ingenio y la necesidad. El procedimiento disciplinario se rompe.

Foucault describe la prisión como el "espacio cerrado, recortado, vigilado en todos sus puntos […] en el que los menores movimientos se hallan controlados" (Foucault 2003: 201); sin embargo, frente a la máquina que aparentemente todo lo registra, la necesidad corporal y el ingenio de estas dos mujeres celadas se suman para buscarse el espacio —aunque fugaz— del trance amatorio.

En el ámbito del confinamiento de los cuerpos, Piedad, haciendo insinuación a su nombre, se compadece de sus compañeras carcelarias prometiendo guardarles el secreto de su práctica íntima ya descubierta. Sin embargo, una de ellas, incrédula ante el silencio prometido y agobiada por el castigo físico como consecuencia de la probable revelación a las autoridades, intenta suicidarse cortándose las venas ya que la muchacha azotada por los golpes en su vida no alcanza a creer en la bondad de nadie. Esta acción límite de auto inmolación conmueve hondamente a Piedad; luego entonces ella misma se enrola activamente con la pareja para asegurarles la discreción y secrecía:

> Entonces yo tomé el único camino que me quedaba… [*Titubea.*] Les… les demostré… ¿comprendes? Les demostré sin que les cupiera duda, que yo también podía practicar *eso*… que yo también era una de sus iguales… (Revueltas 2014: 410)

A pesar de los lazos de complicidad establecidos mediante la práctica de Piedad con las reclusas, es imposible que ella pueda dar nombre a su acción. En *El cuadrante* esta secuencia confesional de Piedad con su padrino:

> no presenta ulteriores desarrollos, ya que los dos personajes [el Parches y su ahijada] no vuelven a aparecer en escena, su inserción [entonces] responde [no a una intencionalidad de género u exposición de selección sexual, sino al mero] objetivo estructural de la pieza de alternar situaciones autónomas, pero interconectadas entre sí. (Rocco 2014: 12)

La pieza se desarrolla en el contexto urbano de la capital mexicana de mitad de la centuria pasada, considerando la descripción de un ambiente decadentista y sórdido de aislamiento, y con capacidades muy limitadas de supervivencia, en donde la sexualidad descentrada de la heteronormatividad resulta punitiva. El ritmo está marcado por la sucesión encadenada de escenas de inflexión melodramática que instalan en perspectiva las historias entrelazadas para el eficaz desarrollo de las acciones múltiples. Es relevante el recurso de la iluminación cuya focalización se dirige hacia los distintos espacios que a manera de caleidoscopio van mostrando los rasgos de pauperización y miseria espiritual que asfixian las aspiraciones de los personajes.

En *El cuadrante* intervienen más de una docena de interlocutores que llevan roles —si bien no protagónicos en sentido estricto, sí necesarios para la comprensión de la trama— con los que además se suman numerosos caracteres de orquestación: paseantes, miembros de la policía, músicos, clientes, etcétera. La amalgama que se construye a partir de la participación de esta cantidad de personajes produce que sus historias funcionen:

> como fragmentos de una trama general que incluye a todos. Luego la manera de entrelazarse entre sí de estas pequeñas tramas justifica

> el recurso [en ambos casos] del escenario múltiple, que funciona como mecanismo técnico para articular el montaje narrativo de la obra (Rocco 2014: 8)

Debido al tono directo del lenguaje, la elocución de vívidas imágenes en *El cuadrante de la soledad*, la fuerza de las acciones y la resolución dialógica, su montaje escénico en general: "alcanzó un éxito de público extraordinario y provocó varias polémicas en la prensa de la época" (Rocco 2014: 6).

El confinamiento que coarta toda libertad de movimiento y que además suspende la posibilidad de una progresión en avance hacia la realización individual, se marca también en otra pieza dramática producida en esta también denominada "Generación de los cincuenta". Sergio Magaña en el drama *Los signos del Zodíaco* (1951), cuyo estreno se realizó en el máximo lugar que representaba el Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México, realiza un vívido mural acerca los deseos malogrados, y que se despliega magistralmente mediante una estrategia de exposición poliédrica, adentro de una desvencijada vecindad, aprovechando las focalizaciones de los espacios habitables, el patio, las azoteas, etcétera. Al igual que en el drama de Revueltas, los personajes rondan en la marginalidad que es producto de una amalgama de aspiraciones truncas. Sus perfiles se contraponen al discurso de la oficialidad que se vende ante los ojos del mundo como una economía boyante, producto de la modernidad preconizada en el sexenio presidencial de Miguel Alemán Valdés, quien gobernó el país de 1946 a 1952, fechas en las que caben temporalmente las dos piezas dramáticas en cuestión.

En *Los signos del Zodíaco* Ana Romana, la portera, será quien casi al final del tercer acto, zanje toda circunstancia de escape en ese mundo deteriorado, microcosmos de la sociedad de su momento. Ella, posicionada con garbo en el patio común, y ante la mirada atónita de algunos de los personajes:

> *Levanta la tapa de una coladera y arroja el manojo de llaves dentro. Cierra. Se para en la tapa y se yergue orgullosa …* [antes de exclamar, triunfal:] Ahora nadie puede salir de aquí. ¡Nadie! (Magaña 1981: 314)

Esta acción es su venganza producto del resentimiento contra quienes la han conducido a la miserable ocupación de limpiar inmundicias y obedecer, abrir y cerrar la puerta de la vecindad, convirtiéndose en lo que ella ve de sí: una mujer frustrada, con un segundo marido alcohólico y abusivo, una hija que es radiante como un sol pero que ahora mismo ha sido mancillada, y un hijo homosexual, el esperpento de su amor ideal, a quien va a culpar de su ruina. Por todo ello y ante el suceso de felicidad que se advierte en el convivio de la nochebuena, Ana Romana aplica un castigo ejemplar general, cerrando la única puerta de acceso que impedirá la entrada y salida de los personajes. La acción que pudiera no tener consecuencia, aquí sí, mediante la necesidad de urgente escape para algunos, truncará la posibilidad de realización. El encierro y sus consecuencias irrevocables serán el castigo de alcances definitivos que se habrá de padecer.

El caso de Elena Garro, para cerrar esta sección, es excepcional. Aunada a sus extraordinarias estrategias de composición dramática, la brevedad es una marca que proporciona a su teatro intensidad expresiva, como en el caso de *La señora en su balcón* (1960) tragicomedia en un acto. En esta pieza, Clara de 40 años, triste y con un plumero en la mano como prueba de su confinamiento a que la ha conducido el tedio de la vida conyugal, encuentra una hábil escapatoria. Ella rompe su encierro utilizando destrezas derivadas de su imaginación:

> Yo sí me voy por la pata de una silla, y llego al bosque, y camino por entre los árboles, y luego por la misma pata he llegado a casa del leñador, y de allí al vagón del ferrocarril y luego a casa del carpintero […]" (Garro 1970: 68)

No se trata en este caso de una cárcel en el sentido penitenciario, sino de una prisión metafórica que por su condición de mujer se le ha impuesto. Es una marca de la tradición machista y heteropatriarcal que privilegia a los varones y confina a las mujeres al servicio doméstico. El confinamiento Clara lo ha resentido desde muy pequeña, pues su gana por saber del mundo, la ha señalado como una rebelde e impetuosa que, con sus preguntas y carácter ocurrente, desquicia el orden del sistema que representan el profesor García, su maestro de primaria; Andrés, su novio adolescente,

y Julio el aburrido marido. Pero la pericia y el afán de libertad le sirven como herramientas para resquebrajar las normas que coartan su independencia. En cada uno de los episodios que comprenden el texto, la protagonista debe enfrentarse a la cerrazón que caracteriza a los personales masculinos y el consecuente dominio machista.

Al final de sus días Clara de 50 años, postrada en el balcón de su casa que le sirve como un mirador de su pasado, le invita a romper la última barrera del encierro y entonces se lanza al vacío convencida de que es la única vía de escape que le queda:

> Ya sólo me falta el gran salto para entrar en la ciudad plateada. Quiero ir allí, al muladar en donde me aguarda con sus escalinatas, sus estatuas y sus templos, temblando en el tiempo como una gota de agua perfecta, traslúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles. Ahora sé que sólo me falta huir de mí misma para alcanzarla. Eso debería haber hecho desde que supe que existía. Me hubiera evitado tantas lágrimas. Eran inútiles las otras fugas. Sólo una era necesaria. (1970: 71)

La construcción poética atenúa la violencia de la decisión. El suicidio se entendería entonces no con fatalidad sino como una marca de completa liberación que deja atrás toda prisión y contacto con el mundo de vulgaridad. Ella quebranta las marcas de sujeción y entonces, haciendo uso de su pleno albedrío inicia ahora sí su viaje infinito.

La sagrada familia, de Abigael Bohórquez

En la obra dramática de Abigael Bohórquez García hay sitio para la restitución de las ofensas provocadas contra un gremio de homosexuales que viven en el ámbito rural; pero el atrevimiento habrá de castigarse con la condena y el encierro. En el título de *La sagrada familia* (2014) se muestra la irreverencia religiosa al referirse no a los miembros de la venerable y santa cuna de Belén, sino a la cofradía de los gais que aquí conforman una agrupación solidaria. La pieza recrea un suceso real ocurrido a mediados del siglo pasado, en la comunidad indígena de los yoremes mayos de Huatabampo, Sonora, al noreste de México.

Esta obra, como aclara el propio autor, es una versión libérrima de un caso criminal acontecido en la región algodonera del río Mayo. Se refiere al acto extravagante que causó horror, curiosidad y controversia, y que derivó en el proceso instruido contra varios aldeanos por los delitos de asociación delictuosa, homicidio y violación de las leyes de inhumación y exhumación de los cuerpos.

La sagrada familia se burla de la Escritura bíblica y de las prácticas religiosas y exacerbadas de la sociedad patriarcal y machista, aludiendo a la mojigatería hipócrita de los pueblos del norte de México. El drama plantea la protesta de los ofendidos, la rebelión de los calumniados, quienes resultarán castigados por la sociedad heteropatriarcal y sus leyes. El autor revisó las notas de prensa publicadas en 1950 y retomó el levantamiento de un grupo integrado aquí por putos viejos, feos, pobres, corrientes y borrachos, quienes ya fastidiados por la burla continuada y el desprecio de los vecinos debido a sus prácticas sexuales, van al fin a celebrar el día de rendir cuentas. A sangre fría ellos prepararon las porras con madera de mezquite, lustraron sus mazos y afilaron las navajas de barbero para desollar a sus convenencieros, arrogantes y déspotas amantes. El castigo corporal se dispone, como una idea de restitución a las ofensas. La violencia se paga con violencia.

En esta pieza los ofendidos consumarán el asesinato múltiple, después del cual extirparán cuidadosamente la parte corporal de sus sexos. Luego, arrancada la piel, van a tensar y rellenar cada uno de los miembros viriles que les servirán como trofeo o fetiche.

En este drama se concibe la restitución de la ofensa en tanto pretende la recolocación de la dignidad del sujeto y de la colectividad. Va a consentir la imposición de las voluntades justicieras que, a este grupo de ofendidos, los *putarracos* viejos no les llegaría por la vía legal nunca. Se tratará de la exigencia de un orden distinto colocado al margen de la legalidad que permite "la posibilidad de una resignificación social y política" (Butler 2015: 325) emancipadora. Sin embargo, muy enseguida, luego que descubren a los asesinos de los tres vecinos, estos, los que antes fueron ofendidos y vengados, recibirán la condena del Estado en afán de conservar el control y aplicar el escarmiento. La sociedad disciplinaria les impone su respectivo castigo.

David Córdoba García hace notar la "renuncia a la lógica de la integración en la sociedad heterosexual y se emplaza en un lugar decididamente marginal" (Córdoba 2009: 44) que funciona como marco de algunas funciones determinadas por las acciones de los personajes dramáticos que aparecen en el texto dramático aludido. El abuso contra los miembros de un minoritario grupo de gais por parte de la colectividad intolerante alimentará la idea de la venganza que, en un acto extremo, culminará con el homicidio múltiple. Queda en evidencia entonces, siguiendo con Córdoba, que "la estrategia de confrontación directa y de provocación respecto a las estructuras normativas del régimen heterosexual" (2009: 44) dará la pauta para que en este caso los ofendidos opten por la elección del acto de incorrección política derivada del consenso de esta minoría que ha sido vilipendiada. Pero, sin embargo, como se anota antes, la rebeldía devenida en crimen no queda impune. La cárcel es el lugar en donde se consigna a los culpables.

La prisionera, de Carballido

En esta obra, el insigne dramaturgo mexicano Emilio Carballido vuelve a hacer muestra de su habilidad de construir anécdotas cuyo interés creciente es, entre otras estrategias, a base de pintar personajes que son auténticos hallazgos, cubiertos con un trazo de fuerza de voluntad y optimismo, siendo quienes hablan mediante un diálogo ágil y chispeante, desenmarañando pautadamente la trama y sus circunstancias. *La prisionera* (1995) se ubica en el espacio físico muy acotado que corresponde a un faro peninsular que es la habitación del coronel Leonardo Betancur y Catalina, su mujer. El lugar ahora se adosa como elegante recámara para recibir, aún contra los disgustos de la esposa, a la distinguida prisionera María Antonieta Miranda de la Rosa. Antonieta es recluida como una forma de escarmiento que se pretende comprenda la población, para detener las ideas liberales que aparecían en la década de los años treinta del siglo pasado, en algún país del caribe. Ante el examen del coronel, ella es una revoltosa que afortunadamente ha sido aprehendida porque:

> Quiere que las mujeres voten y sean marimachas, iguales a los hombres. Andan en el zaperoco de los estudiantes, le ha tirado piedras y

> ladrillos a la policía, ¡quemó en efigie al general! Arrojó monigotes con el rostro del general, y con su nombre, y bailaban y agitaban banderas en derrota de las hogueras. Ella y los que la siguen. Como tribus. Atrevida, insolente y mal hablada. (Carballido 1995: 14)

A la prisionera se le impide su libertad, como una lección ejemplar, ya que dejarla suelta sería alentar las manifestaciones de repudio contra aquel sistema de gobierno. Y sin embargo no la conducen a una cárcel vulgar, sino que la instalan bajo resguardo personal en el faro, en una especie de improvisada celda de lujo, alfombrada y con vistas al inmenso mar, para dar la nota a la prensa internacional de un castigo justo, pero —ante todo— civilizado. Con esta disposición hay una mirada contradictoria, producto de la inoperancia al manejar el tema de la ilustre cautiva en manos de la milicia hipócrita e inexperta. El método aplicado para incomunicar a la rebelde permite un control completo de las operaciones de su cuerpo, cuya tónica de aparente cercanía y comodidad para la presa, garantizaría una sujeción constante entre la fuerza de reclusión, y la relación de docilidad-utilidad que opera en la disciplina (Foucault 2003: 141).

Antonieta, aún estando en su prisión sigue siendo una "revoltosa" que cuestiona con sus interlocutores desde el tiempo que dedican al ocio, hasta las estrategias militares de Alejandro Magno y Napoleón Bonaparte. Borda trapos viejos y lee reglamentos de infantería. Sacude las paredes y critica el darwinismo, mientras los ventarrones silban y las olas rompen el estruendo, con una energía que personifica la voluntad férrea de la reclusa. Se mimetiza con el rayo, la tormenta y el huracán para declararse en libertad pues la cárcel física impuesta no es capaz de detenerla: "¡Yo soy la tempestad! Soy olas y rayos y ráfagas de viento y agua. ¡Soy libre! (Carballido 1995: 35).

El temperamento de la prisionera hace exacerbar a su carcelario. Ella, al gozar de influencia por las relaciones de parentesco con altos conocidos, hace traer un piano y ensaya sus lecciones, ataviada con ropas de moda. Escribe también una columna en el periódico que va influyendo a sus lectores con las ideas libertarias que la habían confinado. Se gana la confianza de la esposa del coronel quien va considerándola una amiga entrañable. El militar pretende violarla y ella se defiende en un cruce de golpes que dejan a ambos sangrantes

y exhaustos. Y mientras crece el clamor por su libertad, el coronel queda exhibido por los relatos de ella que han publicado en la prensa. La encarcelada ha encontrado una forma de liberarse del encierro, empujando su circunstancia hacia el indulto y la consecuente liberación que es recibida por vítores por parte de los estudiantes.

La obra, como otras de este autor, es resplandeciente por la resolución final que conduce aquí al reconocimiento social y la exculpación de la víctima. Durante el largo convivio durante un año en aquella singular prisión, Catalina la esposa del coronal, se ha reconocido como una auténtica prisionera de las voluntades del marido, y determina también abandonarlo y volverse a su pueblo. Se libera. De esta manera las acciones de Antonieta hacen reflejo en el devenir cotidiano, impulsando la toma de decisiones no sólo de ella como protagonista sino también de afectación hacia la mujer que era su guardia. La disposición del encierro se trastoca por el ingenio y, ante todo, por la voluntad testaruda de la protagonista, propiciando el derrumbe del cerco carcelario. La pieza demarca jubilosa el optimismo ante la voluntad férrea de control que se doblega.

El drama de Carballido no es ingenuo, sino más bien constructor de un nuevo espacio de bienestar que adviene posterior al confinamiento y que remarca el ánimo libertario. La ficción apoya la idea de un activo presente de aprendizaje y un futuro promisorio. A pesar de que se muestra en aparente desventaja precisamente debido al encierro, las argucias de la prisionera subvierten el orden disciplinario, logrando escapar de la opresión; pero, además, quizá lo más importante, levantando los velos que ocultan la injusticia para que al fin quede expuesta y entonces pueda combatirse.

Conclusiones

La imposición de control en consideración del orden social que se pretende mantener se anota en textos de la producción dramatúrgica de México, quizá por el diálogo estrecho que las categorías de lo social y lo político se derivan en la concepción de los relatos constituyentes del drama. La actividad teatral mexicana siempre ha estado dispuesta a ser interlocutora de la sociedad y de sus tiempos. De esta manera también muestra canales de interrelación que inciden en el

desvelamiento de circunstancias lamentables que atraviesan la vida en común de los ciudadanos.

El encierro y la reclusión posterior a la condena son estrategias orientadas a impedir que la infracción se repita y en todo caso, que además se aprenda de la falta. El confinamiento o el aislamiento poseen también una marca de sanción ante lo que resultaría peligroso para el mundo en aparente orden y equilibrio, anotando el acto de replegar a la persona como una manera de escarmiento, o al menos de superioridad e imposición de voluntades. Se aparta a los cuerpos que no obedecen. Se recluye a los delincuentes.

Dentro del breve material aquí expuesto, el alcalde Chamorro pretende implantar una serie de sanciones que se le antojan justas, ante los disolutos sociales. Los personajes que en este entremés intervienen, no se tratan de transgresores consumados sino de quienes meramente practican una conducta moralmente reprochable que debe ser sancionada como escarmiento para ellos mismos, pero también como un extendido acto de ejemplo.

En el caso de *El cuadrante de la soledad*, la cárcel no es impedimento para que las reclusas fracturen el panóptico y puedan experimentar su erotismo como una acción que las libera del encierro auténtico. Las infractoras encuentran espacio, tiempo y modo para alejarse de la severa vigilancia y compartir entre ellas sus cuerpos, siempre en la clandestinidad como un indicio del que no pueden librarse. Y mientras, en *Los signos del Zodíaco* el encierro al que se les condena a los personajes al final del tercer acto es sólo una evidencia contundente de sus propios confinamientos. La sanción que Ana Romana impone a los inquilinos demarca su falso estatus de superioridad, pero a su vez los obliga a mirarse el carácter miserable de sus ámbitos particulares. Aquí el confinamiento es ciertamente condenatorio, pero elocuente con las condiciones truncas que harán repetir el modelo mediocre de sus personajes, sujetándoles metafóricamente de una extremidad corporal para que no tengan oportunidad de escapatoria.

Por su parte la estrategia de Clara, la señora instalada en el balcón de su domicilio, más consecuente a su carácter brillante, va finalmente a librarse del encierro que ha resentido a lo largo de su

vida como una condena. Su decisión le abre la puerta definitiva y marca el camino de su realización libertaria, mientras que los asesinos confesos de *La sagrada familia* se apegan más a la regla de la privación total de la libertad, salvan el paredón de fusilamiento y son condenados a veinticinco años de cárcel, aún contra la indignación de la cristiana sociedad hermosillense que esperaba la ejecución. El aparato judicial establece este mecanismo punitivo como escarmiento individual y pretende expandirlo al ámbito social, considerando de suyo y por derecho "el poder de castigar como un poder general de la sociedad que se erige sobre todos sus miembros" (Castro 2011: 319). De esta manera se pretende que la prisión traduzca "la herida que la infracción ha producido a la sociedad" (319 y 320), castigando mediante el confinamiento absoluto a los transgresores.

Finalmente, en *La prisionera* cuya elocuencia se traduce en el propio título, se erige una singular cárcel. A la protagonista no la depositan en un presidio convencional, sino que, derivado de su procedencia de clase y estatus, la colocan a resguardo adentro de la propiedad de quienes serán sus celadores. A pesar de que Catalina ha sido coartada de su libertad, conserva privilegios que en sí mismos ponen en crisis al mecanismo de funcionamiento del sistema carcelario. Ella tiene contacto con el exterior mediante las cartas, libros y periódicos que le dejan leer; hace traer un ajuar de prendas distantes de la austeridad, e inclusive hace colocar un piano en donde sigue con su práctica personal. Estas condiciones demarcan, decía, la incongruencia de la ordenanza reglamentada. La privación y vigilancia se mantienen, pero bajo condiciones moduladas. La pena cumple la función protectora del orden, tratando de impedir que las ideas democráticas se expandan.

En todo caso, los confinamientos pretenden controlar e imponer. Son marcas del poder autoritario de los sistemas que se presienten en riesgo de pérdida de autonomía, hegemonía o reproducción. De allí entonces que la transgresión, al menos por la parte que revelan las conductas de algunos de los personajes concentrados en este estudio, se ampare bajo criterios de restitución como en *La sagrada familia*, o como marcas de autodeterminación como en *La señora en su balcón* o *La prisionera*.

Referencias bibliográficas

Butler Judith (2015), *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*, Buenos Aires, Paidós.

Camastra Caterina (2017), "El *Entremés de Luisa*, de los papeles incautados al maromero José Macedonio Espinosa", *Boletín del Archivo General de la Nación*. En línea <http://www.agn.gob.mx/menuprincipal/difusion/publicaciones/pdf/boletin18.pdf> [Fecha de consulta: 28/12/2017].

Carballido Emilio (1995), *La prisionera*, México, Centro de Artes Escénicas del Noroeste.

Castro Edgardo (2011), *Diccionario Foucault*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.

Córdoba García David (2009), "Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una política de la sexualidad". *In* Córdoba David, Sáez Javier, Vidarte Paco (eds.), *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Madrid, Egales, p. 21-66.

Espinosa José Macedonio (1994), "El alcalde Chamorro", *Escenificaciones neoclásicas y populares (1797-1825). Teatro mexicano historia y dramaturgia X*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, p. 42-45.

Foucault Michel (2003), *Vigilar y castigar. Nacimiento de la* prisión, México, Siglo xxi.

Garro Elena (1980), "La señora en su balcón", *Teatro Mexicano del siglo* xx, T. V., México, Fondo de Cultura Económica, p. 57-71.

Magaña Sergio (1981), "Los signos del Zodíaco", *Teatro Mexicano del siglo* xx, T. III, México, Fondo de Cultura Económica, p. 207-326.

Revueltas José (2014), "El cuadrante de la soledad", *Obra Reunida. Obra Varia 1*. México, Era — Conaculta, p. 391-452.

Rojas Ana Gabriela (2019), "Islas Marías: así es la emblemática prisión, uno de los lugares más temidos por los mexicanos que amlo acaba de cerrar". En línea <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-47608406> [Fecha de consulta: 27/05/2021].

Rocco Alessandro (2014), "José Revueltas dramaturgo y guionista: la obra teatral *El cuadrante de la soledad*, características cinematográficas y relaciones intertextuales con algunos guiones cinematográficos", *Graffylia*, 19, <http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/pdfcontent/1159/02.pdf> [Fecha de consulta: 27/06/2017].

Guillermo Sucre:
estética y política en su obra poética

Ioannis Antzus Ramos
American University in Dubai

En este artículo vamos a analizar de qué manera los vaivenes del sistema político y económico venezolano durante la segunda mitad del siglo xx se filtran en la obra poética de Guillermo Sucre (Tumeremo, 1933 - Caracas, 2021). Sucre se comprometió, desde su primera juventud, con la democracia y con el liberalismo político en Venezuela. Llegó a Caracas en 1945 procedente del interior del país e ingresó en la Universidad Central de Venezuela para cursar Filosofía y Letras en 1950. En su primer año en la universidad, Sucre participó en la toma de la sede de la Universidad Central con el objetivo de defender la autonomía de la institución frente a los abusos de la Junta Militar que ocupaba el poder desde 1948. Por este motivo fue encarcelado durante tres meses y medio. En el verano de 1951, con tan solo 19 años, se exilió por motivos políticos durante cuatro años, primero en Chile y después en París (1952-1955). Regresó a Venezuela en 1956 y un año más tarde sería encarcelado de nuevo durante siete meses, hasta la caída de la dictadura de Marcos Pérez Jiménez que tuvo lugar el 23 de enero de 1958.

Al salir de prisión, Sucre apoyó al partido Acción Democrática y a su líder Rómulo Betancourt, que fue el encargado de gestionar la transición hacia la democracia que iniciaba el país. Este partido quería ser la encarnación política del pueblo venezolano y, al mismo tiempo, el distribuidor ecuánime de la riqueza nacional. Acción Democrática y los demás partidos demócratas que firmaron el "Pacto

de Punto Fijo" (1958) reivindicaron los principios del liberalismo político (frente a las dictaduras militares) y de la economía de mercado y se alternaron en el poder hasta 1998. Durante este periodo, varios hermanos de Sucre llegaron a ocupar cargos importantes[1]. Guillermo Sucre formó parte de los órganos directivos de revistas culturales como *Zona Franca* e *Imagen* durante la década de 1960. Entre 1968 y 1975 residió en Estados Unidos. En 1976 regresó a Venezuela donde recibió el Premio Nacional de Literatura y ocupó brevemente el cargo de director literario de la editorial Monte Ávila (1975-1977). Durante la mayor parte de su vida profesional ejerció como profesor universitario en la Universidad Central de Venezuela y en la Universidad Simon Bolivar[2].

Entre 1958 y 1983, el régimen político funcionó bien en líneas generales y el crecimiento económico del país fue sostenido, tanto en términos de PIB como de renta per cápita. Durante el primer gobierno de Carlos Andrés Pérez, que tuvo lugar entre 1974 y 1979, se nacionalizaron el hierro (1975) y el petróleo (1976), y el Estado multiplicó por tres sus ingresos debido al aumento de los precios del petróleo en los mercados internacionales. Fueron los años de la "Venezuela saudí", que vinieron acompañados de una gran inversión pública que perseguía construir, de una vez por todas, la "Gran Venezuela". Sin embargo, hacia el final del primer mandato de Carlos Andrés Pérez se extendió el sentimiento de que esta gran cantidad de petródolares no había sido gestionada adecuadamente. La deuda nacional se disparó y el siguiente presidente, Luis Herrera Campins (1979-1984), declaró que estaba "heredando un país

1 Leopoldo Sucre Figarella (1926-1996) ocupó los cargos de Gobernador del Estado Bolívar (1960-1962), Ministro de Obras Publicas (1962-1969), Ministro de Comunicaciones (1976-1977), y fue posteriormente Senador entre 1994 y 1996. José Francisco Sucre Figarella (1932-2007), por su parte, sirvió en el servicio exterior de Venezuela, y fue embajador en Rusia y en Austria. Juan Manuel Sucre Figarella (1925-1996) llegó a ser Comandante General del Ejército entre 1973 y 1974.

2 Un ánalisis más extenso de la biografía de Guillermo Sucre y de sus vínculos con el contexto histórico y político de Venezuela se puede consultar en Ioannis Antzus Ramos, *La última claridad,* Universidad de Murcia, 2017, en especial los capítulos I y II.

hipotecado" de la gestión anterior. Al intentar mantener el nivel de gasto público en un contexto de fuerte caída de los precios del crudo, la situación económica se volvió insostenible y el Estado declaró la bancarrota ante los acreedores internacionales, dando lugar así a una fuga de capitales y a una drástica devaluación del bolívar, en una jornada conocida como el "Viernes negro" (18-02-83). La situación económica y política del país no mejoró durante los años siguientes y el sistema político y económico entró en un periodo de decadencia. Durante la segunda presidencia de Carlos Andrés Pérez (1989-1993) el gobierno tuvo que adoptar reformas neoliberales y medidas de austeridad para poder recibir un préstamo del FMI. Estas reformas profundizaron la crisis social e institucional y condujeron a un levantamiento popular conocido como "El Caracazo" (1989). Este evento fue duramente reprimido por el gobierno, dejando más de cuatrocientos muertos. En 1992 tuvieron lugar dos intentos de golpe de Estado, el primero de ellos protagonizado por el general Hugo Chávez, quien se convertiría en presidente del país a partir de 1998. A raíz de estos golpes algunos intelectuales venezolanos optaron por apoyar la opción de cambio de régimen representada por Hugo Chávez (1998-2013). Sin embargo, Sucre criticó esta posición y se mantuvo fiel a los ideales democrático-liberales que habían imperado en el país y que él había defendido desde finales de los años 50[3].

Nuestra hipótesis en este artículo es que la concepción del lenguaje que aparece en los textos poéticos de Sucre varía históricamente y que esta variación es paralela al ascenso y a la crisis de la democracia liberal en Venezuela, que hemos resumido en los párrafos anteriores. En efecto, el tono de su poesía y sobre todo la relación que sus textos poéticos establecen entre las palabras y las cosas muestran una correspondencia con la trayectoria del régimen político y económico establecido en el "Pacto de Punto Fijo" (1958). Veamos ahora cómo se establece esta relación.

---

3 Sobre este tema se pueden consultar los artículos que Sucre escribió en 1993 donde criticaba a los intelectuales que habían decidido apoyar los golpes de Estado (*cf.* Guillermo Sucre: "Los cuadernos de la cordura. La indefensión de las palabras", en *Vuelta*, México, n°199, junio 1993).

En el texto "El capitalismo como religión" (2013), Giorgio Agamben ha planteado que el capitalismo es anárquico y que es, en este sentido, heredero de la teología cristiana. El capitalismo, dice Agamben, "es quizá el poder más anárquico que jamás haya existido, en el sentido literal de que no puede tener ningún *arché*, ningún inicio ni fundamento." (116) Siguiendo a Walter Benjamin, Agamben indica que

> el capitalismo es una religión en la que el culto se ha emancipado de todo objeto, y la culpa, de todo pecado, de la misma manera, desde el punto de vista de la fe el capitalismo no tiene ningún objeto: cree en el puro hecho de creer, en el puro crédito, o sea, en el dinero. (108)

En este sentido, la decisión que Richard Nixon tomó el 15 de agosto de 1971 de suspender la convertibilidad del dólar en oro funciona simplemente como una "clarificación del propio contenido teológico" del capitalismo "comparable a la destrucción mosaica del becerro de oro […]: un paso decisivo hacia la purificación y la cristalización de la propia fe." (Agamben 2013: 109)

Cuatro años antes de esta decisión de Nixon, y de alguna manera anticipándola, Guy Debord publicó *La sociedad del espectáculo* (1967). En esta obra, Debord hace un análisis del impacto de la circulación de mercancías en la cultura contemporánea, y declara que "la vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación." (37) En lo que concierne a "la esfera cultural", Debord indica que "el consumo espectacular […] se ha convertido explícitamente en […] *la comunicación de lo incomunicable*", dando lugar así a "la más extrema destrucción del lenguaje, plenamente reconocida como un valor oficialmente positivo, pues se trata de operar una reconciliación con el estado de cosas dominante, del que se declara gozosamente ausente toda comunicación." Por eso, nos dice Debord, "ha podido aparecer como novedad una escuela neoliteraria que simplemente postula la contemplación de lo escrito en sí mismo" y que proclama satisfecha la "belleza de la disolución de lo comunicable." (2000: 158-159) En otras palabras, debido al modo de producción capitalista, el mundo

se ha vaciado de contenido y este contenido ha sido sustituido por imágenes que ocupan el lugar de lo real mismo:

> El principio del fetichismo de la mercancía […] se realiza absolutamente en el espectáculo, en el cual el mundo sensible es sustituido por una selección de imágenes que existen por encima de él, y que se aparecen al mismo tiempo como lo sensible por excelencia. (2000: 52)

A esta realidad espectacular, vaciada de todo principio o fundamento, corresponde un arte igualmente *an-árquico*, donde el lenguaje no remite a la realidad sino que se ha convertido en un fin en sí mismo. El triunfo del sistema capitalista, por lo tanto, viene asociado con una disolución del lenguaje en la pura superficialidad del signo y de la imagen. En la misma línea que Debord, Jean Baudrillard ha argumentado que en la sociedad capitalista contemporánea lo hiperreal y el simulacro están ocupando el lugar de lo real mismo, que ya no existe[4].

La certeza de que el mundo carece de fundamento o de *arché* y la reacción poética ante esta certeza es una de las constantes de la poesía de Guillermo Sucre. A esto se refiere Gustavo Guerrero al indicar que "la cuestión de la naturaleza esencialmente irónica de la poesía ha llegado a convertirse en asunto central [de la obra de Sucre]." (2008: 23) Sin embargo, la crítica del lenguaje y de la propia poesía no se presenta exactamente igual a lo largo de sus diferentes poemarios, sino que, como veremos a continuación, va variando a medida que lo hace la situación política y económica de Venezuela.

---

4 A este respecto, Baudrillard manifiesta que un parque de atracciones como Disneyland revelaría en verdad el perfil objetivo de los Estados Unidos y de la cultura contemporánea: "The objective profile of the United States, then, may be traced throughout Disneyland, even down to the morphology of individuals and the crowd. All its values are exalted here, in miniature and comic-strip form. Embalmed and pacified. […] Disneyland is presented as imaginary in order to make us believe that the rest is real, when in fact all of Los Angeles and the America surrounding it are no longer real, but of the order of the hyperreal and of simulation. It is no longer a question of a false representation of reality (ideology), but of concealing the fact that the real is no longer real, and thus of saving the reality principle." (s/p)

La distancia crítica que la poesía de Sucre establece con respecto al mundo ya aparece en los poemas de *La mirada* —libro publicado en 1970, pero que contiene poemas escritos entre 1962 y 1969. En efecto, en este poemario la falta de fundamento del mundo está presente pero se compensa a través de momentos de plenitud simbólica. Los símbolos recurrentes en esta obra (el verano, el mar, el amor, el tiempo pleno de la infancia, etc.) revelan al mismo tiempo la nada y la perfección del mundo. Y el lenguaje poético no es cuestionado sino que se considera el espacio en que se representa o se manifiesta el esplendor. La escritura poética deviene así un medio privilegiado que, por un lado, nombra el vacío que funda la realidad y, por el otro, es capaz de colmarlo simbólicamente. Esto se revela ya en el primer poema de la colección:

> El verano sacudía su agrietada cola de salamandra escarlata.
> Decía para mí, es el exterminio.
> Era la acritud emplumada del clima, zumbante.
> El ruido seco de los pinares, donde la luz cruje.
> La ebriedad de la tierra, su cólera después difuminada en los atardeceres.
> El mar que conoce sus humores letárgicos y entonces fulguraba;
> ídolo copioso, profanando con sus lascivias las costas más solitarias.
> Vivíamos gracias a ese esplendor.
>
> (Sucre 1970: 13)

En este texto aparecen varios símbolos asociados con "el exterminio", como el verano, la acritud del clima, el ruido seco de los pinares, la ebriedad de la tierra, el mar que fulgura, etc. Sin embargo, en el último verso, se hace evidente que estos símbolos que dan muerte son también los que dan vida. El mundo simbólico que el poema revela es simultáneamente el de la destrucción y el de apogeo. Y vemos que en él no se cuestiona la capacidad del lenguaje poético para referirse al mundo. En otro poema de esta misma colección se expresa una coincidencia similar entre la nada y la plenitud. En este caso, el amor se compara llamativamente con una moneda —"metal irrisorio", carente de fundamento— que sólo puede aspirar al triunfo de su inmanencia en el resplandor del instante. El momento de

máxima plenitud coincide así con el del exterminio, y el instante de la dominación absoluta coincide con el de la total desposesión:

> *Desposeídos*. *En la penuria del sopor consumimos, sin embargo, el fuego de la estación*. El pájaro que fermenta en el orgullo de los mares libera nuestro deseo. Estas aguas lamen tu cuerpo, lo tiznan. Luego irradia en las constelaciones de tu sueño.
> *Moneda gastada en el comercio de los puertos; metal irrisorio, quemando las manos de los pobres*; sonido que en la noche de los suburbios suena a crimen; maldición de héroes y de santos:
>
> Así digo que nuestro amor luce
> y se devora sobre estas costas.
>
> (Sucre 1970: 19. Cursiva mía)

Como se ve en estas estrofas, la desposesión y el sopor de los amantes les permite sin embargo consumir "el fuego de la estación" y, como una moneda que va de mano en mano, el amor es capaz de triunfar, luciendo y devorándose simultáneamente. Es evidente, por tanto, que en este poemario estamos todavía en lo que Jean Baudrillard consideraría una fase representativa de la palabra poética, pues en él se acepta el principio "de que el signo y lo real son equivalentes"[5].

En el siguiente libro de poemas publicado por Guillermo Sucre, *En el verano cada palabra respira en el verano* (de 1976, con textos escritos entre 1969 y 1974), y en particular en el apartado titulado "La felicidad (1973-1974)", se aprecia un cambio significativo con relación a los poemas de *La mirada* que acabamos de comentar. Vemos ahora que el simbolismo prácticamente ha desaparecido y que los poemas han pasado a ser una reflexión metapoética sobre el lenguaje y su falta de fundamento. Los vocablos ya no tienen ningún sustento en la realidad y los poemas discurren sobre la imposibilidad del lenguaje para referirse al mundo. El centro ausente de lo real y de la significación ya no se supera simbólicamente, como en el

5 A decir de Jean Baudrillard "la representación parte del principio de que el signo y lo real son equivalentes (y este es el principal axioma de la representación, aunque la equivalencia [entre el signo y lo real] sea utópica)." (s/p. Traducción mía)

poemario anterior, y las palabras sólo se refieren metapoéticamente a su propia incapacidad para significar:

> Qué ponemos entonces en el papel si no es el
> mundo ese papel
> si no es la tierra
> qué ponemos cuando pintamos o escribimos
> […]
> esas palabras que escribimos sin meditar o
> después de haber meditado mucho (que es lo mismo)
> qué son esas palabras qué palabras son
> qué mano se mueve en ellas y las mueve qué
> otras voces otros ojos hablan miran desde ellas
> ¿o ellas mismas se mueven miran hablan
> ellas mismas?
> Esas palabras sin patria sin adiós que siempre
> regresan estando ausentes que siempre se ausentan
> al regresar
> cuándo nos pertenecen esas palabras
> o cuándo más bien pertenecemos a ellas y en
> ellas nos diluimos desaparecemos en ellas
> ¿habrá que morir para darles vida o vivir para
> rescatarlas de la muerte?
>
> (Sucre 1976: 21)

El poema, como se ve, es una larga reflexión sobre la (falta de) función y significación de la palabra poética en un mundo en que la ausencia de todo *arché* se ha vuelto ya patente. Y es llamativo que, precisamente, este cambio en la poética de Sucre coincida con los años de la "Gran Venezuela", en que los precios del crudo alcanzaron máximos históricos y los proyectos modernizadores parecían al fin una realidad tangible. Esta nueva tendencia poética resulta completamente "espectaculista"[6] —para decirlo con el término de Debord— pues la poesía sólo se pregunta por su propia función en

6 "La sociedad que reposa en la industria moderna no es espectacular fortuita o superficialmente: es fundamentalmente *espectaculista*. En el espectáculo, imagen de la economía reinante, el fin no es nada y el desarrollo lo es todo. El espectáculo no conduce a ninguna parte salvo a sí mismo." (2000: 42)

un contexto en que la posibilidad de referirse a lo real ha desaparecido. Siguiendo la concepción de Baurdillard, estaríamos ahora en el dominio de la simulación, diferente al de la representación en que se encontraría el poemario anterior[7].

En los aforismos de "Entretextos" (1971), que forman parte del mismo libro de Sucre que estamos comentando, también encontramos referencias a la labor del poeta, que, en consonancia con esta nueva concepción literaria, consiste en restituir el mundo, ya disuelto, en la superficialidad de la escritura:

> el ojo del poeta se adueña del mundo
> que reAparece. (1976: 49)
>
> una lenta escritura se desenvuelve desde la sombra (1976: 51)
>
> no guardar silencio sino hacer manar el silencio
> es lo que nos hace más jóvenes (1976: 67)

En el siguiente poemario publicado por Guillermo Sucre, titulado *La vastedad* (editado en 1988, con textos escritos entre 1976 y 1983), también se reflexiona insistentemente sobre la carencia de fundamento del lenguaje y de la poesía. El apartado "Inreflexiones" (1976) Sucre continúa con la temática del libro anterior y en él encontramos una formulación explícita de la poética "espectaculista" que venimos comentando, pues en ella las palabras y la imagen ocupan el lugar del mundo:

> La escritura como espejo: no la imagen que proyectamos
> no la imagen que nos refleja
> la escritura como un espejo sin imagen
> no somos lo que escribimos
> escribe por nosotros la imagen ya en el límite
> en la inserción la intersección de dos reflejos
> ambos falsos/verdaderos (1988: 59)

---

7 "La simulación empieza a partir de la utopía del principio de equivalencia [entre el signo y lo real que propone la representación] y de la radical negación del signo como valor […]. Mientras que la representación trata de absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación como un simulacro." (s/p. Traducción mía)

A pesar de esta continuidad con el libro anterior, el tono de este poemario es más sombrío, más desencantado, y la muerte ("la vastedad") aparece reiterativamente como el único elemento capaz de dotar de sentido al mundo y a la escritura. En el último poema del apartado, titulado precisamente "La vastedad" (1978-1981), el poeta indica expresamente que la muerte es el fundamento de la vida y que sólo a través de ella podemos recuperar el esplendor del verano y de la memoria, símbolos que en *La mirada* (1970) permitían alcanzar la trascendencia, así fuera sólo momentánea:

> Sólo la muerte tiene sentido
> todo recobra su justa rotación como el pensamiento
> cuando morimos
> el cuerpo merece entonces ese esplendor y también
> esa lenta respiración del mundo
> en el verano
>
> por primera vez vemos la vastedad
> por primera vez el alba nos despierta con la arenisca
> de la infancia
> […]
> *qué no nos pertenece ya que pueda desposeernos de lo*
> *que nos posee*
> somos la fijeza el último brillo donde empieza
> la larga intemperie
> ese lenguaje que todos hablamos
> sin reconocerlo […]
>
> (Sucre 1988: 23-24. Cursiva mía)

En este poema la muerte aparece como la única respuesta posible ante la falta de sentido del mundo y ante la imposibilidad del lenguaje para referirse a la realidad. Así, el final de la vida, en su universalidad, permite recobrar la significación perdida ("ese lenguaje que todos hablamos / sin reconocerlo") y enlaza así con los símbolos que permitían la trascendencia en los poemas de *La mirada* (como la infancia o el verano). En el apartado "Cualquier tierra" (1983) —contenido también en *La vastedad*— la voz poética indica que la verdad de las cosas no reside en ellas mismas sino en aquello que las contiene desde el exterior o en las sensaciones que son capaces de evocar. La realidad existe por aquello que le da entidad desde fuera de ella misma:

Una piedra no es sino el agua que la desnuda
y la acaricia.
Un árbol no es sino el viento que lo deslumbra
y lo crepita como una llama de frescor.
Una calle no es sino la costumbre de regresar
o de extraviarse.
En una casa vivimos sólo por la presencia de la parra,
el enramado aroma del jardín.
Es vertiginoso el mediodía de verano como el deseo
es la lentitud.
Las ciudades
deshabitada memoria de la desposesión. (70)

Vemos así que, al igual que la muerte es lo que da sentido a la vida, la negatividad es lo que concede entidad a las cosas mismas que la poesía nombra. Una piedra no es nada en sí misma, sino que su significación y su valor dependen de lo que la recorre por fuera y la constituye más profundamente: "el agua que la desnuda y la acaricia". Así, en *La vastedad* (1988) se hace patente que la poética de Sucre ahonda en el conflicto que había establecido consigo misma en el poemario anterior. Si no nos podemos referir a la realidad como tal, porque esta se ha vuelto un puro espectáculo, la única opción es encontrar el sentido en la misma falta de fundamento que constituye al mundo. Y llegamos así al penúltimo poema de la colección, escrito también en 1983, el año en que ya aparecen síntomas evidentes del colapso económico y político de la Venezuela puntofijista. Este texto de alguna manera marca el límite (¿el fracaso?) de esta poética, anunciando ya el último poemario publicado por el autor:

Ya no hay palabras que no sean las últimas
Podemos invocar a los dioses pero nunca llegaremos
a amistar con ellos.
No hemos sabido nombrar el mundo y apenas hablamos
con sonoros equívocos.
La palabra es una parábola que nunca se cierra: no
hemos vislumbrado el horizonte para extenderla.
El arco se nos quebraba con el solo impulso. (72)

Como se ve, más que una reflexión metapoética, este poema es un lamento sobre el fracaso de la escritura para colmar la falta de fundamento de la realidad. Sucre revela en este texto su convicción de que la literatura es incapaz de lograr el objetivo (quizás inalcanzable) que se había impuesto, el de "amistar con los dioses" y conseguir "nombrar el mundo". Según el trayecto crítico que hemos trazado, su obra poética revelaría el intento fallido de alcanzar una utopía literaria que iba de la mano de una utopía política.

El postrer libro publicado por Guillermo Sucre se titula *La segunda versión* (de 1992, con poemas escritos entre 1988 y 1992) y es radicalmente diferente a los que hemos comentado hasta ahora. El lenguaje empleado vuelve a recuperar una función más referencial y la reflexión metapoética prácticamente desaparece. La versificación se vuelve más regular y el tono de la poesía se vuelve más sobrio. Se trata de poemas más existenciales en los que se vislumbra la crisis social y política de Venezuela, que coincide con una crisis personal del autor. En *La segunda versión* es evidente que toda la poética de la imagen y de la transparencia de los libros anteriores ha entrado en crisis y el poeta simplemente reflexiona sobre las causas de la misma. Para comprender el cambio de tono y de poética basta con citar el poema que cierra este libro, titulado"El último dominio". En él la voz poética se lamenta por la plenitud perdida y por la imposibilidad de hallar la luz que había iluminado la poesía (y también el contexto histórico) anterior:

> Arrebatados como por un gran viento andamos
> por la tierra
> hostiles dispersos
> sin encontrar la claridad, la quietud.
>
> Hechos al rigor, la privación, la desnudez,
> los dichosos,
> qué nos ha extraviado en la busca de la luz
> o cuál luz nos ha enceguecido que ya no vemos
> su justo dominio lo que no es destello
> sino transparencia de la sombra.

[…]
los que nacieron en lo sagrado y fueron luego
sus mendigos
eso somos ahora.

Por qué no hemos perecido como todo lo que pertenece
a la intemperie.
O cada pérdida nos regresa al origen, cada
sufrimiento
es un pasaje a la otra cara del espejo, imagen
de las resurrecciones, estepa
de la inocencia.

(Sucre 1992: 24-25. Cursiva mía)

En este poema, el sujeto poético plural remite al "nosotros" venezolano. Ellos, los venezolanos, ahora vagan por la tierra "hostiles" y "dispersos", incapaces de encontrar "la claridad" ni "la quietud", que sí era posible hallar previamente. En este caso, la voz poética indica explícitamente que algo les "ha extraviado en la busca de la luz" o que la luz misma les ha "enceguecido" de manera que ya no pueden ver "su justo dominio". Se trata de una situación posapocalíptica, pues los sujetos poéticos, que habían "nacido en lo sagrado", son ahora sus "mendigos". Y finalmente el sujeto se lamenta de no haber perecido "como todo lo que pertenece / a la intemperie." En nuestra interpretación, este poema es un lamento por la imposibilidad de alcanzar la plenitud social y política en Venezuela, lo que se transmite a través de símbolos poéticos, indicando así la continuidad entre ambos dominios. Este poema muestra el fracaso de las promesas desarrollistas suscitadas a partir del Pacto de Punto Fijo y en él la desolación política y social se transmite en términos estéticos. Así, el cuestionamiento del marasmo político coincide con una reflexión lírica sobre el valor de la poética del autor y de la poesía misma.

En conclusión, es evidente que la poética de Sucre avanza de manera paralela al proyecto político establecido en Venezuela a partir de 1958. Si bien la reflexión irónica sobre la relación entre las palabras y las cosas es una constante en su obra poética, vemos que esta relación no es constante ni unívoca, sino que va variando históricamente. De este modo, en los poemas recogidos en *La*

mirada (1970) los símbolos poéticos recurrentes como el verano, la infancia, el mar o el amor son capaces de rescatar la plenitud perdida y el poema se concibe como un espacio imaginario donde la trascendencia es todavía posible, así sea momentáneamente. La relación entre el lenguaje y el mundo entra en un segundo momento en el poemario *En el verano cada palabra respira en el verano,* de 1976, que coincide históricamente con los años de plenitud del sistema y con las esperanzas de modernización puestas en la "Gran Venezuela". Al éxito de un sistema económico basado en la infinita circulación de mercancías corresponde una poesía "espectaculista" que reflexiona sobre su propia posibilidad de significar y en que la imagen y el signo han ocupado el lugar de lo real mismo. A partir de principios de los ochenta, tal y como se aprecia en los poemas de *La vastedad* (1988), la poesía de Sucre plantea que sólo la nada —es decir, *lo que no es o lo que no se es*— tiene sentido. Como la realidad se ha vuelto un simulacro, la única opción que le queda al poeta es hallar el sentido de la misma en la negatividad que la constituye más profundamente. "Vida y muerte —dice el poeta— son una misma historia". Y llegamos así a *La segunda versión*, de 1992, el último poemario publicado en vida por Guillermo Sucre. En este libro el lamento por la situación política de Venezuela se traduce a términos estéticos y la crisis política que vive el país se expresa como una crisis de la poética del autor. Desde 1992 hasta su fallecimiento en julio de 2021, Guillermo Sucre no editó ningún libro de poesía, de manera que no sabemos de qué manera el corte que el régimen establecido por Hugo Chávez representa en el proyecto democrático-liberal de Venezuela afectó a su última creación poética. Quizás el silencio era la única respuesta literaria posible ante una situación política del todo ajena a sus convicciones democráticas y al destino que él quería para su país.

Referencias bibliográficas

Agamben Giorgio (2013), "El capitalismo como religión". *In* Agamben Giorgio, *Creación y anarquía*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Antzus Ramos Ioannis (2017), *La última claridad,* Universidad de Murcia.

Baudrillard Jean (1988), *Simulacra and Simulations*, from *Jean Baudrillard, Selected Writings*, ed. Mark Poster, Stanford University Press, p.166-184. En línea <https://web.stanford.edu/class/history34q/readings/Baudrillard/Baudrillard_Simulacra.html> [Fecha de consulta: 23/02/22].

Debord Guy (2000)[1967], *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.

Guerrero Gustavo (2008), "Prólogo". *In* vvaa, *Conversación con la intemperie. Seis poetas venezolanos*, Madrid, Galaxia Gutenberg.

Sucre Guillermo (1970), *La mirada*, Caracas, Tiempo Nuevo.

— (1976), *En el verano cada palabra respira en el verano*, Alfa, Buenos Aires.

— (1988), *La vastedad*, México, Vuelta.

— (1992), *La segunda versión*, Sevilla, Renacimiento.

— (1993), "Los cuadernos de la cordura. La indefensión de las palabras", *Vuelta*, México, n°199, junio.

Tensiones identitarias y cuerpos burlescos en los relatos de inmigrantes judíos en el Río de la Plata

Brigitte Natanson
Universidad de Orleans

Las tensiones y el malestar identitarios producidos por una más que doble pertenencia entre los inmigrantes judíos y sus descendientes en América Latina se ven plasmados en el guión judío-argentino, judío-polaco-mexicano, a su vez reducido desde el exterior como "ruso" o "turco", aunque el individuo así nombrado no tenga nada que ver con el país referido.

Varios autores argentinos (o judío-argentinos) relatan esas experiencias de idas y vueltas en las experiencias exílicas, a veces vividas en carne propia, como Manuela Fingueret, Andrés Neuman, Ana María Shúa, Mario Szichman, entre otros. A través del humor, especialmente en su vertiente autoirrisoria, y desde una perspectiva jocosa, asistimos a una construcción burlesca de los cuerpos, cuyos defectos y taras, propias de la familia o del grupo, se ven amplificados hasta lo grotesco en pos de una comparación con los demás cuerpos del resto de la sociedad de acogida. Ese proceso hiperbólico erige una muralla inexpugnable ante la brutalidad de los prejuicios, desarmando cualquier intento de sarcasmo y caricatura venido de fuera. Pero también existe otro procedimiento en resonancia con la historia de la lengua: el ídish, derivado del bajo alemán pero escrito en caracteres hebraicos para protegerse es una lengua nacida de la necesidad de resistir. Al convocarla e introducirla en la narración en castellano y sobre todo en los diálogos funciona como en su nacimiento: resistencia y peligro a la vez de ser identificado como el "Otro", el no asimilable.

Dentro de la literatura de las migraciones hacia el Río de la Plata, hemos distinguido la "Literatura I", la que atañe a los primeros inmigrantes, escrita sea por los propios sujetos o por escritores criollos, de la Literatura II, elaborada desde cierta distancia temporal, es decir a distancia de esa primera ola migratoria. En cuanto a la Literatura I, se puede hablar de relatos integradores cuando se tenía como meta principal promover y confortar la mejor integración posible a la sociedad de recepción, siendo la más emblemática la obra *Los gauchos judíos*, de Alberto Gerchunoff (1910), esa "carta de nacionalidad" como la calificó Bernardo Verbitzky (Senkman 1983: 23)[1]. Francisco Grandmontagne y Francisco Sicardi ofrecieron a su vez una visión positiva desde la propia experiencia migratoria[2]. Pero también existe toda una literatura empeñada en descalificar y deshumanizar al inmigrante, al que sea, valiéndose entre otros medios de caricaturas también presentes en la iconografía: Miguel Cané[3], Eugenio Cambaceres, Hugo Wast (seudónimo de Gustavo Martínez Zuviría) para quienes la figura del inmigrante se dibuja bajo el signo del pánico de la clase alta ante el "aluvión migratorio", la convicción de la futura muerte de la lengua contaminada por los extranjeros.

A diferencia de esas dos posturas, en la que hemos llamado Literatura II, escrita desde la distancia, ya no existe la necesidad o de valorar y legitimar la presencia de los inmigrantes, o, a la inversa, de caricaturizarlos y describirlos con todos los prejuicios y estereotipos

---

1 Citado por Senkman 1983: 23. Recordemos que Gerchunoff también escribió "Elogio de las personas ridículas": "La gente de nuestro país tiene un sentido singularmente agudo de las cosas ridículas. Recoge con facilidad en el comentario burlón todo lo que sale, en lo externo como en lo moral, de la línea común, del canon formado por la costumbre" (1926: 97).

2 Véase por ejemplo F. Grandmontagne, *Los inmigrantes próspero*s, 1933 y F. Sicardi, *Libro extraño*, 1894.

3 Ejemplos no faltan: "El movimiento de las ideas, la influencia de las ciudades, la fluctuación de las fortunas y la desaparición de los viejos y sólidos hogares ha hecho cambiar todo eso. Hoy nos sirve un sirviente europeo que nos roba, que se viste mejor que nosotros y que recuerda su calidad de hombre libre apenas se le mira con rigor.", Miguel Cané, *Prosa ligera*, Administración General, Buenos Aires, p. 79.

para ratificar la descalificación. Se trata más bien de relatos de la memoria familiar, de la herencia, de la transmisión, en los que la figura de los abuelos cobra una importancia particular; en muchos casos se ocupa de más de un miembro de la familia, en otros se dedican más a una sola figura, como la del padre o la madre[4].

Si bien no todas y todos trabajan tanto el humor, resulta difícil que en ese despliegue de defectos y taras, hiperbólicas o no, no presenten algún rasgo de ironía. En la construcción textual de los personajes, sea el que sea su grado de ficcionalización, el humorismo surge de la invitación a entrar en la intimidad de los códigos familiares, brindados con generosidad o parsimonia. La puesta en escena de las características solicita, de forma casi obligatoria, una participación del lector, cada una de sus apariciones convocándolo a un doble placer: el reconocimiento y la anticipación. La sonrisa o la risa nacen de estos conocimientos y de la expectativa (piénsese en el emblemático vagabundo encarnado por Charlie Chaplin, cada vez que aparece un personaje vestido de uniforme) con una focalización en la transgresión.

Varias novelas analizadas presentan como principales fuentes de construcción de los cuerpos grotescos, de preferencia en ídish, como si el castellano no fuera suficiente para expresar algunos males, las siguientes temáticas:

— El hambre y los malos modales

— La obsesión por la salud, tradicionalmente por parte de las madres y abuelas (*bobe*) judías

— La comparación con los otros (los no judíos)

---

4 Algunos títulos ya indican algo de esa vertiente: *Cuentos de la abuela gringa* (Susana Goldemberg, 1996)*; El camarada Carlos* (Alicia Dujovne Ortiz, 2007)*; Historia de mi madre* (Angélica Gorodischer, 2004)*; Inmigrante friulano: cuentos de mi padre* (María Inés Danelotti Marcos, 2004)*; La cabeza de mi padre* (Kalman Barsy, 2002)*; El libro de Gisela* (Mariano Fiszman y Roberto Raschella, 2005)*; La novia de Odessa* (Edgardo Cozarinsky, 2001)*; La Polaca* (Myrtha Shalom, 2003)*; Los Breman* (Elías Bonder, 2005)*; Mamá* (Jorge Fernández Díaz, 2003)*; Petronita* (Héctor Norberto Guionet, 2003)*; Recuerdos de una abuela inmigrante* (Mónica García Frinchaboy, 2007)*; Tío Borís* (Graciela Mochkofsky, 2006)*; Un recuerdo para Raquel* (Walter Duer, 2003).

Expresar el cuerpo en la relación con la ingestión/expulsión y sus consecuencias (digestión, expectoración, micción, expulsión de gases, defecación etc.) supone una ruptura con cierto pacto de lectura, como apunta el antropólogo David Le Breton:

> À travers un implicite pacte d'alliance avec le lecteur, on néglige souvent en sciences sociales d'évoquer certaines données afférentes au corps (hygiène, miction, excrétion etc.) De certaines choses on ne saurait parler sans rompre la convention tacite mais bien établie du savoir-vivre. On peut parler de tout sauf des règles, du pet, du rot, de la digestion… dans la littérature ou le cinéma règne aussi cette règle tacite que de certains moments de la vie du corps, il n'est pas digne de parler. (2005: 99)

Se podría añadir que esas actividades corporales, cuando son mencionadas, suponen un discurso altamente eufemizado, a veces a través de imágenes no siempre de comprensión inmediata. A la inversa, los personajes de la novela *A las 20:25 la señora entró en la inmortalidad*[5], de Mario Szichman, relacionan cualquier palabra con una necesidad fisiológica. Recordemos primero el argumento de la novela: acaba de fallecer Eva Perón, se ha suspendido casi toda actividad, y entre otras los permisos de inhumar. Pero también ha fallecido Rifque, la hija de Dora Pechof, y el único médico que parece dispuesto a prestarles ayuda es un antisemita de ley. La tensión narrativa radica en el intento, con ayuda de un "manager", de hacer pasar la familia Pechof, inmigrada desde la lejana Rusia, por una familia patricia argentina, muy católica, para conseguir el famoso permiso del médico. La mayoría de los ejemplos a continuación salen precisamente de esas reuniones con el manager:

> — Usted dice: Aunque esas bellas hijas de Eva tenían un gran oído musical, ignoraban el pentagrama. Pero eso sí, les bastaba con oír una o dos veces un aire cualquiera... No sea grosero. ¿No sabe que

5 En una reciente reedición, se ha modificado este título para que reprodujera exactamente las palabras, cuidadosamente elaboradas, con las que se anunció el fallecimiento de Eva Perón por la radio, el 26 de julio de 1952: *A las 20:25 la Señora pasó a la inmortalidad*. Tercera edición: Editorial Aleph/Aleph Publishing House, New Jersey, USA, 2012.

> aire le llamaban a la música? Ah, un chiste para amenizar la reunión. Está bien, no me enojo. Lo dejo pasar. Pero ni se le ocurra repetirlo. (Szichman 1981: 55-56)

Entre otros ejemplos, las diferencias entre los judíos y los no judíos en relación con el cuerpo, se erigen en valores propios, incluso cuando se trata de supuestos defectos, revirtiendo el estigma:

> —Los idn somos como una gran familia —dijo Salmen—. Mirá a Tajmer, por ejemplo. Tiene millones. Bueno, un día estaba delante de él, y se me escapó un fortz (ventosidad) ¿Cómo reaccionaría un goi? Pondría cara de distraído, y después te haría la cruz. Pero Tajmer es de los nuestros. ¿Sabés lo que hizo? se rió, dijo Buen provecho y me acompañó con otro. No tenía ninguna obligación, pero igual lo hizo, por delicadeza. O fijate lo de los escarbadientes. Con la plata que tiene Tajmer, podría comprar escarbadientes de oro. Pero no, prefiere usar un boleto de colectivo doblado en cuatro. ¿Por qué? porque respeta nuestros valores. […]
>
> ¿Y qué pasaba si alguien sufría de harter mugn? Bueno, era impensable un patricio con harter mugn, pues se trataba de seres que sólo pensaban en el alma. (1981: 33)

Al erigir a los no judíos en su versión más noble, a los patricios en seres inmateriales para los que no existen las dificultades corporales para la evacuación, la narración imposibilita su representación grotesca y, a la inversa, amplifica el defecto obsesivo propio de su grupo, como vemos a continuación.

La obsesión por la salud, tradicionalmente por parte de las madres, abuelas (bobe o babe) y abuelos (zeide) judíos

La hipocondría es una afección generalizada entre muchos personajes, algunos más que otros. En la novela de Manuela Fingueret, *Blues de la calle Leiva*, el abuelo se aferra a un libro, seguro de que algo le va a pasar en cualquier momento:

> […] el libro sobre medicina. [El abuelo] lo leía como una novela, suponiendo que le daría la oportunidad de prever cualquiera de las dolencias existentes en el mundo. (2006: 95)

Las representaciones grotescas del cuerpo en la Edad Media y en el Renacimiento se correspondían con cierto deseo de igualitarismo entre los individuos, tal como se ve en la literatura y en la pintura. La necesidad de disciplinamiento en la novela de Szichman, a su vez, pretende elevar a los sujetos. Su fracaso se manifiesta de distintas maneras en esa tentativa de transformación de la familia Pechof en una familia de alta alcurnia, mientras permanecen algunas preocupaciones a veces obsesivas como la salud, la comida y su evacuación, ya presentes en *Los judíos del mar dulce*, la novela anterior dentro de la saga de los Pechof en esa síntesis significativa:

> La *babe* monopolizará la crianza de los hijos para convertirlos en *menschn*[6], los hará hablar en media lengua, los obligará a llamar guau a los perros, colcoi a los chocolates, y a-a la caca, los sofocará con pulóveres y bufandas en verano, les comprará ropas grandes para cuando crezcan, uniformándolos así con dobladillos y frunces, diseñando sus cuerpos para que la tarea de verificar su sexualidad sea imposible, insistirá en cortarles las uñas hasta después de casados, aunque siempre a espaldas de sus nueras, les dará la comida en la boca después de enfriarla a soplidos, les preguntará que tal van del *mugn*[7], les pondrá una ramita de perejil en el *tujes*[8] cada vez que anden estreñidos, y les programará las visitas al médico y al dentista exclusivamente en días lluviosos para amargarlos con inyecciones, nebulizaciones y el ruidito del torno. Pero todos esos esfuerzos por mantener a sus hijos en la minoría de edad estarán condenados al fracaso. Cada uno de sus hijos se rebelará contra su absolutismo, inventando algún *mishigás*[9] (1971: 99).

Al exceso de defecación supuestamente provocada por comer *matze* (y no pan) durante la fiesta de Pesaj de la narradora de Fingueret —"las diarreas que a mí me provocaba el matze" (2006: 28)— se opone aparentemente el retener las heces como

6 Según Leo Rosten, un *mensch* es alguien de un carácter noble, que tiene rectitud y dignidad (2011: 198).

7 Estómago.

8 Trasero.

9 Locura.

preocupación principal entre los hermanos Pechof, repetida una y otra vez en ídish en estos ejemplos sacados de distintas páginas:

> —¿Vas bien del mugn?— le preguntó Dora.
>
> —Che, creí que eras más sofisticada— dijo Jaime. […]
>
> —Mire, Salmen, yo soy como una tumba— le dijo Pinie pero cuando lo empezó a calumniar, ahí estallé.
>
> —¿Calumniarme a mí? ¿Ella? […]
>
> —Dice: Salmen no tiene más ambición en la vida que clavarle a Roni un ramito de perejil en el tujes. Como si lo único importante fuese mover el vientre.
>
> —Ah, pasando a otra cosa: ¿podes vérmelo a Roni? Últimamente no me anda bien del mugn. Tal vez si le frotás el tatuaje... […]
>
> —Doctor, muchas veces me pregunté si mi hermano no tiene harter *mogn* —dijo Salmen señalando a Itzik.
>
> —Doctog, ¿después podría verme al Roni nene? le consultó Salmen. Lo noto desmejorado. Creo que anda con *harte mugn*. El ramito de perejil dejó de hacerle efecto. (1981: 157, 232 y 270)

En la novela de Ana María Shúa, *El libro de los recuerdos*, otra abuela señala cómo encontró las palabras para hablar del cuerpo en su castellano influido por el ídish, con esa misma obsesión, comentada e ilustrada con las distintas tretas para disimular la necesidad fisiológica de evacuación de gases y defecación:

> ¿Acaso se pueden decir cosas de verdad, de las que viven en las tripas: acaso hay palabras para eso en castellano? Castellano, bah: qué clase de idioma es ése. Si tenés hambre, eso se puede decir: tengo hambre. Si querés mover el vientre, poné más fuerte el televisor, esta comida falta sal, cuánta plata gana por mes, atendé vos que llama tu hija. (1994:165)

El hambre y los malos modales

En Szichman, las escenas de argentinización gracias al manager se ven marcadas por los gestos grotescos de Jaime, confortando al personaje en su personalidad de sujeto fuera de toda norma, inhabilitado para endosar el papel de aristócrata que pretende representar. La descripción de esos gestos solo aparece en la reacción del manager, dejando al lector la responsabilidad de (re)construir el acto en toda su ridiculez, sin que midiera ni la descripción ni las palabras de Jaime en esta escena, en la que aparece primero mudo y luego intentando hablar mientras come.

> —Anota después... Ya se estuvo tocando los granitos. Usted no tiene remedio. Hay que tenerlo con camisa de fuerza.
>
> —Mientras aguardan a que lleguen las viandas —le dijo el manager —es de buen gusto conversar con fineza, chispa, ingenio. ¿Qué hace con el pan? Déjelo tranquilo.
>
> Jaime se había acercado a la mesa y había tomado un pequeño brioche entre sus dedos.
>
> —¿Cómo un mordisquito? —le preguntó el manager alarmado. Usted le pega un mordisquito al pan antes de iniciar la tertulia, y se incinera. ¿Sabe por qué los aristócratas son aristócratas? Porque nunca tienen hambre. Y encima le hizo un agujero al pan. Estoy tratando de educarlo y lo primero que me hace es agujerear el pan. Démelo. Hay mucho de qué conversar. ¿Se va a poner a hablar con la boca llena? […]
>
> —Mire que tiene tics, ¿eh? Y después se burla de sus hermanos. ¿Cómo se le ocurre golpear la jarra del vino con un cuchillo? Traiga el cuchillo para acá. (1981: 55–57)

La calidad de los "aristócratas", modelos a imitar como seres sin materialidad ya mencionada anteriormente por el personaje de Salmen, uno de los hermanos, se ve aquí confirmada por el propio manager, en oposición con la caricatura representada por un Jaime hambriento incapaz de controlar sus propios instintos.

El mismo Jaime, en su imaginaria construcción y diálogo con su otro yo, descarta a Pinie por sus tics, lo que lo lleva, de nuevo a la comparación con los no judíos, quienes no sufren los mismos

defectos, y concluye con la generalización de la ausencia de tics fuera de la sinagoga:

> Debían mover la cabeza como Pinie cuando tenía el tic en el hombro. *Olvidate de Pinie*— se ordenó—, *Yo la uso pero no tiene tics* —le explicó a su otro yo—, Fuera del schil, nadie tiene tics… (1981: 31)

Pero lo grotesco también se manifiesta en el recuerdo del hijo de Salmen frente a los peronistas, en una descripción propia de sus detractores y relacionada con el título de la novela:

> De repente, Roni no pudo simular más. Recordó con horror ese mundo de peronachos, esas mujeres de vestidos acampanados y floreados, esos hombres cuyo cabello les nacía directamente de las cejas, esos rostros cetrinos, esos pantalones bombachudos. Y todos, como en un aquelarre, bailaban al son de una danza diabólica, el chamamé. […]
>
> —Calmate, calmate le dijo Salmen con ternura. ¿Y les viste el pelo? Los hombres parecen como carpinchos. Y las mujeres no tienen pelo: tienen crenchas. Pero eso sí: ni una sola cana. ¿Y sabés por qué? Porque no les trabaja el cerebro. Lo leí en *Vea y Lea*: la gente que no medita no tiene una sola cana. Tampoco se queda calva. ¿Te contó la shicse que lo único que hacen es emborracharse? (1981: 59)

Los cuerpos traumatizados por el hambre, la persecución y las amenazas son recordados tras las violencias vividas durante la semana trágica en Buenos Aires. Resulta sumamente interesante esa referencia si pensamos en el tabú que representó dentro de la sociedad en general, pero también dentro de la comunidad judía argentina y las pocas referencias en la literatura en general[10].

El humor negro, negrísimo, a veces impugnado por los sobrevivientes, mientras otros a la inversa recuerdan cómo ayudó a sobrevivir en circunstancias dramáticas, parece diluirse en la imagen

10 Las cifras oficiales del número de víctimas del pogrom ocurrido en esta semana de enero de 1919 en Buenos Aires principalmente arrojan unos diez muertos, mientras que varios testimonios, entre otros el del embajador estadounidense, hablan de más de mil. Para una visión de las narraciones de esos acontecimientos, véase B. Natanson, "Repertorios de una semana: visiones literarias de la 'semana trágica' (Buenos Aires, enero de 1919)".

de los carros cargados en la urgencia por los "caminos bamboleantes" de la primera frase citada, mientras se agudiza en la descripción de los cuerpos asesinados:

> Los Pechof volvieron a cargar en el carro los dos baúles y los hijos, y enfilaron hacia el interior del país por caminos bamboleantes. […
>
> El zeide quería retornar al pueblo de Polonia siguiendo en reverso las huellas de la destrucción. Pensó que era suficiente con encontrar el primer muerto para orientarse. Y no importaba la forma que tenía el cadáver. El pogrom se irradiaba por simpatía y dejaba su marca hasta en los muertos naturales. A veces era una cicatriz recuperando el color y la costra de sangre en un rostro, o el gesto con que un cuerpo se acurrucaba en el suelo. (1981: 64)

Mientras la *babuela* de Shúa, quien, como la de Neuman, no soporta mucho que se critique a la Argentina, marca las diferencias a través de una experiencia de los efectos del hambre sobre su propio cuerpo que no tiene comparación con lo que se vive en el país de acogida:

> Aquí nunca es por tanto. Ahora que si es para quejarse, siempre vas a encontrar quien se queje, pero no una que pasó hambre como yo. Hubo una vez cuando era chica que ya me estaban lavando para ponerme en el cajón y con el agua me desperté: desmayada del hambre nada más estaba, allá en Lituania. En Polonia. En Europa. Allá.
>
> Hambre no tengo más. (Shúa 1994: 166)

En cambio, el fracaso económico supone también penuria en el país de promisión, para un sobreviviente de la Shoá, amigo de los Pechof:

> Mientras anotaba pérdidas y pérdidas en las dos columnas del libro mayor, Motje chupaba un botón para aplacar el hambre. Estaba muy consumido y con el estómago destrozado de tanto poner ajo a las comidas para que le repitieran. (Szichman 1981: 112)

La comparación con los Otros: los no judíos

Se compara siempre las características de los cuerpos de los goyim con los de los judíos, y hasta se contempla la posibilidad de que desaparezcan los defectos cuando la familia deje de ser judía:

> —¿Sabían que todos los goim tienen ojos glaucos? Nosotros, o los tenemos marrones o los tenemos torcidos.
>
> —Exagerás, dijo Salmen. Beniumen tiene ojos celestes. […]
>
> —Yo tengo una hernia —argumentó Salmen.
>
> —Porque sos id. No hay id que no lo tenga. Pero cuando seas goi, la hernia va a desaparecer en un santiamén. Como tu mondongo. ¿Sabes de qué sufren los goim? de hemoptisis, como Bécquer. (1981: 212–214)

En relación con la salud y la forma de curarse, se confronta una tradición popular con el supuesto refinamiento de la civilización, equiparada a los goyim, tenga o no que ver con cualquier realidad, si se piensa en la cantidad de médicos judíos ya presentes en la segunda generación de inmigrantes: "Si por ejemplo, un niño goi tiene fiebre, le dan penicilina. Remedio de gente civilizada. A nosotros, en cambio, nos frotaban la cara con un pañal pishado. ¿Sí o no?" (1981: 216).

Llevando aparentemente la autocrítica a su colmo, Szichman utiliza varios de los rasgos supuestamente característicos de una "raza judía" y difundidos por las caricaturas como si los personajes hubieran integrado la visión racista de algunos sectores de la sociedad. Al hacerlo, en rigor, antes que una autocrítica, se trata de utilizar lo grotesco de esos retratos y rasgos, de contraponerlos con la delicadeza de los no judíos en su forma de hablar del cuerpo:

> —Yo viajo, miro. Y me cansé de ver narigones. Entre los goim no vas a encontrar un solo narigón. Con decirte que hablan de las aletas palpitantes de la nariz. Para eso, como te darás cuenta, hay que tener una nariz pequeña. Y los goim tampoco se preocupan si el hijo movió el vientre —agregó mirando a Salmen—. Ni tienen esas costumbres de jugar con las monedas en los bolsillos. Por cierto ¿no podés parar el ruido con las monedas?— le pidió a Salmen a continuación—. Esa es otra ventaja de los goim: no tienen tics.

> Nunca van a verlos haciendo saltar el hombro o acomodándose los beitzem... Y tampoco andan pelados. La calvicie se les va moviendo despacito para atrás, y quedan canosos y elegantes, como el doctor Marcelo Sánchez Sorondo. (1981: 218)

Pero la intervención del narrador muestra los limites de esa tentativa de integración frente a los prejuicios: el golpe para Jaime esa "puñalada en el corazón", no lo es por el dolor del desprecio antisemita, sino porque la caricatura, al corresponderse con el personaje de Pinie, revela la imposibilidad de la transformación radical del cuerpo judío en cuerpo no judío:

> —No querría descorazonarlo, pero con esas orejas y esa nariz se parece al sastre Popoff —dijo el manager.
>
> —Shh, que se acerca con los cordiales —le advirtió Jaime. El comentario del manager fue como una puñalada en el corazón. El sastre Popoff, que aparecía en la revista Patoruzú, era el ludibrio de la comunidad. Usaba galera, tenía una nariz muy larga, las orejas como el vampiro de Nosferatu, hablaba con un terrible acento de Europa oriental, y se dedicaba a la usura. Jaime pensó que era imposible seguir teniendo a Pinie de criado. Podía financiarle una cirugía estética, pero ¿qué hacer con su estatura? Sólo los émulos del sastre Popoff se adecuaban a su estatura. (1981: 230)

Con mucha ironía, el propio Jaime utiliza esta misma revista con dibujos antisemitas para ocupar a Itzik, equiparando dos artículos que no tienen nada que ver y retomando otro argumento antisemita, el proyecto de dominación sobre el mundo, como si fuera una simple información y sobre todo algo totalmente ajeno a su realidad.

> —Tomá, aquí tenés la revista Patoruzú, para que te entretengas. Hay un artículo muy interesante sobre la numismática y cómo los judíos se quieren quedar con todo el oro del mundo y tendiéndole a Itzik la revista, abandonó la habitación. (1981: 190)

Y de nuevo aparece el cuerpo como el mayor impedimento para la transformación, como si el espíritu pudiera integrar toda nueva identidad, pero la realidad corporal no:

> En sus momentos de desencanto, Jaime advertía la dificultad de ir desde cualquier pasado judío a un presente católico. El problema

> mayor residía en los retoques. Como judío, todo le salía de adentro y cada cuerpo ensamblaba con los demás, recordando esas fotografías que disgregan los gestos de una bailarina. Pero en el rol de Gutiérrez Anselmi, Jaime perdía la espontaneidad. Debía repasar cada actitud y diálogo posible para que su cuerpo calcara una partitura ajena. (1981: 93)

Son múltiples las transformaciones de los cuerpos, para salir de la miseria, para parecer lo que no son, para las necesidades de un nuevo oficio, o de una nueva estafa. Jaime e Itzik, contra toda verosimilitud, se hacen pasar por mellizos en un estudio de fotografía, para promover un método de fortificación del cuerpo:

> El manager vio en el estudio fotográfico a un enano y a un grandote vestidos solamente con calzoncillos pespunteados de puntitos negros. Detrás había un decorado con árboles y lianas. […]
>
> —Son para la propaganda del gimnasio —cuchicheó la mujer al manager. Debajo de la foto del enano ponen la leyenda "Yo antes era un alfeñique". La foto del grandote es para mostrar cómo se desarrolló el alfeñique después de usar el método de tensión dinámica. (1981: 104)

A lo largo de la novela, el cuerpo de Itzik en particular se convierte en un terreno de experimentos de todo tipo, facilitado por su condición de casi enano. Desproporciones, rigidez repentina, implantación de un falso tercer ojo, erección sobredimensionada de su sexo participan de esa visión grotesca que culmina al final de la novela y participa del fracaso del proyecto de cambio de identidad para la familia.

> Las etapas de prosperidad de Saladín el adivino y su trup se podían medir por los traslados. Cuando Jaime e Itzik se mudaron de la pensión de Constitución a un departamento en Villa Crespo, el turbante de Saladín pasó del rayón a la seda. En vez de salida de baño, Jaime usaba un quimono de shantung. […] Itzik andaba con una prótesis que le instalaba un ojo en el centro de la cara y desparramaba incienso sacudiendo un cencerro de plata. (1981: 104)

Pero a veces les sale mal el juego, en esta oportunidad cuando han intentado estafar a un militar y sufren las consecuencias en sus cuerpos aterrorizados:

> El cuerpo le temblaba, como si hubiera trepidado un motor bajo sus pies. Itzik estaba blanco como el papel.
>
> —¿Querés brejn? le preguntó Jaime.
>
> —No, sza estoy bien dijo Itzik mientras recuperaba el color, como las manzanas peladas cuando se oscurecen.
>
> —Vamos a tener que cambiar de táctica dijo Jaime, mientras pensaba por qué no podía calmarse. Tomá el pañuelo y respirá fuerte. Y sacate el ojo de vidrio que el chofer está mirando. (1981: 191)

El mismo personaje de Pinie, tan parecido a las caricaturas como vimos, cuenta cómo un tatuaje del caballero andante en algún momento de persecución en la lejana Rusia le salvó la vida. Pero empieza a crecer y le sale una joroba, elemento grotesco usado para salirse de situaciones embarazosas o conseguir comida:

> A partir del brote de su joroba, Pinie no ganó para sustos. Alicia Tajmer se empecinó en llevarlo de banquete en banquete para refregárselo a sus amigas por la nariz. Sus amigas, en represalia, convidaban a Pinie a conciertos de gala y le llenaban el buche de gueminirte erink. A la menor distracción de Pinie, las mujeres tocaban su bulto y pensaban en tres deseos.
>
> Con tanto agasajo, el tatuaje de Pinie adquirió la solidez de un bajorrelieve y Motje, su socio en la zapatería para rengos, lo empezó a hostigar, controlando sus incursiones al baño.
>
> —Antes no ibas tan seguido le recriminaba Motje.
>
> —Un problema renal. Gracias por preocuparte.
>
> —Y veo que el tatuaje está hinchado como un pavo —insistía Motje arrancando brutalmente la cinta adhesiva que tapiaba al caballero andante.
>
> —Sí. ¿No le ves como una pelota? Es un aviso del ganglio. Inflamación, fiebre, malestar. Lo mismo todos los inviernos —decía Pinie, tratando de escurrirse del interrogatorio. (1981: 111)

En el corpus que hemos elegido, las manifestaciones corporales burlescas ocupan un espacio privilegiado en la representación de las tensiones identitarias dentro de un grupo minoritario deseoso de integrarse en una sociedad multicultural, por cierto, pero no por eso exenta de prejuicios. La novela de Szichman, en especial,

expone pues el cuerpo de los individuos como conjunto grupal, cuerpo social grotesco dentro de otro cuerpo que no lo acepta y parece a punto de expulsarlo. Y el conjunto de las novelas les otorga a las necesidades corporales una importancia vital no siempre presente en la literatura, como una forma de imponer una presencia no deseada. Lejos de pretender un sincretismo con la sociedad del país de acogida a través de una suerte de naturalización y de idealización del crisol de razas, el humor grotesco permite afirmar y confirmar las diferencias. Si bien en el grotesco carnavalesco propio de la edad media en sociedades muy desiguales, la transgresión apuntaba a una relajación de las tensiones entre grupos sociales normalmente muy separados, la trilogía novelesca de Szichman termina mostrando con humor negro el fracaso de la tentativa de integración.

Las hipérboles construyen esa muralla propia del humor judío dedicado a anticipar el sarcasmo y la caricatura destinados a desautorizar su propia existencia, a través de los siglos, y reiterados como vimos en cierta literatura sobre los inmigrantes en el Río de la Plata. El otro efecto del humorismo, como se sabe, es el de aliviar los dolores, en ese caso de los exilios y desilusiones.

Referencias bibliográficas

Fingueret Manuela (2006), *Blues de la calle Leiva*, Buenos Aires, Booket.

Freidin Nora, (1994), *El trompo*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.

Le Breton David (2005), *Anthropologie du corps et modernité*, Paris, Quadrige / puf.

Natanson Brigitte (2015), "Doble(s) sentido(s), sentidos contrarios y sentido del humor en la novela de Mario Szichman: a las 20:25 la señora entró en la inmortalidad (1981)". In Pélage Catherine, Fasquel Samuel, [et al.], *Doble(s) Sentidos*, Orléans, Corsaire Editions, 343-356.

— (2015), "Pasos en falso en la Argentina pluriétnica y multicultural: humorismo y desmitificación en la novela de Mario Szichman *A las 20:25 la señora entró en la inmortalidad*." *Migración y nuevos espacios culturales*, Heredia, Costa Rica,12-19. En línea <http://www.jallacostarica2014.una.ac.cr/index.php/repository/Memoria-electr%C3%B3nica/Migraci%C3%B3n-y-nuevos-espacios-culturales/> [Fecha de consulta: 02/10/2021]

— (2007), "Repertorios de una semana: visiones literarias de la 'semana trágica' (Buenos Aires, enero de 1919)", *Pandora*, p. 99-127.

Neuman Andrés (2003), *Una vez Argentina*, Barcelona, Anagrama.

Rosten Léo (2011), *Les Joies du Yiddish: L'Encyclopédie de l'humour juif de alef bayz à zaydè*, Paris, Calmann-Lévy.

Senkman Leonardo (1983), *La identidad judía en la literatura argentina*, Buenos Aires, Pardés.

Sneh Perla (ed.) (2006), *Buenos Aires ídish*, Buenos Aires, Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

Shua Ana María (1994), *El libro de los recuerdos*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

Sosnowski Saúl (1978), "Contemporary Jewish-Argentine Writers: Tradition and Politics", *Latin American Literary Review*, vol. vi, n° 12.

Szichman Mario (1971), *Los judíos del Mar Dulce*, Cork, BookBaby.

— (1981), *A las 20:25 la señora entró en la inmortalidad*, Cork, BookBaby.

Onega Gladys (1982), *La inmigración en la literatura argentina, 1880-1910*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Contar en cuerpo propio: judeidad y transmisión en *Letargo* de Perla Suez

Valentina Litvan
Universidad de Lorena

Las raíces de la memoria
están profundamente ancladas en el cuerpo.
Aharon Appelfeld

¿Qué queda de la vida cuando la lengua que la sostenía se descompone, junto a su cuerpo, y se vuelve incomprensible hasta pasar al otro lado, fuera de lo inteligible? ¿Cómo rememorar lo que se pierde y deja de ser reconocible en su identificación con la muerte? La escritura convoca al cuerpo cuando se cruza con los límites del lenguaje en *Letargo* de Perla Suez (2000). La narración arranca con la locura de una madre tras la muerte de su hijo recién nacido. Entre llantos y gritos, deambula por la casa como una presencia fantasmagórica que encarna ese y otros tabúes de la historia familiar. La expresión de la judeidad en esta novela nace desde la herida y la muerte, expresadas mediante la evocación de una lengua que se desagrega y anuncia la pérdida de la figura materna. La escritura atraviesa el cuerpo propio de la narradora-protagonista, a la vez que inscribe una memoria íntima que es también una memoria judía, aparentemente en vías de desaparición por borrosa o inaudible, incomprensible e inaccesible.

Perla Suez empezó escribiendo literatura infantil y juvenil; sus primeros cuentos están inspirados en la historia de su familia y, en particular, en su abuelo materno, un rabino ruso conocido como Gaucho Froique (Efraín Yagupsky) que había huido de los pogromos del XIX y se había instalado en Basavilbaso[1], municipio de colonos judíos de Entre Ríos donde la propia autora pasó buena parte de su infancia. De hecho, *Letargo* constituye el primer libro de la trilogía de Entre Ríos, que completan *El arresto* (2001) y *Complot* (2004)[2]. Las tres novelas tienen en común la región en la que se sitúan las historias y la evocación de la inmigración judía. Pero, además, *Letargo* es la primera novela para adultos de Perla Suez, donde si la infancia ya no está del lado del destinatario, tampoco ha desparecido, porque se integra en la novela a través de la perspectiva de la narradora.

La anécdota de *Letargo* es mínima: la muerte del varón recién nacido, hermano de la narradora y protagonista, desencadena la demencia de la madre, acontecimiento inicial que trastoca la vida de un núcleo familiar cuyo cuadro se completa por la *bobe* y el padre. A partir de ahí, los siete cuadernos que estructuran y dan forma al relato[3] se suceden como una serie de estampas nebulosas, en las que lo onírico ocupa un importante lugar en una realidad confusa, descrita a partir de la percepción subjetiva de la protagonista en sus recuerdos de sueños, deseos, miedos, escenas percibidas parcialmente, diálogos oídos fragmentariamente, todo

1 Es sabido que en 1890 la Jewish Colonization Association (JCA), fundada por el barón de Hirsch, compró tierras para facilitar la emigración de los judíos de Europa del Este.

2 Carolina Rocha se refiere a la trilogía y encuentra en el trauma de los inmigrantes judíos al adaptarse a la sociedad argentina el tema conductor de las tres novelas. Según ella, además, las distintas novelas de la trilogía "intentan reexaminar desde la perspectiva individual y colectiva cómo se hace o deshace la historia nacional y sus mitos fundacionales." (Rocha 2010: 169). Por su parte, en la entrevista que realiza a Perla Suez (2006), la autora reconoce que estas tres novelas conforman una trilogía.

3 El número siete es altamente simbólico: no sólo corresponde con los días de la Creación, sino que para el judaísmo siete son también los días en la primera etapa del duelo (*shivá*).

lo cual impide a la niña ver claro. A la polifonía de voces exteriores que pueblan el universo familiar en la vida cotidiana, se suma la articulación de las distintas personas gramaticales y la superposición de perspectivas de una narradora intradiegética que es a la vez niña y adulta. Tras varias décadas en el extranjero, Déborah regresa a su pueblo natal para un entierro familiar; al visitar su casa de infancia, rememora episodios clave, reapropiándose de la que fue su propia mirada infantil. Los recuerdos estallan a la velocidad de la luz, como un tráveling óptico que la protagonista estuviera presenciando a través de la ventanilla del taxi camino al cementerio. Ese trayecto al cementerio enmarca las coordenadas espacio-temporales de la narración, que en realidad sucede como una explosión de memoria de la infancia de la protagonista en movimiento. De este modo, los distintos personajes desfilan a través de lo que ella les escucha decir y le muestran, o de lo que, la mayoría de las veces, callan y esconden. El universo familiar, a través del campo de percepción acotado de la niña, constituye toda su realidad. Pero el lector comprende que a través de las tres generaciones de esta familia judía que representan la *bobe*, los padres y Déborah, se despliega el panorama de una historia colectiva argentina del siglo xx.

Mientras en el sentido práctico de la *bobe* reconocemos el instinto de supervivencia de la primera generación de inmigrantes; el padre, nacido en Argentina y completamente integrado en la realidad nacional, en un país en la antesala de la dictadura, se afilia al Partido Comunista, acto que la abuela abomina. Entre los dos el conflicto es constante, pero quizá donde más se manifiesta el choque generacional es precisamente en su relación con la tradición judía, determinante en el modo en que cada uno de ellos tiene de entender la realidad y de inscribirse en la sociedad argentina. La *bobe* considera irreverente y de mal agüero apelar al doctor para el *bris* del bebé, se preocupa tanto por la subsistencia cotidiana en la casa como por el qué dirán, e insiste en preservar las formas de una tradición religiosa que ve con desagrado desaparecer, de modo que impone la obediencia y el silencio. A su vez, para Déborah no hay duda de que la abuela es el pilar de la familia, siempre omnipresente y garante de memoria, porque "la *bobe* siempre

escucha" (Suez 2000: 31[4]), posee todos los secretos familiares. Los ideales espirituales se han transformado en ideales ideológicos y políticos para la generación representada por el padre; y la fe ha sido sustituida por la confianza en la ciencia. Sin embargo, para la comunicación entre ambos, siguen recurriendo al íddish, lengua que Déborah en cambio ya no entiende. "Escucho […] hablar en íddish, y yo me pregunto si eso que hablan tiene que ver no sólo con lo que no sé, sino también con lo que no debo saber." (23)

Ahora bien, es la figura materna quien encarna, ante todo, el eslabón faltante de la transmisión de una historia familiar que Déborah no es capaz de entender; la madre es el síntoma evidente de un relato familiar ausente, sin el cual la continuidad entre las generaciones queda interrumpida. Desesperada y loca, la madre invoca a gritos a su hijo muerto, visibilizando con su cuerpo los límites de un lenguaje precario ante la imposibilidad de poner palabras a su dolor. Desquiciada, yerra como autómata por la casa con un cuerpo que es metáfora de una transmisión enferma, una historia dolorosa que persigue y atormenta tanto más a los vivos cuanto que permanece muda. En efecto, la madre loca es también el gran tabú familiar, el gran silencio del que todos hablan en el pueblo menos el padre y la abuela, quienes quieren invisibilizarla e ingresarla en el hospital, única cosa en la que sí están de acuerdo. No quieren o no pueden ver que sus quejidos desarticulados en busca del niño muerto constituyen el grito de dolor necesario, la expresión de un sufrimiento que precede incluso al suyo propio y que excede al de la historia familiar, del que no podrán por tanto liberarse tan fácilmente. "El silencio que imponen la *bobe* y papá: me repiten las palabras que ellos repiten, *no digás nada, Déborah.*" (73). Cuando Déborah pide explicaciones sobre el estado de su madre, aparece el íddish:

> La niña insiste, hasta que [la *bobe*] dice, *tzures*.
> ¿Qué son…?, pregunté.
> *Tzures* son *tzures*, respondió, melancólica.
> Había algo de cruel dentro de esa palabra. (36)

4 En adelante, me limitaré a señalar el número de página para las citas de la novela analizada.

Para la niña cruel no es tanto el dolor y sufrimiento (significado de *tzures*), como la imposibilidad de comprenderlos. Entre los gritos y las palabras incomprensibles, el único espacio narrativo Déborah parece encontrarlo en los cuentos infantiles como *El patito feo*, donde la ficción expresa la ausencia de la madre.

La infancia de la niña está marcada por el silencio impuesto por los adultos y la amenaza del olvido como presagio de muerte. Con un nombre que evoca el lago de la mitología griega, Lete, la madre, no puede poner palabras a un dolor que arrastra físicamente y se manifiesta en su degeneración progresiva. En lugar de palabras con que expresarse, expone el cuerpo en su estado más primitivo y desinhibido, en el inodoro (71); o depravado, con las manos llenas de caca (82), y en su instinto violento, cuando "empuña las agujas de tejer y amenaza con clavárselas en los ojos" (82). Fuera de la comunicación intelectiva, la única lengua que tiene es el órgano con el que lame la cara de la enfermera[5]. Sin lenguaje racional, su mirada dice más: "hay algo en esos ojos casi violetas que todavía miran y que todavía imploran" (36), observa la hija. Ese cuerpo maltrecho con su conducta primitiva, instintiva, amenaza con visualizar lo que los otros se esfuerzan por silenciar e invisibilizar. Aharon Appelfeld explica que en situaciones límite de supervivencia, sólo los locos hablan, explican, tratan de convencer, mientras que la gente sana de espíritu no habla (Appelfeld 2014: 114). En el letargo de la espera entre la vida y la muerte, todo lo que puede pronunciar la madre es el gemido puro de dolor; desesperada, condenada sin que nadie sea capaz de escucharla, resulta imposible para ella elaborar el duelo. Por eso, sin lenguaje que la ate a este mundo a través del oído de los otros, Lete no puede terminar de otro modo que tomándose un frasco de barbitúricos.

Pero sabemos desde Freud que la ausencia de relato explícito no significa que no exista transmisión. A pesar de que Déborah no cuenta con un relato familiar accesible, en un lenguaje que pueda tener sentido para ella, es la heredera de una historia dolorosa que la madre encarna metonímicamente en cuerpo propio. Mientras Lete

5 "Cuando la enfermera consigue dominarla, mamá le lame la cara con su lengua" (81).

materializa ante los ojos de su hija el desgarro en estado puro, el padre permite una inscripción a través del lenguaje. No sólo es a través del padre como descubrimos el nombre de la protagonista en la novela, sino que también él ofrecerá a la niña las dos herramientas con las que más tarde se servirá para encontrar su propio medio de expresión. Se trata, por un lado, de la técnica del revelado fotográfico que el padre le enseña a Déborah niña y, por otro, de la lapicera que le regala para su cumpleaños de trece, edad simbólica de entrada en la madurez para la tradición judía. Mediante la fotografía y la escritura Déborah logrará salir del mutismo familiar: no sólo la niña empieza a escribir un diario íntimo del que la novela constituye, en parte, la *mise en abyme*, sino que, además, una vez adulta, expondrá sus fotografías al público[6]. En ambos casos, el padre está en el origen de su inscripción como autora. Pero también en ambos casos Déborah va más allá de la figura paterna al proyectarse en la figura del otro, representada tanto por el lector (de la novela) como por el espectador (de la exposición fotográfica en la novela). La apertura a la interlocución es la gran diferencia entre Déborah y su madre, que no había tenido quien pudiera escucharla, perdiéndose en el solipsismo de un lenguaje cada vez más primitivo e incomprensible. Lector y espectador suponen, en ese sentido, una salida para la narradora-protagonista, que podrá por fin liberarse del peso de su herencia familiar, otorgarle una nueva dimensión y transformarla mediante la creación[7].

Mientras la abuela y el padre parecían confiar en el silencio como único modo de supervivencia en la nueva sociedad argentina que, frente a la Europa antisemita, les prometía un futuro, Déborah confía en la mirada como modo de acercarse a los otros, de comprenderlos, al mismo tiempo que se abre un futuro al proyectarse en ellos, fuera de su propia subjetividad. A través de la mirada se articula, así, la dimensión íntima y pública del sujeto que mira, pero también de quien es mirado, ya que sus fotografías pretenden captar "el momento más íntimo" (100) de la expresión en una serie de

6 Como parte del carácter metaliterario de la novela, destaca la publicación de un par de imágenes de archivo familiar en los paratextos de la edición.

7 En este proceso es fundamental su amigo *goi,* León.

rostros anónimos que quedan fijados a través de su cámara. En la medida en que una exposición supone un encuentro de la mirada del artista con la del espectador, Déborah logra, además, crear un espacio de encuentro con el otro, trascendiéndolo: "[...] me apodero de ese gesto lujurioso que, las más de las veces, se dibuja alrededor de la boca y que precede el mirar absoluto que yo busco" (100). Frente a la ausencia de palabras comprensibles y el silencio impuesto de sus progenitores, la narradora-protagonista encuentra un lenguaje con el que visualiza lo inaudible y expresa lo invisible, en una mirada que se quiere absoluta, más allá de cualquier narración individual: "Yo soy un cuarto oscuro, detrás de una cámara, que quiere captar en la oscuridad lo que es inaccesible a mis ojos." (97).

Ahora bien, en este proceso creativo que exige trascenderse a sí misma, es necesario haber regresado previamente a la infancia. El viaje que Déborah realiza literalmente al volver a su casa de infancia después de cuarenta años fuera es también un viaje simbólico, en cuanto el proceso creativo se vive, en una evidente evocación bíblica, como travesía del desierto, es decir, antesala de la liberación. Se trata de un proceso como experiencia que atraviesa el cuerpo, se inscribe en el cuerpo, convertido nuevamente en síntoma. Así, sólo tras sufrir una ceguera repentina, Déborah volverá a abrir los ojos y podrá devolver con su mirada la memoria de sus muertos, dejándolos hablar a través de ella o, mejor dicho, dejándose hablar a sí misma a través de ellos.

> Quiero sacar a la luz esos dos años en los que mamá estuvo tan enferma, y quiero verme caminando por el andén de la estación de tren. Quiero que mamá, papá y la *bobe* viajen conmigo en un coche de alquiler, parecido al que me lleva a mí ahora, y que papá hable con el taxista del secuestro de Fangio, y que mamá y la *bobe* hablen acerca de tía Berta y yo escuche a papá decir, *vamos a llegar tarde*, y yo tenga diez años.
>
> Después, que hablen de lo que tienen que hablar el tiempo que necesiten, para decir lo que no pudieron decirme entonces. (105)

Déborah podrá hacer el duelo y sanar la memoria de su madre cuando logre dar forma a las heridas heredadas y encontrar un lenguaje con el que recomponer los recuerdos. Transformará entonces

el dolor en un signo esperanzador a través del arte y podrá, por fin, empezar a narrar y a construir un relato.

Ahora bien, como hemos visto, ese relato no puede surgir como recuperación de la única imagen de familia que conservaba intacta, la primera imagen que, a pesar de no haber sido sacada, Déborah recuerda como proyección de una esperanza ilusoria: "Ellos están intactos en esa foto de familia que nunca fue tomada: papá que lleva a mi hermano en brazos, y mamá a mí de la mano." (47) Tampoco se trata de reconstruir la historia familiar a partir de sus archivos como si se tratara de rescatar algo del olvido, llenando los vacíos dejados por la ausencia de memoria, como en la restauración de un cuadro. Al contrario, se trata precisamente de detenerse en lo que falta, en esos vacíos que son las imágenes inexistentes y los no-dichos, en la ausencia de explicaciones racionales con las que ofrecer sentido. Hay que restituir el "mal de archivo", en términos derrideanos, como modo de decir lo indecible, para lo que no hay palabras, esto es poner en movimiento todas las piezas, por precarias que sean, sin desechar lo incomprensible e inexplicable. Se trata, en otras palabras, de hacer visibles las ausencias de modo que se vuelvan significantes. Y para ello, la narradora-protagonista tiene que abrir el encuadre al fuera de campo y detenerse precisamente en una memoria ausente, aquella que los adultos insistían en borrar.

Resumiendo, crear implica en esta novela inventar un lenguaje para sacar a la luz lo que estaba velado, sin tener que pasar por la explicación de lo que no se sabe o de lo que no se puede explicar: se trata de hacer visible lo que no está, de lograr que el silencio se escuche. Crear consiste, en definitiva, en ser capaz de elaborar el montaje, del que el revelado fotográfico que el padre de Déborah le había enseñado de niña sólo constituye un abecedario. Como explica Didi-Huberman, el montaje en tanto forma de escritura consiste en la "construcción reminiscente" de lo que nos es dado, porque según el crítico de arte "no existe el acontecimiento puro. […] Todo se juzga en el modo en que cada uno, utiliza las migajas, organiza, elabora y vuelve a montar el tiempo de la historia.[8]" Es así

8 « Il n'y a pas d'événement pur, n'espérons donc pas en trouver le souvenir exact. Tout se juge sur la *construction réminiscente*, c'est-à-dire sur le montage

como Déborah funda los cimientos de su historia, recomponiendo una memoria de infancia basada, paradójicamente, en los huecos y ausencias en los que se asienta en este caso la transmisión:

> Han pasado casi cuarenta años y, cuanto más palidece la imagen de quienes amé, menos consigo rehacer el espacio en el que yo nací, y, sin embargo, el intento de reconstruir cada momento vivido en mi casa persiste, como el eco que esos recuerdos dejaron en mí. (47)

En último término, salir del silencio también significa para Déborah salir de la infancia. Pero no tanto de la niña que fue y que permanece en su interior, como manifiesta la narración mediante la superposición de perspectivas entre el pasado y el presente, sino de la infancia en el sentido etimológico del término. En efecto, la infancia corresponde con la etapa en la que todavía no se ha aprendido a hablar pero, sobre todo, con quien tiene vetado el derecho a la palabra: es lo que expresa el prefijo de negación in- ante el participio presente del verbo *fari*: decir, contar, en latín[9]. Según Agamben, lejos de caracterizarse por ser el lugar mítico de origen psíquico del hombre o el momento que precedería cronológicamente a la adquisición del lenguaje (momento pre-lingüístico), la infancia es experiencia pura que convoca al lenguaje permitiendo el devenir del ser humano[10]. Dicho de otro modo, la infancia vetada de palabra contiene el llamado al lenguaje y la posibilidad de su devenir sujeto.

---

de ce qui est donné (écrit dans un document ou visible sur une photographie, par exemple) avec ce qui ne l'est pas (ce qui n'a pas été consigné ou ce qui demeure dans le hors-champ). » (Didi-Huberman 2014: 17). La traducción al español es mía.

9 Observemos que este sentido del término, que en la actualidad no resulta tan evocador, se conserva en cambio visible en el ámbito monárquico mediante el vocablo "infante".

10 « L'ineffable est, en réalité, enfance. L'expérience est le *mystérion* qu'institue tout homme du fait qu'il a une enfance. Ce mystère n'engage pas l'homme au silence ni à une mystique de l'ineffable, mais le voue au contraire à la parole et à la vérité. De même que l'enfance destine le langage à la vérité, de même le langage constitue la vérité en destin de l'expérience. […] enfance, vérité et langage se limitent et se constituent mutuellement » (Agamben 90).

Entendemos así por qué la novela no consiste tanto en el relato de Déborah como en la posibilidad misma de construirlo, en la toma de palabra que significa salir de la infancia y disponerse a escribir.

Reformulemos, para concluir, la pregunta inicial: ¿cómo contar la vida que se va y con ella, el misterio de una lengua, de una historia, inenarrables para siempre, a menos de estar contando un cuento? Uno de los epígrafes de *Letargo* es una cita del escritor italiano Giovanni Papini: "…Sólo quiero pedirle una cosa, y una cosa que no le cueste nada: el relato de su vida…[11]". Ahora bien, lo que *Letargo* nos muestra es que relatar una vida es una tarea abocada al fracaso de antemano, en la medida en que se trata de un imposible: siempre habrá algo que permanecerá sin revelar, un misterio que prevalecerá como el destino de cada uno. Todo lo que puede hacer la literatura es poner de manifiesto ese misterio, volverlo visible, que es también un modo de rescatar la vida de quien ya no está y de reconocer la dimensión humana que se expresa en su fragilidad. Es tal vez lo que Déborah logra mediante la escritura: invertir el signo de un silencio familiar que había reducido a la madre a un mero cuerpo depravado y patético como antesala del suicidio. El duelo de Déborah consiste en devolver la humanidad perdida de su madre y rescatar así la transmisión —una forma de memoria— allá donde parecía haberse interrumpido.

El siguiente paso consiste en esta novela en entretejer la historia individual con la historia colectiva. Al final de la novela, Déborah entra en el cementerio e imagina su cámara en movimiento desde cada una de las tumbas y las lápidas, con los nombres de hombres y mujeres que emigraron desde Rusia a Buenos Aires. La novela termina entonces con el propósito de la narradora-protagonista de contar, ya no mediante un montaje de fotografías autónomas, sino a través de una película en movimiento, la historia de la inmigración judía desde los pogromos hasta la Argentina.

La articulación entre lo fragmentario y la totalidad implica también la articulación entre una dimensión íntima y singular y otra,

11 Convencido de que la escritura permitía la expresión de lo trascendente, Papini se convirtió al catolicismo y con su obra *Juicio final,* trató de captar la esencia de la vida de una serie de personajes históricos.

colectiva, de la historia. En ese movimiento, el cuerpo depravado de la madre se transforma, simbólicamente, y se convierte en cuerpo textual. Por último, y por consiguiente, la percepción subjetiva de la narradora-niña adquiere una dimensión política, en la que la memoria íntima aparece indisoluble de la memoria colectiva de la inmigración en Argentina. Esto se acentúa en las siguientes novelas de Perla Suez, donde la autora se instala plenamente en el relato nacional a través de la memoria de otras voces silenciadas o marginadas de distintas épocas que ya no tienen nada que ver con su autobiografía ni con su historia familiar. El ejemplo más iluminador en este sentido es *El país del diablo* (2015), donde la narración adopta la perspectiva de una niña mestiza blanca y mapuche para contar las matanzas indígenas del xix. Con esta novela, Perla Suez obtuvo en 2020 el prestigioso premio Rómulo Gallegos.

Referencias bibliográficas

Agamben Giorgio (1989), *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Yves Hersant trad., Paris, Payot.

Appelfeld Aharon (2004), *Histoire d'une vie*, Valérie Zenatti trad., Paris, Éditions de l'Olivier.

Derrida Jacques (1995), *Mal d'Archive*, Paris, Galilée.

Didi-Huberman (2014), *Essayer voir*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Rocha Carolina (2006), entrevista "Perla Suez: La memoria y el desafío de la lengua", *Chasqui. Revista de literatura latinoamericana*, nº 1, vol. 35, p. 69-76.

— (2010), "Trauma personal y colectivo: familias inmigrantes judías en la narrativa de Perla Suez," *Confluencia,* nº2, vol. 25, University of Northern Colorado, p. 168-179.

Suez Perla (2000), *Letargo*, Buenos Aires, Norma.

— (2015), *El país del diablo*, Buenos Aires, Edhasa.

El cuerpo perdido y recuperado de la letra: exilio y retorno en dos novelas de Reina Roffé

Leonardo Senkman
Universidad Hebrea de Jerusalén

El exilio político desde los años setenta del siglo pasado influyó en la escritura de un corpus literario y ensayístico de autores y autoras argentinos con marcas indelebles de extraterritorialidad y dislocación. Algunas novelas, poemas y dramas de expatriados forzados registran el cambio en el exilio de sus anteriores ideas sobre nación y ciudadanía, además de viejos prejuicios sobre la noción diáspora. Varios de esos escritores son bien conocidos: Humberto Costantini, Pedro Orgambide, Alberto Szpunberg, Juan Gelman. Pese a ciertas diferencias, es posible observar también esas marcas en narraciones de Reina Roffé, expatriada que retorna de modo intermitente a la Argentina. Tal indagatoria preliminar es parte de una investigación comprehensiva en curso que intenta responder a dos cuestiones entrelazadas. La primera: ¿de qué manera, antes del exilio y expatriación, sus resistencias silenciosas de lo no dicho, o lo dicho a medias, sobre su judeidad ceden espacio a umbrales de memoria sobre los éxodos de padres y abuelos judíos?[1] ¿Y cuáles son los rasgos diferenciales en algunos autores hispano-argentinos, como Andrés Neuman (2009, 2012), para inscribir su "fuera-de-lugar" en cuerpos textuales,

1 La investigaciónen en curso analiza comparativamente a autores argentinos como Juan Gelman, Luisa Futoransky, Alberto Szpunberg, Arnoldo Liberman, Mario Goloboff, Humberto Costantini, León Rozitchner, Pedro Orgambide, David Viñas, Ismael Viñas, Alicia Dujovne Ortiz y Edgardo Cozarinsky; a chilenos como Roberto Brodsky, Ariel Dorfman, Ana Vásquez Bronfman; y al uruguayo Mauricio Rosencof.

leyendo la diáspora trans-americana con ojos de 'testigo extranjero'? La segunda cuestión de mi proyecto es auscultar la memoria del *Galut* (destierro) con el que resemantizan el exilio algunos escritores judeo argentinos expatriados.[2] Desde no hace mucho tiempo, *diáspora* en tanto categoría analítica, es utilizada en el análisis de textos de autores exiliados y/o voluntariamente expatriados. Pareciera haber sido superada la época en la que la diáspora era una categoría no aceptada en la tradición hermenéutica del exilio en la literatura argentina.[3]

La Rompiente, de Reina Roffé (1987)*,* es la tercera novela después de *Llamado al Puf*, (1973), bienvenida por la crítica, y de *Monte de Venus* (1976), censurada por la dictadura militar argentina. El acto generador es la salida al exilio del sujeto escritural, aunque inmediatamente el lector comprende que no tematiza la dimensión política del exilio sino la crisis existencial del expatriado; mediante una escritura experimental, ensayada ya en sus textos anteriores, la narradora expatriada en Estados Unidos busca saber quién es y auto indaga por qué se quedó sin voz, imposibilitada de contar lo que le aconteció a ella y a su país durante el terrorismo de Estado. La "narradora-protagonista", quien carece de nombre, va recordando mediante una voz interpósita las voces de sus seres queridos en Buenos Aires. En el posfacio, Teresa María Gramuglio opina que *La rompiente* es un texto "que tematiza de un modo oblicuo, subrepticio pero a la vez obsesivo, una traba: la de poder hablar y contar, la de poder romper el silencio" (Gramuglio 1987: 127). No por acaso antes de abandonar Buenos Aires, "exhala lentamente esa pregunta que la persigue: ¿hallaré, a donde vaya, el esplendor de una voz?" (Roffe 1987: 124).

A fin de hacer hablar a esa voz en el exilio, Roffé ensaya una estrategia de meta-ficción al introducir una segunda voz que va trascribiendo el diario/novela de la protagonista; así, el transcriptor es investido del rol de narrador/mediador, a quien le confía intimidades de su vida afectiva y enferma en Buenos Aires, y a su vez, el transcriptor se permite romper silencios y revelar algunas decisiones de la muda voz narrativa.

---

2 Véase un anticipo del proyecto en Senkman 2021.

3 Sobre el aggiornamento del concepto "diáspora", véase Duffoix 2011, 2012.

Dividida en tres partes, la novela transcurre en un tiempo disruptivo que hace escuchar las dos voces que construyen el relato. La voz del transcriptor, en la primera y tercera parte, se dirige en segunda persona a quien escribió el documento transcripto, permitiendo así conocer tramos de la biografía (Roffé 1987: 27). La tercera parte, casi sin mediación alguna, es contada por el diario de la protagonista. Toda la historia se deja escuchar en el diálogo que entablan ambas voces, desde dos puntos de vista independientes, sobre los miedos y la verdad de la protagonista antes de su exilio. La intervención del transcriptor la ayuda a hablar por ella misma en numerosos tramos del texto, poniendo de manifiesto la construcción misma de la novela que aparea vida y literatura (Ailín 2020). Algunos episodios dramáticos durante la dictadura en Buenos Aires revelan al lector su impacto en el personaje femenino; entre otros, la virtual desaparición del profesor ex seminarista, la comprobada muerte del famoso psiquiatra Menéndez, las razias, la quema de libros y la sospecha sobre un antiguo compañero universitario. Ella es una mujer solitaria en permanente depresión, postrada en cama, quien aun en los momentos de cohabitación con su pareja, no se sustrae a los efectos de la anhedonia: "La vida en la cama se torna vegetativa. Todo el cuerpo es un dolor vivo. Dopa y flagela. Es un vicio absolutamente pernicioso" (Roffe 1987: 112). Tal como la autora confesó en un reportaje, la anhedonia es "antídoto contra un tiempo de oprobio" (Plante 2006: 9).

En la siguiente novela, *El cielo dividido* (1996), comenzada en Buenos Aires en 1988 y terminada en Madrid dos años después, Roffé retoma la historia de *La Rompiente* y narra la vuelta a Buenos Aires luego de varios años de exilio en los Estados Unidos. Eleonora, o Ellis —como la llaman sus amigas—, regresa con el pretexto de juntar materiales para escribir una tesis de doctorado, pero sus verdaderas intenciones son mucho menos académicas. El deseo de dejar de ser una expatriada comenzó ni bien llegó al extranjero: "había soñado muchas veces con su regreso. Se veía discando números telefónicos, entregada a la tarea de hallar a las personas que algo habían significado para ella" (Roffe 1996: 14). Y agrega: "intenté recuperar la continuidad en el tiempo tenía mis mejores intenciones de retomar contacto con la gente y de

integrarme nuevamente, si alguna vez lo estuve" (39). Sin embargo, su deseo de regresar no era semejante al de otras exiliadas que deseaban poner fin al destierro por razones afectivas e ideológicas: en realidad, Eleonora retorna porque necesita recuperar la voz enmudecida y volver a hablar para sanar su cuerpo enfermo, rescatando tiempo, lugares y amigos perdidos.

Roffé procura contarnos sobre este proceso nuevamente mediante una escritura experimental. Si en *La Rompiente* se leen extractos de una novela y partes de un diario íntimo escritos en el exilio sobre sus años de silencio, en *El cielo dividido* leemos, además del diario íntimo de la protagonista, fichas bibliográficas, fragmentos de información y cartas personales que estimulan la recuperación de la memoria perdida:

> Cuando terminó de escribir (Eleonora), se metió en la cama. Su cuerpo tenía memoria... No sabía bien lo que había escrito pero, fuera lo que fuese, había servido para extraer algo largamente enquistado. Estaba vacía y plena a la vez, quizá solo en el punto intermedio en un intersticio que se parecía a la dicha o simplemente era la dicha. (Roffé 1996: 52)

Las palabras del diario íntimo concluido en Buenos Aires revelan a su amiga y amante mucho más de lo que Eleonora está dispuesta hablar sobre su vida. Mijal la despierta en mitad de la noche luego de leer su diario:

> ¡ Óyeme ! Hay aquí una fuerza de verdad que no indulta tu pereza cotidiana. ¿Se entiende? Quiero decir que si fuiste capaz de escribir ésto, hacerte la tonta es imperdonable. Sabes mucho más de lo que crees. Por tanto, abandona el papel de chica encantadora para ser tú misma. Si es necesario, muestra todas tus miserias, pero no te pierdas de vista. (50-51)

Las cartas de su amigo Roberto Suárez, que no se fue al exilio, fungen como meta-narración semejante al rol del transcriptor en la novela anterior *La rompiente*: es el amigo quien le ayuda a ordenar a Eleonora sus recuerdos durante aquellos años de represión en Buenos Aires. Las cartas de Roberto cuentan hechos explícitos de violencia durante la dictadura. Eleonora se pregunta:

> ¿Por qué diablos había traído sus cartas, por qué las había guardado como si se tratara de documentos insignes o testimonios de una época, por qué les había conferido la importancia de un registro fiel de la memoria, ella que había preferido olvidar? (64)

Los mismos fragmentos epistolares dan la respuesta: "ayer mismo hicimos el acto, a pesar de las prohibiciones, los manoseos de la policía, y de algún detenido" (68). Y agrega Roberto:

> Pertenezco al cuerpo enfermo del país, todavía siguen saneándolo (...) te escribo a vos que andás lejos, la persona que elegí (la que me queda) para contarle cosas que me lastiman. (69)
>
> La gente está preocupada y triste: treinta mil desaparecidos, las Malvinas, una guerra estúpida; movilizaciones, marchas por los derechos humanos, rebeliones inútiles y horror. (71)

Eran cartas que Eleonora recibía en Princeton del entonces amigo militante peronista, también él parte del cuerpo social enfermo del país, que ahora fungen como para-textos de índole socio-político informando al lector de la desconfianza respecto a la transición democrática iniciada por Raúl Alfonsín: "En el hipotético caso de que la Democracia sobreviva, será una democracia para pobres, temerosa, ficticia y con un trasfondo social desastroso" (64). Eleonora comprueba en su regreso que Roberto no se equivocaba cuando le escribió de que la gente prefería no mencionar por sus nombres episodios y personas del pasado, "en esos tiempos que no nos atrevemos a nombrar porque molestan, *cargados, como están, de sobreentendidos*." (66, mi énfasis)

Además de informarle sobre la situación político-social, las cartas de Roberto interpelan a Eleonora para que realice introspección sobre su identidad. La Argentina de la pos-transición democrática era irreconocible desde el punto de vista social para alguien que se fue al exilio. Lejos de sentirse de regreso en la patria, Eleonora sufre doblemente: por un lado, vuelve a recordar lugares y gentes que no veía durante años, por otro lado, percibe de conocidos que se quedaron en el insilio la ambigua desconfianza hacia quienes retornan como ella: "Desde que había vuelto, todos parecían haberse asignado el derecho de señalarle cómo era, fuese para halagarla o destruirla" (43).

En ese ambiente de orfandad, Eleonora va a hacer el duelo por la pérdida de algo irreconstituible vinculado con su cuerpo enfermo al que necesita expulsar para empezar a sentir la pulsión del cuerpo vulnerable pero deseante de su antigua amiga Aliá (Argañaraz 2019: 67-69). Precisamente es durante el trabajo de duelo de Eleonora cuando regresa del exilio que Aliá le cuenta a su amiga del mito cabalístico de la *Shejiná*, la presencia femenina divina que acompañaba al pueblo judío exiliado en el *Galut* (destierro) (Idel 2006: 15-48). En una de sus charlas telefónicas Aliá le explica a Eleonora que también su cuerpo nunca dejará de estar en el *Galut*:

> Mi inspiración vuela alto, óyeme bien, cariño, te lo diré castizamente. Tú eres la encarnación más viva de algo que sucedió después de la caída de Adán, el galut. A pesar de ello no debes preocuparte. Todos nos hallamos en las mismas condiciones y así estaremos en tanto la luz de Shejiná permanezca en lo oscuro. Para ir cortando camino, en otras palabras, para que la armonía sea restaurada y se inicie el periplo de unificación, conócete a ti misma, acto de fe que requiere, entre otros benéficos pactos, fortaleza, alegría y deseo. (Roffé 1996: 37-38)

Eleonora deambula en calles de la ciudad y recordará la intuición de Alia que también ella se hallaria en el Galut. Y pese que desconfiaba de esa "bruja" aficionada a la astrología, al I ching y a tirar el tarot (*ibidem*, 26), Eleonora tomaba muy en cuenta el oráculo cabalístico de Aliá en momentos de extravío:

> Su estancia en la ciudad se había convertido en un extraño peregrinaje de un lado a otro, y de una persona a otra, como si todavía continuara viajando sin poder afincarse. Vino a su memoria lo que un vez le había dicho Alia: que era la viva encarnación del galut […] Y relacionó lo poco que había entendido de aquella jeringoza en la que no reparó oportunamente, con la sensación presente de extravío. (109)

Significativamente, en el montaje de voces femeninas en *El cielo dividido* que revisan armando y desarmando versiones de la historia, la voz femenina cabalística de la Shejiná también es enunciada. Extravío y extrañeza paralizan a Eleonora: "intentó dilucidar ese sentimiento, esa idea corrosiva de no pertenecer a nada, a nadie, de

estar aquí y allá ajena al tiempo y al espacio"; sentimiento somatizado porque el esquema corporal de Eleonora se tornó imperceptible dado su esquema espacial profundamente alterado: "había perdido las formas de su cuerpo, se había disuelto en sustancia. Ni de aquí ni de allá." (55). Donna, otra amiga de Eleonora, le decía que "estaba descerebrada, su cuerpo entumecido y dopado" (44). La retornada del exilio reconocía

> que en aquellos días, me dejaba llevar creyendo que quizá me encontraría entera cuando menos lo pensara... Y toda interpelación me quitaba el aliento y la voz, licuaba mi cerebro. *Siento que mi vida de este último periodo se ha convertido en una perpetua aporía. No acierto a responderme las preguntas más elementales, o en cada una de ellas descubro tantos costados que me pierdo en agua de cerrajas* (57, mi énfasis).

La memoria alusiva sobre el pasado es el otro costado del cuerpo femenino enfermo de Eleonora quien empieza a recuperarse dolorosamente mediante el trabajo de duelo. Lejos de estar clausurado, su pasado antes del exilio ocupa una presencia omnímoda que Eleonora va redescubriendo al cuestionarlo desde sus fracturas y dislocaciones. Por ejemplo, cuando fue invitada por el profesor ex seminarista a formar parte de una revista que discutía y elaboraba la denominada "continuidad cultural de la Nación"(58).

Nelly Richard indagó en las asociaciones conscientes e inconscientes de la memoria de exilados retornados a Chile. La lúcida crítica cultural chilena alude a lo que llama "latencias y sobresaltos de la memoria", a fin de caracterizar cierto aplanamiento que sufre en determinados momentos de la historia de los exiliados para luego ser revitalizada o recuperada la memoria como resultado de operatorias de asociación que realiza. Richard cree que la fuerza expresiva de la memoria, zona de asociaciones voluntarias e involuntarias (Richard 2010: 16), quedaría de manifiesto en el momento en que el recuerdo del pasado entra en diálogo con los sucesos del presente. Precisamente es este diálogo que Roffé intenta narrar/entablar con varias voces durante el regreso de la protagonista de *El cielo dividido*:

> Aunque estaba programada para recordar, su mente no daba con la persona de Lisa Vega en aquellas reuniones a las que acudía antes de

> irse. En realidad, lo aconsejable entonces era estimular la vocación de olvido; borrar nombres, rostros, documentos y protegerse de la némesis divina. (Roffé 1996: 110)

Sin embargo, la negación dialogaba con la parte corporal optimista de la retornada, pese a que era vivido como un castigo anexo tardío: "quiso apostar, creer, incluso especular sobre una previsión de futuro; para ello había que juntar los pedazos aislados de su cuerpo, remontar los años de su viaje, extraer el dardo lanzado contra el blanco más cerril de sus miedos. Era tarde" (110).

Pero felizmente, hacia el final de la novela no era demasiado tarde y Eleonora confiaba poder recuperar su cuerpo preguntando con cautela: "¿Cómo nombrarse —pensó, escribió—, cómo darle nombre a esta parte de mí que tomará la palabra, que templará su voz, (…) qué denominación elegir para este supuesto cuerpo que se autorizará a sentir…?" (170-171). Un diálogo tardío nada sencillo, dado el aplanamiento de la memoria en una sociedad y cultura desideologizada durante los años de amnesia cuando el neoliberalismo hegemonizaba la Argentina de los 90; y, además, el consumismo del mercado abría las puertas para los bienes simbólicos de religiones protestantes, en especial el neopentecostalismo en uno de cuyos locales céntricos la madre pidió a Eleonora que la acompañase. Desde esta perspectiva, una clave posible de lectura de *El cielo dividido*, novela de retorno del exilio, podría ser el desencanto de Eleonora cuando descubre el fin de las ideologías y de las utopías en la Argentina. Reyna Roffé confiesa sin ambages en un reportaje:

> El fin de las utopías y su consecuente desencanto hace de los personajes de mi novela seres arrojados a una búsqueda casi infructuosa de un sentido individual frente a una realidad vaciada de fundamentos políticos y culturales que, en otro momento, parecían conformar el soporte de la sociedad (…) Siento que pertenezco a una generación que se ha quedado sin futuro, donde todas las expectativas han sido aplastadas. (Paris 1995: 205)

Y era en ese escenario social y político de la transición democrática donde la generación de Eleonora si, por un lado, conseguía liberarse de dogmas y esquemas, por el otro, se sentía desamparada en el ámbito de la privatización neoliberal que destruyó el interés

por la acción y vida públicas. Ella se refugia en el ámbito privado en una Buenos Aires de la cual se muestran espacios semipúblicos (plaza, negocios, cafés del barrio familiar, librerías y galerías culturales del centro), además de la intimidad del cuarto propio. Desde el momento del regreso, Eleonora reencuentra a su querida amiga Aliá, palabra hebrea que significa "ascensión" e inmigración a la Tierra Prometida, un icono que no deja dudas de la judeidad de la amiga, quien decide, finalmente, abandonar la Argentina, deambulando hacia una utópica cualquier parte:

> Había tocado el límite de lo soportable y así como había permanecido años tras año, más de la mitad de una vida, ahora quemaba las naves y se iba porque creía que era mejor *empezar en cualquier parte* que continuar allí, donde había probado todas las formas del desencanto". (Roffé 1996: 170, mi énfasis)

Ahora bien, lo judío de los personajes en la novela es *elusivo* y también *alusivo*. Los mitos de la *Shejina* y del *Galut*, por ejemplo, invocados por Aliá, no operan como significantes cargados con valencia de judeidad particular de la protagonista. Connotan alegorías del exilio y del deseo de redención de toda la condición humana, no solo de judíos exiliados.

La búsqueda individual de la utopía de Aliá, que se iba y abandonaba su filiación ciudadana, cierra la novela con dos preguntas clave sobre la ambigua inconsistencia del regreso de su amiga exiliada : "¿A qué viniste, Ellis —volvía a decirle Aliá, y ahora añadía— : ¿Por qué te quedaste"? (170). Aún más: la estrategia alusiva de Roffe para escribir en algunos de sus textos acerca del "exilio" y del "sobreviviente", víctimas de autoritarismo, operan a modo de sinécdoques del lenguaje para nombrar sesgadamente "lo judío"; asimismo, el nombre hebreo Mijal, la otra amiga y amante de Eleonora, no significa un rasgo identitario étnico-cultural suyo. Mijal se vanagloriaba diciendo "quien resiste a la catástrofe y sobrevive a ella, sabe que no tiene nada que perder." (85). Sin embargo, cuando en un rapto de desesperación mutila el cabello y queda con la cabeza completamente rapada, la relatora elige una alusión inequívocamente judía para describir a Mijal: "Si alguna vez había visto o se había figurado

el último rostro de un judío polaco en un campo de exterminio alemán, el de Mijal era ahora su más vivido reflejo" (127).

En la *La rompiente,* Roffé hacía alusiones gastronómicas sefardíes marroquíes de la abuela. Ella preparaba dulces de Tetuán que la familia saboreaba al terminar el ayuno de Yom Kipur: "delicados pasteles de sésamo, de las fiyuelas mojadas en almíbar, masitas de nuez y tortas de coco, quequis, mascrotes y el manjar del cuscus" (Roffé 1987: 97). Pura nostalgia de pâttiserie sefardí de la abuela Ela, pero sin llegar a ser adoptada como marcas de identidad de la nieta, ni cuando ella recuerda los sonidos del *shofar* y el "yu-yu-yu-yu" de orantes en el templo, "como avispas zumbando lamentos" (97). Más aún: pareciera que operan como amuletos durante el sepelio frente al ataúd de la abuela al ser descripto "cubierto por un manto negro en cuyo centro hilada en blanco estaba la estrella de David" (108).

Otra estrategia narrativa de Roffé es *la elisión*, elegida presumiblemente para esfumar indicios de la condición judía de algunos personajes en cuentos de su libro de relatos, *Aves exóticas, cinco cuentos con mujeres raras* (2004). Por ejemplo, en el cuento "*La noche en blanco*", al retratar a una mujer francesa mayor quien había estado vinculada con jefes de la Resistencia, se elide el nombre de esta sobreviviente judía de un campo de concentración nazi que finalmente vivirá en Buenos Aires; la diégesis ambigua de la narración homologa el destino de la sobreviviente con el de una madre joven secuestrada durante el terrorismo de estado en la Argentina militar: "había afrontado toda clase de interrogantes, vejaciones, crímenes, incluso el dolor más grande, el que no se podía describir ni procesar: la muerte de sus hijos", dice la voz narradora sobre la mujer francesa, "pero ahora se prefería cobarde, quieta, en calma, indiferente. Sesenta y dos años de un siglo que suman hambrunas persecuciones, genocidio." (Roffé 2004: 34).

La mujer mayor francesa sobreviviente del nazismo opera como alter ego de vecina del departamento "A" de al lado, secuestrada por militares argentinos; la niña testigo del rapto de su joven madre, desde entonces es cuidada por "la mujer del B". Un indicio alusivo que muestra la narradora de que la francesa era sobreviviente del genocidio, es el contraste entre la esperanza de la joven secuestrada de volver a ver a su hija al día siguiente, respecto de la "ninguna

esperanza de vida después de la muerte de sus hijos" de la mujer francesa; angustiada, confiesa haber sentido "una especie de perverso alivio porque sus hijos ya habían fallecido cuando los alemanes fueron a buscarla en París. En el 42, en el 43? La fechas se le escapaban ahora, tenía la sensación de que en menos de un año ambos se le habían muerto" (30).

El destino de la niña le recordó a la exiliada francesa el de sus hijos, agradeciendo que hubiesen muerto antes de que la secuestraran: "Era extraño sentir alivio, pero la muerte les había evitado cosas todavía más tremendas" (30). La violencia hizo rememorar a la mujer francesa lo que había vivido bajo el terror durante la ocupación nazi en París, pero a diferencia de la madre en Buenos Aires, entonces nunca tuvo la ilusión de que sería solo por una noche:

> cuando llegaron con su blanca, impoluta piel quienes la fueron a buscar, allá, en la France de la France, en París. Olían a tabaco inglés. Aquellos alemanes olían a tabaco inglés, limpios, blancos, con sus trajes perfectos y sus botas de cuero reluciente. ¿Dónde la habían llevado primero? Tenía los recuerdos superpuestos. Quizás a la rue des Saussaies, allí interrogaban, allí la Gestapo sumergía a las mujeres en una bañera, antes y después de las preguntas, eran tan pulcros. (Roffé 2004: 29)

La mujer del B y la exiliada forzada María del otro cuento, "Convertir el desierto", también en *Aves exóticas* de Reina Roffé, son metaforizadas como mujeres victimizadas: una en la época nazi, la otra durante el terrorismo de estado argentino. Ambas mujeres expatriadas involuntarias, pese a sus diferentes edades y nacionalidades, soportan la humillación y la muerte, sin mención de ningún atributo de religión, ideología, edad: tampoco sabemos el nombre de la madre secuestrada, pero las dos son hermanadas por ser víctimas del terror. Expresamente la autora comentó en un reportaje que solo le interesa "representar los distintos tipos de exilio, de batallas íntimas que se libran en estados extremos de descomposición social" (Alicia Plante, 2006). Pese a obvias diferencias del exilio forzado y del involuntario, Roffé homologa esas "batallas íntimas"; quizá eso explique el haber dejado en penumbras ciertos rasgos particulares, por ejemplo, la condición judía de "la mujer del B".

En el relato de "Convertir el Desierto" y "La noche en blanco", la homologación no solo equipara a quienes van a buscar a la mujer del A y a María, sino también a la indiferencia de todos, excepto aquellos que eran buscados y secuestrados, "los demás no querían ver ni oír nada" (Roffé 2004: 25). Atmósfera de terror para unos e indiferencia para otros semejantes durante los años de la dictadura militar (Méndez 2015: 174).

En resumen, el breve recorrido por textos literarios de Reyna Roffé muestra que a través de la escritura del exilio y del regreso, así como a través de la problematización de la subjetividad femenina de personajes dislocados y frágiles que recuperan sus cuerpos, la judeidad también surge en la meta-textualidad de un modo alusivo y elusivo. Los significantes cabalísticos del *Galut* y la errancia del cuerpo femenino son universalizados en la escritura de la narradora-protagonista, haciendo menos particulares las señas y las marcas de los personajes judíos. Además, al significante "exilio", Roffé le opone el significante "patria histórica","asfixiante y llena de prepotencia", mientras que la patria de la niñez se exhibe como "la patria más íntima de un escritor".

Referencias bibliográficas

Argañaraz María Eugenia (2019), "Escritura in-cómoda y diversificaciones del "yo" en dos novelas de Reina Roffé", *Confabulaciones*, año 1, nº 2, p. 59-72.

Dufoix Stephane (2011), 'From Nationals Abroad to 'Diaspora': The Rise and Progress of Extra-Territorial and Over-State Nations", *Diaspora Studies* vol. 4, nº I, 1-20.

— (2012), *La dispersion: Une histoire des usages du mot diaspora,* Paris, Éditions Amsterdam, ecetw (European Confederation).

Gramuglio Ana María (1987), "Aproximaciones a *La rompiente*". In Roffe Reina, *La rompiente*, Buenos Aires, Puntosur, 127-135.

Idel Moshe (2006), "La Cábala: Una Introducción". In Assis Yom Tov, Idel Moshe, Senkman Leonardo (eds.), Buenos Aires, Lilmod, 15-48.

Roffe Reina (1973), *Llamado al Puf* , Buenos Aires, Pleamar.

— (1976), *Monte de Venus*, Buenos Aires, Corregidor.

— (1987), *La rompiente,* Buenos Aires, Puntosur (reeditada por Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1999 y por Alción Editora, Córdoba, 2005).

— (1996), *El cielo dividido*, Buenos Aires, Sudamericana.

— (2004), *Aves exóticas, cinco cuentos con mujeres raras*, Buenos Aires, Leviatán.

Mangas Ailin María (2020), "Diseminación del problema de la escritura en 'La rompiente' de Reina Roffé, *Orbis Tertius"*, vol. 25, nº 31, Junio-Noviembre. En línea <https://doi.org/10.24215/18517811> [Fecha de consulta: 02/10/2021]

Mendez Nadia Vanessa (2015), "La construcción de la mujer y la situación de exilio en *Aves Exóticas* de Reina Roffé", *Estudios de Teoría Literaria*, año 4, n°8, 167-179.

Neuman Andrés (2009), *El viajero del siglo,* Madrid, Alfaguara.

— (2012), "Testigo extranjero (fragmentos de un diario trans-americano)". In Gallego Cuiñas Ana (ed.), *Entre la Argentina y España. El espacio trasatlántico de la narrativa actual*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012, 389-396.

Paris Diana (1995), "Encontrar la propia voz, como en un cofre antiguo". Entrevista a Reina Roffé", *Confluencia,* vol.19, n°2, 204-207.

Plante Alicia (2006), "Entrevista a Reina Roffé, Las armas secretas", *Página 12, Radar*, 3 diciembre 2006, 8-10.

Richard Nelly (2017), *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa, Chile: 1900-2015,* Córdoba, eduvim.

Senkman Leonardo (2021), "Representaciones de la diáspora, el exilio y el regreso en el pasado argentino reciente". In Sánchez Cuervo Antonio, Pilatovsky Mauricio, Senkman Leonardo (eds.), *Exilio, Ciudadanía y Deber de Memoria,* Madrid, Anthropos Editorial. En prensa.

— (2022), *Letras latinoamericanas diasporizadas: expatriación, exilio, retorno,* Buenos Aires, Leviatán.

Discurso autoficticio y narración memorialística del proceso transicional: *Jardín de Villa Valeria*, de Manuel Vicent

Carlos Vadillo Buenfil
Universidad Autónoma de Campeche

Jardín de Villa Valeria (1996) remata la trilogía de novelas autoficcionales publicada por Manuel Vicent en los noventa. En *Contra Paraíso* (1993) y *Tranvía a la Malvarrosa* (1994) Manuel narra su formación en Vilavella y Valencia bajo el primer franquismo. En la novela que examinamos el protagonista se concentra, en retrospectiva, en un nuevo espacio y tiempo: Madrid y madurez bajo el tardofranquismo y la Transición. De este modo, las tramas de las novelas se corresponden con el devenir histórico: la Guerra Civil y la dictadura remiten a la Transición, y, a su vez, ésta no puede desligarse de la contienda ni de la posguerra (Naval 2019: 106). Por medio de la fórmula autoficción biográfica y narración testimonial la trilogía se señala por dialogar entre sí sus libros; la intertextualidad es visible en *Jardín de Villa Valeria* cuando el relator recuerda ámbitos valencianos: la Malvarrosa y su tranvía; o, cuando vuelve a alguien referido en las obras precedentes: Marisa, su amor idealizado; La China, su maestra en artes amatorias, o su compinche Bola.

El acomodo de los once segmentos de la novela responde a una triple composición, que suele combinarse en un mismo capítulo: en primer término, el narrador autoficcional aporta retazos sobre sí, como es usual en las novelas del yo; esta estrategia se vale de la recordación y la observación, de lo experimentado y escuchado por el protagonista en su entorno; por eso, el presente narrado inicia en

1977, pero los trancos temporales zigzaguean de los años cincuenta hasta el 82. En otras partes, gracias al modo narrativo de la tercera persona, la voz perfila un retrato —a veces humorístico y fantástico como el del doctor Caba— o desmenuza vidas de sus conocidos; esta acción es posible por la información que los componentes del grupo han confiado a Manuel: como Quique, que lo llama para pedirle ayuda para encontrar a su hija; o como Patricia, que le expone su aventura sexual de una noche; o como Alicia, que le confiesa su devaneo con Andrés. Por último, a través de sucesos de la exterioridad —crónicas parlamentarias y noticias; reproducción en estilo indirecto de charlas sobre política de burgueses o de albañiles— el enunciador disemina el contexto de la Historia, es decir, recupera "aquellos rasgos del pasado que merecen no olvidarse, lo que es *memorable*" (Ricœur 1999: 154): conflictos, escenarios y protagonistas de la Transición.

Las fuentes citadas moldean en *Jardín de Villa Valeria* una voz que habla de un yo, "un discurso necesariamente fragmentario [y] agujereado" (Alberca 2007: 171) y una voz ficcionada que habla de los próximos y de la colectividad que comparte un pasado histórico y una proyección común, como fue el enfrentamiento contra el régimen, la apuesta por el advenimiento de las libertades y la reconciliación. De esta guisa, aceptamos la sugerencia de Ricœur: entre la memoria individual y la colectiva se interpone otra memoria: la de los próximos o prójimos privilegiados con los que nos vinculamos, "esa gente que cuenta para nosotros y para quien contamos nosotros" (2000: 171).

Además, el entramado dispuesto por el narrador portavoz de una generación nos inclina a la narratividad de Ricœur, quien destaca la necesidad del "relato empírico y el de ficción para poder llevar al lenguaje nuestra situación histórica" (1999: 153).

Al cumplirse los veinte años de la muerte de Franco —puntualiza Vilarós— abundaron las prosas reflexivas. Entre los escritores que a mitad de los noventa narraron el proceso transicional cita a Atxaga (*Esos cielos*, 1995), a Azúa (*Demasiadas preguntas*, 1994) y por *Autobiografía de Franco* (1992) a Vázquez Montalbán (2018: 38). Por su parte, Ara Torralba va un poco atrás, y por sus tematizaciones sobre la naciente democracia destaca otras novelas: *Muchos*

años después (1991) de Gabriel y Galán; *En la lucha final* (1991) de Chirbes; *El buque fantasma* (1992) de Trapiello; *Operación Primavera* (1992) de Longares y *La sal del chocolate* (1992) de Rubio. Estas narraciones tratan a la Transición como una fase enajenante para los personajes, o como la crónica de una generación desencantada y escéptica con la democracia (2019:89-93). Para Pasamar la novelística de los noventa revivió un sentimiento de nostalgia social, por eso la reconstrucción de la mansión en la novela de Vicent es "metáfora para contar cómo se produjo la adaptación de los jóvenes luchadores antifranquistas […] añorantes de aquellos años, a los nuevos tiempos" (2015: 244). Por compartir tramas y enfoques, por restaurar "historias 'verdaderas' del pasado [que] ponen de relieve las posibilidades del presente" (Ricœur 1999: 154) consideramos a *Jardín de Villa Valeria* en el espectro de novelas antedichas.

En la narración de Vicent anidan dos sólidas preguntas en simultáneo: la del ser que se cuestiona por él mismo y por su escritura; la de una generación que se interroga y se debate entre los estertores de un gobierno represor y un naciente sistema democrático. Una interpretación personal reduplicada en la perplejidad colectiva.

Transición en primera persona: el tránsito de Valencia a Madrid

En el desenlace de *Tranvía a la Malvarrosa* Manuel se gradúa en Derecho, mas no va a concursar a oposiciones para notario, registrador o abogado del Estado, como desea su padre. A fines de los cincuenta huye de los territorios de la formación hacia Madrid, con la consigna de volverse escritor.

La táctica de Vicent es, como observa Arroyo Redondo en todo escritor autoficticio, ejercer "la inevitable ficcionalización de la experiencia que conlleva toda escritura —incluida la autobiográfica— [sin] renunciar a las posibilidades de la literatura" que configura el 'yo' (2009: 202). *Jardín de Villa Valeria* se devela texto de "constitución mixta, es decir, autobiográfica y novelesca", de "indeterminación genérica" (Alberca 2007: 170).

Manuel evoca esos años de peripecia madrileña e irrumpe en su intimidad, en su esfera familiar y sentimental; es un individuo que indaga su papel en el mundo. Esos desasosiegos se esparcen en *Jardín de Villa Valeria*, sobre todo en los capítulos primero, tercero, sexto, séptimo y octavo. La compostura de esos espacios textuales obligan al lector a preguntarse dos situaciones: "¿se trata de un relato de apariencia autobiográfica o se trata de una autobiografía sin más ficción que la etiqueta de novela?" (Alberca 2007: 129). En realidad estamos ante un pacto ambiguo, ante una simulación doble y engañosa; el crítico recalca que "la autoficción propone un pacto de ficción por la indicación genérica que preside el relato, o un pacto autobiográfico por la utilización del mismo nombre propio que el personaje toma del autor" (2007: 129). Vicent condensa el punto al afirmar en la presentación de su novela que "todo lo que cuenta es fruto de la experiencia vivida, pero en ningún caso responde a un propósito autobiográfico […] Puede decirse que lo mío es 50% ficción y 50% realidad" (S/A 1996).

El primer capítulo ilustra nuestra propuesta: la autoficción se engrana a la historia compartida; es decir, la vida privada del narrador se entrelaza tanto con la memorización de sus amigos de izquierdas, que aparecerán en otros tramos del texto, como con el contexto español. La apariencia física, simpatía política, nombre propio y el oficio del protagonista coinciden con los del autor de la obra, y se evidencian en las iniciales páginas ubicadas en 1977, año importante para el proceso democrático, como rememora Manuel rumbo a la villa: la violencia política en la calle, la matanza de abogados de Atocha, la legalización del Partido Comunista, las primeras elecciones después de cuarenta años; el regreso de políticos exilados, entre ellos Pasionaria, a quien los jóvenes organizan en la finca una paella en su honor. El narrador asiste y es presentado: "—Dolores, éste es Manuel, el escritor del que te he hablado —dijo Pedro" (Vicent 2002: 329). La similitud entre el autor ficticio y el empírico se entabla también por el gentilicio aludido: "Esta paella saldrá negra por mucho colorante que le metas —dije yo invistiendo la voz de una autoridad valenciana" (2002: 333). Las convivencias y almuerzos dominicales de Vicent en los jardines de Villa Valeria, a fines del 68, y la comilona con la dirigente comunista y los amigos

progresistas, en 77, se consignan en documentos factuales: dos artículos coincidentes con la relatoría autoficticia[1].

Por aproximarse a "la tradición novelesca que se sirve de la autobiografía, e invade y conquista las competencias de ésta para la invención novelesca" (Alberca 2007: 126), *Jardín de Villa Valeria* arracima otros apuntes biográficos de Manuel que concuerdan con el literato Manuel Vicent: la fascinación por las historias del pasado, que se manifiesta al aceptar del nuevo dueño de Villa Valeria las viejas fotos, cartas y postales halladas en su interior, y el interés por escuchar de boca de la heredera anécdotas de la mansión, materiales de la memoria con los que el yo narrante entreteje su ficción; asimismo, la tensa relación con su padre, las vivencias con su novia Pilar, su matrimonio y la mención de sus dos hijos con sus nombres, son también experiencias coincidentes con el mundo del autor empírico, ya que éste las ratifica en entrevistas, artículos y en sus memorias *Verás el cielo abierto*. Incluso, las patillas largas y la calvicie mentadas por Manuel en su relato se correlacionan con el mundo no ficcional mediante un elemento peritextual: en la portada de la edición de *Otros días*, *otros juegos* se plasman tres fotografías, en edades diversas, de Manuel Vicent; en la de adulto se comprueba lo dicho sobre el cabello.

De esos años de transición privada nos motiva la lectura sobre su vocación artística. Manuel testimonia su malestar: "Todos los días me preguntaba a qué había venido yo a Madrid y no encontraba respuesta alguna" (Vicent 2002: 435), situación que años después corrobora Vicent en una entrevista: "Vine a Madrid huyendo de Valencia […] me vine a Madrid a ver qué pasaba. Vine de excursión, una excursión que ha durado cuarenta años" (Cruz y Sánchez Harguindey 2011); Manuel mira al mundo tras la vitrina de un café, escribe recordaciones de Valencia y configura una novela corta sobre la muerte de su amigo Bola, su primera obra publicada por Alfaguara, en 1966; y aunque no menciona el título, los lectores informados saben que es *El resuello*; en ese mismo año gana el Premio Alfaguara de Novela, por "una cosa de playa" (Vicent 2002: 413), título también omitido, pero al revisar

1 Publicados en *El País*: "Villa Valeria" (12/06/2004) y "Tiempos aquellos cuando la izquierda era guapa" (07/05/2021).

la bibliografía de Vicent se precisa que es *Pascua y naranjas*. También Manuel, como Vicent en el mundo empírico, publica sus primeros artículos en el diario *Madrid* y en *Hermano Lobo*, labor que desarrolla al alimón con su carrera literaria.

El adiestramiento intelectual del relator se complementa por dos vías diferentes: los libros y el café Gijón. Al conocimiento del estilo de Camus, Sartre, Kafka, Joyce y Faulkner se suma la búsqueda sobre la historia patria, para contrarrestar la ignorancia que le inculcaron; en los años sesenta, las lecturas de *El laberinto español* de Brenan y *La guerra civil española* de Thomas, por ejemplo, le abren un panorama más hondo sobre la problemática nacional que no había acabado de comprender, incluso dentro de sus raíces familiares. Al autor ficcional se desvela que lo han estafado, que a su generación le "habían destruido la inteligencia y la forma de entender nuestro pasado" (Vicent 2002: 451); no dudamos de la percepción del escritor Vicent en esa época, pues en efecto, el régimen franquista se encargó de "la falsificación de la historia —cito a García Abad—, del lenguaje, de la memoria de los vencidos, [de hundir] a los españoles en el abismo de una conciencia subnormal" (2016: 136). Pérez Serrano recalca la importancia de los hispanistas extranjeros que en esa década insertaron a la Guerra Civil dentro del academicismo; gracias a ellos, la dictadura dejó de expandir el mito de la guerra como gesta heroica (2016: 84).

El afán por parecer escritor lleva a Manuel a exhibirse en el café Gijón, lugar emblemático de artistas. Al mirar a los parroquianos Manuel confiesa que "ese paisaje macilento […] era, al parecer, el que deseaba mi alma", en contraste al de ser "abogado del Estado, notario o registrador" y haberse quedado en el pueblo jugando dominó (Vicent 2002: 458). Curioso es su recibimiento bautismal en el sitio: el famoso pintor Jardiel le ladra en cuatro patas y muerde la pantorrilla; este lance del Gijón se repite en *Verás el cielo abierto* y en una crónica[2], narraciones que apuntalan la autenticidad de los sucesos descritos en el discurso autoficticio.

Pero el relato de Manuel no solo se nutre con "la posesión privada de los recuerdos", sino también con "recuerdos colectivos" (Ricœur

2 Publicada en *El País*: "El tiempo de los picatostes" (08/08/2010).

2000:156). Las celebraciones y los rituales públicos son ya parte de quien testifica esa realidad en transformación: la música de moda, el concierto de AC/DC, las tribus urbanas, los primeros hippies, los garitos del barrio de Argüelles en los sesenta y setenta. Un material que da pie para que el lector entienda el advenimiento de la movida madrileña y de la democracia en consolidación bajo poderes fácticos, tramas negras y violencias terroristas", situaciones promotoras de una "acusada perplejidad ante los nuevos horizontes colectivos" (Mainer 2000: 241). Destacable función cumplen dentro de un relato las reseñas de hechos y personajes históricos concretos, los detalles culturales y generacionales: "nos acercan a un tiempo vivido y sentido por el autor, a la vez que definen la vida del narrador, de los personajes y del país" (Valcárcel 2018: 492). Palabras que trasplantamos para *Jardín de Villa Valeria* con arreglo a que en esta narración la temporalidad autobiográfica se funde en la temporalidad histórica.

La Transición y sus traumas: los pacientes del psiquiatra Darío

En su testimonio Manuel no desatiende las revueltas y la coerción policial, ni a los progresistas, ya de izquierdas, ya democristianos, que trepan al poder o a los puestos que reclama el neocapitalismo. Los estudiosos de la Transición advierten que ésta no debe entenderse solo como el cambio de un sistema dictatorial a otro democrático, sino que también debe contemplarse el tránsito social y económico: de una economía de corte autárquica hacia un modelo económico de raíz liberal o capitalista (Ros Ferrer 2018). En este tenor, un hecho histórico indiscutible es que la Transición rebasó los cambios íntimos y trascendió hacia lo sociológico: drogas experimentales, rock, "la liberación sexual, el feminismo, la aparición de sensibilidades *queer*, la descomposición de la familia patriarcal. Estas querencias acompañaron a la subversión política" y pasaron a las expresiones literarias y culturales (Naval 2016: 13).

Vilarós estima que "el intervalo de la transición, espacio de nadie, señala el inicio de la mezcla, de la confusión, del exceso y del caos" (2018: 179). Por este enrarecido teatro, Morales Rivera detecta que la ficción escrita […] en los últimos treinta años del siglo XX es un

"extensísimo *documento* o artefacto cultural de la historia política de la Transición [y] un *historial clínico* de la depresión experimentada por la sociedad española tras morirse el dictador" (Peña Ardid 2019: 24)

En el relato de Vicent la historia de la Transición figura como amplio documento, a veces literaturizado por el recurso narrativo de introducir una sucesión de imágenes políticas encabalgadas a situaciones de personajes de Villa Valeria; momentos históricos, de 1968 a 1977, se yuxtaponen, sin signos de puntuación, en la parrafada que, cual eco de prosa experimental, ocupa casi una página:

> …nuestra propia juventud era la bebida más dulce que nos bebíamos, mientras el hombre llegaba a la luna o se celebraba el Proceso de Burgos contra militantes de ETA en uno de cuyos encierros de protesta le dieron un culatazo en el muslo a Genoveva […] o asesinaban a Carrero Blanco […] o Felipe González era elegido secretario general del PSOE […] o Franco desarrollaba una flebitis o moría de verdad y era enterrado para que Villa Valeria quedara desierta y Andrés pudiera acariciar a Alicia en el interior de la casa derruida […] o se producía la matanza de los abogados […] o se legalizaba el Partido Comunista y Dolores Ibárruri […] llegaba a España y unos días después se presentaba en Villa Valeria para que la niña Tatiana la coronara con flores. (Vicent 2002: 464)

Por igual, la opinión de Manuel no desentona de la mirada patológica resaltada por Morales Rivera: en esta novela se desgranan inestabilidades padecidas por personajes representativos de la convulsión social: Genoveva, Santi, Andrés. Darío y su clínica demuestran lo anterior:

> No había trauma moderno en Madrid que no hubiera tratado […] En su consulta siempre había una cola formada por los residuos humanos del Mayo francés, progresistas neurotizados a causa de los cambios de pareja, de la fuga de una hija adolescente […] o del primer descubrimiento de una jeringuilla en un zapato en el armario de los chicos. (Vicent 2002: 341)[3]

3 En *El azar de la mujer rubia*, novela sobre las figuras señeras de la Transición, Vicent ratifica esta conflictividad social: "Los años ochenta fueron realmente nuestro Mayo del 68 de espoleta retardada. En lugar de efectuar su explosión

Así, a fines de los setenta e inicios de los ochenta, experiencias sentimentales y familiares de los y las protagonistas de *Jardín de Villa Valeria* avanzan en simultáneo a sucesos que la Transición acarrea, conflictos recreados por Manuel mediante una voz omnisciente que, como en el caso de la adolescente Tatiana, cuenta en episodios su desaparición y búsqueda, así como el posterior hallazgo de su cadáver, en Hamburgo.

Aunque fue un fenómeno social gestado desde Mayo del 68 y de la contracultura que promovía la relajación de las costumbres sexuales y morales, la democracia sexual corrió paralela a la democracia política (Jareño 2016: 182). En fin, la revolución sexual, tras cuarenta años de represión, "fue el nuevo contexto sociopolítico de la Transición" (Jareño 2016: 189), aunque las feministas insistieron en que esa "revolución" relacionada con anticonceptivos, desinhibición y libertad de elección de las mujeres era una nueva trampa del patriarcado. Una de las contradicciones de este empoderamiento lo representa Patricia: cuarentona divorciada de un socialista inestable, madre de dos hijos mayores, agente en la Bolsa. Sola y carente de afectos, a pocos días de las elecciones de octubre del 82, de repente, "en un golpe de rebeldía o aburrimiento [se echa] a la calle dispuesta a acostarse con el primer hombre que pillara a mano" (Vicent 2002: 394). Estaba hastiada del par de amantes intelectuales, pues no solo "barbudos neuróticos" (2002: 395) había en el mundo, sino otro tipo de hombres. "Estoy harta, pensó, esta noche me voy a convertir en una puta" (2002: 394).

Su ofrecimiento en el espacio público es "un acto de higiene mental o un juego […] de cacería sin concederse ninguna ventaja" (Vicent 2002: 394). Su actitud se asemeja a la de los hombres hacia las mujeres: "Era la primera vez que contemplaba a los hombres como simples objetos con una mirada analítica" (2002: 396). Pero su desenfado no tiene éxito, pese a su atractivo físico: los hombres la ignoran, se muestran indiferentes o se alejan creyéndose timados. En una sala de fiestas baila con un hombre, pero los recuerdos de su vida juvenil, marital y de sus hijos la hacen llorar; en su confusión

concentrada en unos días […] en este país constituyó una llamarada que se extendió a lo largo de toda la década" (2012: 199-200).

mental, abandona el recinto. Su propósito carnal lo consigue con un camarero, tumbada detrás de la barra de un bar hasta consumir "durante diez minutos todo su hastío con aquel ser desconocido" (2002: 408). Patricia practica una enmarañada sexualidad conseguida sin deseo, no para la obtención de su placer sino para machacar su "despecho consigo misma" (2002: 394). Meses después esa falta de querencia se suple con la frivolidad exaltada por la sociedad consumista, como leemos al final de la novela: el triunfo social de la otrora izquierdista se evidencia en la vestimenta y zapatos de firma, el auto de su novio, el movimiento de melena cual modelo de revista de moda.

La novela de Vicent aborda, en el marco colectivo de la Transición, otras perspectivas de sexualidad llenas de entusiasmos y placeres desbordados, no exentos de ideología progresista. Una copia de la vida en las comunas eran las "reuniones político-eróticas" (2002: 377) organizadas en pisos, que concluían en intercambio de pareja; una promiscuidad justificada por Darío como "terapia de grupo", pues subvertían "los valores de la burguesía" (Vicent 2002: 377-378). Paradójicamente, esa vida disoluta arrastró a Genoveva al alcohol, a los intentos de suicidio y a la separación de su marido.

El travestismo de Diego ocurre por culpa de "los tiempos que han cambiado" (Vicent 2002: 472), consuela un funcionario a Gerardo, su padre. El joven es rescatado por éste de la Dirección General de Seguridad, pues ha sido aprehendido por escándalo público. No es extraño que a inicios de los ochenta el trato de la policía hacia los homosexuales no deje de ser represivo y prejuicioso, como se comprueba en la reticencia de no informar al padre por qué detuvieron al joven vestido "con bata de cola, peluca, peineta y arracadas" (2002: 471); los órganos policiales se resisten a los nuevos tiempos y conservan resabios del franquismo: "Ha habido una pelea. Nada. Cosas de sexo. Estos chicos de hoy no encuentran el camino. Se han hecho un lío" (2002: 471). La actitud de Gerardo es incluyente, sin reprimenda; participa a su vástago que irá a casa para lavarse la pintura del rostro; en otras palabras, para desprenderse sus marcas subversivas. Momentos antes Gerardo, funcionario del Ministerio de Cultura, se pregunta por la sexualidad de los jóvenes en España: "Era un tiempo nuevo y gracias a la democracia se les veía

retozando de amor en los parques […] encima de los capós de los coches" (Vicent 2002: 468). En efecto, la juventud se había librado de las restricciones para apropiarse del ámbito colectivo; por eso, Vilarós piensa que en esa etapa que rodea la ausencia del Caudillo "la explosión pública sexual […] no busca una identidad, sino por el contrario, despojarse de ella. La 'salida' se produce porque [todos] están ya de antemano 'salidos'" (2018: 166), razón para que el sexo y la heroína mantengan la "suicida vitalidad de estos años" (2018: 168), como la asumida por Tatiana.

La casona que da título al libro de Vicent abre y cierra la fábula, cual protagonista que ha estado unida a sus asiduos, incluso en momentos álgidos, como cuando el grupo recibe la visita de Billy el Niño, de la Brigada Social. Cuando sus jardines son sede de las reuniones dominicales de los antifranquistas permanece en decadencia, como eran las estructuras del régimen. En el epílogo es una mansión restaurada por su nuevo dueño, como lo es el sistema echado a andar. Villa Valeria es el santuario de señoritos progresistas —casi todos descendientes del bando vencedor— que anhelan el cambio de la dictadura a la democracia. Tanto para Manuel como para Vicent es un *lugar* de memoria. El primero afirma que la mansión "durante un tiempo también albergó parte de mi historia" (Vicent 2002: 356). En el álbum de fotografías que Vicent husmea en *Verás el cielo abierto* aparece, entre otras imágenes, la de este espacio privilegiado: "Ahora me veo ya en Madrid, en la tertulia del café Gijón, en el jardín de Villa Valeria, en el entierro de los abogados de Atocha" (2005: Cap. 2: 52).

Manuel es espectador de su inmediatez, no por nada Quique le revela que al principio cayó mal en la Villa; a todos pareció "que nos estabas observando uno a uno. Como un extraño testigo" (Vicent 2002: 369). Por su agudeza, no extraña que advierta las variaciones que los espejos de la Villa le devuelven cada fiesta de año nuevo: "Mi rostro iba cambiando como la memoria de los días" (2002: 485); pero también, a causa de la sumisión y la aceptación de pragmatismos dictados por el nuevo orden, nota en los flamantes funcionarios las degradaciones: canas, patas de gallo, bolsas bajo los ojos, fisuras. Son los estigmas de los que ilusionados iban a "inaugurar […] una política limpia, una ética" (2002: 408), como creía Patricia, pero

que se traicionaron a sí mismos, como estima Pablo del Amo, desencantado de sus camaradas que renunciaron a la ideología acuñada en la juventud, en aras de la conveniencia.

El tramo último de la novela se detiene en 1982, después de la victoria socialista, en la Villa. Allí se festeja la boda del hijo de Darío —casado con una hija del gran capital—, quien revela a su padre, en pleno convite, que lo mantuvo engañado: nunca cursó estudios de ingeniería sino de magia; la prueba son los trucos que monta para los invitados. De nuevo, la verdad de las mentiras entre los progresistas, por ello "el triunfo de esta generación ganadora se asienta sobre el detritus monumental de los fracasos individuales, matrimoniales y familiares" (Alberca 2009: 212). La Transición se consuma e inicia un tiempo promisorio para la España postdictatorial; la libertad, quizá metaforizada en la solitaria niña que se columpia en las nupcias, reanuda su movimiento.

Coda

En nuestra lectura integramos la visión de Ricœur sobre "la triple atribución de la memoria": a sí, a los próximos, a los otros (2000: 172). Con la memoria y la imaginación Vicent enhebra un discurso autoficticio sobre un proceso transicional de varias aristas: un yo que recupera lo vivido por sí, pero que desplaza los sentidos hacia la realidad equívoca de sus allegados y a la de un país que se debate, una vez más, en un espinoso periodo de su historicidad.

En *Jardín de Villa Valeria* Vicent narra, con sarcasmo dosificado, las primerizas erosiones del sistema democrático, sobre todo las de esos progresistas que, envueltos por la amnesia, pronto se olvidaron de la dictadura y de todo aquello —como escribiera el poeta José Emilio Pacheco— contra lo que lucharon en su juventud.

Referencias bibliográficas

Alberca Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.

— (2009), "Autoficción de un gozador de placeres efímeros", *Olivar*, *Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 12, p. 199-216.

Ara Torralba Juan Carlos (2019), "*Sic Transit*. La Transición como tormenta y trauma en la novela española entre 1983 y 1992". *In* Peña Ardid Carmen (ed.), *Historia cultural de la Transición*, Madrid, Catarata, p. 75-97.

Arroyo Redondo Susana (2009), "La escritura ambigua". *In* Regueiro, Begoña, Rodríguez, Ana Mª. (eds.), *Lo real imaginado soñado creado: Realidad y literatura en las letras hispánicas*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, p. 196-205.

Cruz, Juan, Sánchez Harguindey Ángel (2011), "Manuel Vicent. Los espejos de la memoria", *Minerva*, 16. En línea <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=453> [Fecha de consulta: 01/10/2021].

García Abad Teresa (2016), "*Nouvellage* sentimental: Hacia la construcción de la memoria en la Transición". *In* Naval María Ángeles, Carandell Zoraida (eds.), *La Transición sentimental,* Madrid, Visor Libros, p. 131-143.

Jareño Claudia (2016), "Una democracia sexual: Destape, liberación sexual y feminismo: ¿Una combinación imposible?". *In* Naval María Ángeles, Carandell Zoraida (eds.), *La Transición sentimental,* Madrid, Visor Libros, p. 179-198.

Mainer José-Carlos (2000), "El pensamiento y las letras". *In* Mainer José-Carlos, Juliá Santos, *El aprendizaje de la libertad. 1973-1986*, Madrid, Alianza Editorial, p. 219-250.

Naval María Ángeles (2019), "Memoria de la Transición en la novela española de los 2000". *In* Peña Ardid Carmen (ed.), *Historia cultural de la Transición*, Madrid, Catarata, p. 98-117.

Pasamar Gonzalo (2015), "*¿Cómo nos han contado la Transición? Política, memoria e historiografía (1978-1996)*", *Ayer*, 99, p. 225-249.

Peña Ardid Carmen (2019), "El estudio cultural de la Transición y su apoyo en la historiografía". *In* Peña Ardid Carmen (ed.), *Historia cultural de la Transición*, Madrid, Catarata, p. 7-43.

Pérez Serrano Julio (2016), "Funcionalidad y límites de la transición a la democracia como paradigma historiográfico". *In* Naval María Ángeles, Carandell Zoraida (eds.), *La Transición sentimental,* Madrid, Visor Libros, p. 67-89.

Ricœur Paul (1999), *Historia y narratividad*, traducción de Gabriel Aranzueque Sahuquillo, Barcelona, Paidós.

— (2000), *La memoria, la historia, el olvido*, traducción de Agustín Neira, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Ros Ferrer Violeta (2018), "Divagaciones en torno a la imagen del agujero. La Transición en la escritura del cuerpo de Marta Sanz", *Olivar*, *Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 27. En línea <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/olie024/9672> [Fecha de consulta: 17/09/2021].

S/A, "Los personajes de Villa Valeria, en la presentación de la novela de Vicent", *El País*, 30/04/1996. En línea <https://elpais.com/diario/1996/04/30/cultura/830815205_850215.html> [Fecha de consulta: 14/09/2019].

Valcárcel Carmen (2018), "*Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares: la reconstrucción imaginaria de la memoria". *In* Laín Corona, Guillermo, Santiago Nogales Rocío (eds.), *Cartografía literaria en homenaje al profesor José Romera Castillo*, volumen I, Madrid, Visor Libros, p. 485-498.

Vicent Manuel (2002), *Jardín de Villa Valeria*, en *Otros días, otros juegos*. Madrid, Alfaguara, p. 323-503.

— (2005), *Verás el cielo abierto*. Libro electrónico: Alfaguara.

— (2012), *El azar de la mujer rubia*, Madrid, Alfaguara.

Vilarós Teresa M. (2018), *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Siglo xxi de España Editores, ProQuest Ebook Central.

Corpus, cartografías literarias

El gíglico y otras babeles literarias. Nombrar y mirar el cuerpo de soslayo

Blanca Estela Ruiz Zaragoza
Universidad de Guadalajara

El cuerpo en el discurso literario deja de ser un mero entresijo de órganos, huesos, músculos y nervios, para convertirse en otra cosa: una metáfora sonora y llamativa, un juguete lingüístico que pone al *homo loquens* frente al *homo ludens* en una posición de exterioridad, frente a frente consigo mismo; pero también, de cara a la relación que establece con los demás. En ese desdoblamiento, el cuerpo se transforma en una poderosa curiosidad cuyo mayor reto es nombrarlo, conjurar los signos lingüísticos más sugestivos y cadenciosos para describirlo en frenéticos significantes con infinitas posibilidades semánticas. Lengua de la empatía y del profundo entendimiento con el otro, el cercano, el cómplice en un intercambio comunicativo es, precisamente, el "glíglico" de Julio Cortázar, un verdadero panegírico a los sentidos y las sensaciones.

En el capítulo 68 de su novela *Rayuela*, el escritor argentino describe una escena donde, cómplices de su amor y aislados del mundo que los rodea, dos enamorados se comunican a través de un lenguaje erótico, sugestivo y juguetón que sólo ellos comprenden:

> Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplimiendo, hasta quedar tendido como el

> trimalciato de ergomanina al que se le ha dejado caer unas fílulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que el aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, las jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evhoé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niomalas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias (2000: 403).

Aunque a primera vista parece que el discurso carece de sentido, una lectura más atenta permitiría ver que en realidad es comprensible ya que comparte la misma sintaxis y morfología del español. Pueden reconocerse palabras y las que son inventadas, se identifican perfectamente como sustantivos o verbos; las frases, además, están puntuadas correctamente.

Las alteraciones de los significantes en esta lengua glíglica no afectan la referencialidad pues el mensaje puede entenderse de una manera global, oblicua, tal y como suelen dirigirse entre sí los enamorados cuando expresan sus inefables sentimientos. Sólo carecen de comprensión para quienes no participan de la magia del encuentro interpersonal, de las "hidromurias", los "salvajes ambonios" y los "sustalos exasperantes". Los cuerpos son renombrados en este paroxismo lingüístico donde más allá de la piel y de los labios están el "noema" y los "ornefulios", donde el "clémiso" corre agolpado por las venas, y los sentidos se "ordopenan" en el clímax, "hasta el límite de las gunfias".

Más que describir en detalle, el glíglico sugiere y crea un clima que cada lector decodifica de manera personal. Así, quien lee, al completar el significado con sus propios pensamientos, es copartícipe también de la fabulación y así mismo, se convierte en cómplice del lenguaje de los enamorados. Cortázar lo sugirió en la sexta clase, "Lo lúdico en la literatura y la escritura de *Rayuela*" (de las ocho sesiones impartidas en Berkeley, California, en otoño de 1980 y publicadas póstumamente en 2013), donde afirmó que:

> un escritor juega con las palabras pero juega en serio; juega en la medida en que tiene a su disposición las posibilidades interminables e infinitas de un idioma y le es dado estructurar, elegir, seleccionar, rechazar y finalmente combinar los elementos idiomáticos para que lo que quiera expresar y está buscando comunicar se dé de la manera que le parezca más precisa, más fecunda, con mayor proyección en la mente del lector (2013: 182).

Y precisamente en la mente del lector, quedan proyectados los ecos de una escritura que, habiendo penetrado las entrañas del lenguaje, lo despoja de anquilosados significados en un contacto más íntimo, más poético, con el laboratorio de la significación.

A esta lengua cómplice en el recreo de los cuerpos, también aludió Oliverio Girondo en su poema "Topatumba" compilado en su poemario *En la masmédula*:

Ay mi más mimo mío
mi bisvidita te ando
sí toda
así
te tato y topo tumbo y te arpo
y libo y libo tu halo
ah la piel cal de luna de tu trascielo mío que me levitabis-
ma
mi tan todita lumbre
cátame tu evapulpo
sé sed sé sed
sé liana
anuda más
más nudo de musgo de entremuslos de seda que me ceden
tu muy corola mía
oh su rocío
qué limbo
ízala tú mi tumba
así

ya en ti mi tea
toda mi llama tuya
destiérrame

aletea
lava ya emana el alma
te hisopo
toda mía
ay
entremuero
vida
me cremas
te edenizo.

(1999: 254)

La lengua común no alcanza a describir la cercanía de los cuerpos enamorados y el lúdico juego del amor. La música de las palabras juega con los sentidos: "topatumba", empuja, incita, aviva, aguijonea, cava agujeros de luz en la profunda oscuridad del sepulcro.

Otras babeles literarias dialogan en el vehemente discurso del sinsentido. Enrique Jardiel Poncela, por ejemplo, inventó una lengua que llamó "Momeciclo" para la escritura de su texto "Las dulzuras de Escajolia" cuyo *incipit* de la primera parte, "La corte de Escajolia", recogida en la "Miscelánea" de *El libro del convaleciente*, reza así:

> En medio de la selva de Cumbro, bañada en *maillot* por el río Ragusso, se alza imponente y teréfica la gran Corte de Escalojia.
>
> Mil palacios de garracenco esplendor forman la capital del reino, y en ellos, como brifio en cosmas, resaltan los mármoles y pórfidos en que fueron construidos. Verlos desnutre; contemplarlos, cachena... (1997: 448).

En este "género en que la idiotez" —asegura el escritor madrileño— "roza varias veces lo genial" (1997: 448), los cuerpos se "cachenan" y "desnutren" al toque ocular del "garracenco esplendor" de la "impotente y teréfica gran Corte de Escalojia". Pero ¿cómo quedan los cuerpos "cachenados" y "desnutridos" después de mirar la portentosa Corte? "Como usted los conciba", diría Jardiel Poncela.

Por su parte, el escritor cubano Guillermo Cabrera Infante, en voz del Bustrófedon de *Tres tristes tigres*, recrea una lengua llamada "Borborigma Darii":

Maniluvios con ocena fosforecen en repiso.
Catacresis repentinas aderezan debeladas
maromillas en que aprietan el orujo y la regona,
y esquirazas de milí rebotinan el amomo.
¿No hay amugro en la cantoña para especiar el gliconio?
Tufararas vipasanas paloteaban el telefio.
La reata de emcellado, ¿no enfoscaba en el propíleo?
¡Ah, cosetanos bombés que revulsan en limpión!
Tunantada enmohecida se fulmina en diapente,
pastinacas de diapreas opositan
el frimario mientras pecas de satirio
afollaban los fosfenos del litófago en embrión.
¡No hay marisma!
Los ibídemes de prasma refocilan
en melindres y a su lado la gumía jaraneaba un notocordio
en trisagios de silbón.
Gurruferos malvaviscos
juntamente en metonimias desancoraban la gubia
para pervertir la espundia y abatanar el cachú.
¡No hagan olas!
Cachondeos poliglotos prefacionan el azur
y amartelan el rehílo de alcatifas en palurdo,
otrosíes de la fullona dorada en el conticinio.
¡Vale reis!
¿No entrelínean el dilúculo?
¡Prior pautado!
Volapiés de sonajeros atafagan el boquín
y en las dalas, en las dalas de Gehenna
recurvan los borborigmos de la simonía de abril

(1984: 177 y 178).

Un delirio lingüístico, garabato babélico, jeroglífico sonoro, "borborigmo" en fin, que declina la semántica pero favorece la sugestión fonética con posibilidades infinitas de prefigurar analogías para nombrar el cuerpo, la materia, los actos y las sensaciones. ¿Cómo traducir el "Borborigma Darii"? "Como usted quiera", diría también Cabrera Infante.

La eclosión de los signos como sonoros fuegos artificiales es igualmente la lengua de los chiquillos, lengua nueva, lengua niña, cerquita del primer llanto, en cuyo intercambio comunicativo —como se lee en la novela de Fernando del Paso, *Palinuro de México*— "no hacía falta hablar":

> Eran los tiempos en que Palinuro [niño] hablaba todavía el lenguaje de los genios y bastaba nombrar las cosas para que fueran verdad y se aparecieran por la sola magia de sus nombres, y porque lo mágico estaba hecho de transparencias, de hilos invisibles y del sacrificio lento de la saliva y la fuga de las vocales.
> Eran los tiempos en que todavía el mundo era un milagro redondo erizado de secretos... (1988: 283).

Tiempos en que "imaginación y memoria son una misma cosa", como dijo el primo Walter citando a Hobbes, en el mismo texto delpasiano: "¿Y qué otra cosa podemos ser, sino memoria? Nadie aprende nunca lo que es mamá o el color verde hasta que no se aprende la palabra *mamá* y la palabra *verde*. La literatura comienza —al menos la clase de literatura que a mí me interesa— cuando decimos *mamá verde*" (1988: 520).

Literatura y juego comparten la misma esencia: el divertimento lingüístico allí donde los signos fluyen libremente en un ejercicio lúdico más cercano a la sinrazón y a la fantasía que a las significaciones. En un franco desafío al entendimiento, en esta lengua prístina de signos irreconocibles y discursos impronunciables, los significados azarosos quedan al albedrío de los parlantes: "Andamos en la frontera de la escolalia" aquí "salen a escobazos por la puerta de las palabras, pedacería de frases que no parecen de este mundo" aseguró Alfonso Reyes en su texto "La jitanjáfora", recogido en el volumen *La experiencia literaria* (1983: 179). Y precisamente con este nombre de "jitanjáforas", Reyes llamó aquellos cuerpos gráciles e histriónicos de las hijas del poeta cubano Mario Brull, una tarde, cuando el escritor mexicano asistió a una tertulia en la casa de los Brull, donde fue recibido por las niñas con un poema que preparó la mayorcita, quien "llena de despejo" —cuenta el propio Reyes—, "gorgeó", "este verdadero trino de ave", el cual decía más o menos así:

Filiflama alabe cundre
ala alalúnea alífera
alveolea jintanjáfora
liris salumba salífera
    Olivia oleo olorife
alalai cánfora sandra
milingítara girófara
zumbra ulalindre calandra (1983: 185).

Y de entre "aquel racimo" de signos sonoros, Alfonso Reyes escogió "la palabra más fragante" a su parecer, "jitanjáfora", para llamar así a las niñas Brull, y por extensión, "a todo ese género de poema o fórmula verbal" porque, afirmó el autor de *Ifigenia Cruel*, "Todos, a sabiendas o no, llevamos una jitanjáfora escondida como alondra en el pecho" (1983: 185).

Y del pecho saltan, cual alegres golodrinas, para anidar en la garganta, palabras sin significado que "casi nunca quieren decir nada. Pero algunas veces sí" —según afirma Sara, la pequeña protagonista de *Caperucita en Manhatan*, novela de la escritora española Carmen Martín Gaite. Palabras que crecen en la lengua de los niños "como flores silvestres que no hay que regar" —dice la niña— y se quedan dando vueltas en la cabeza con su canturreo y baile infinitos; palabras que la hacen reír porque sólo ella las entiende, y que bautizó con el nombre de "farfanías" (2014: 54 y 55):

> […] al cabo de los cuatro primeros años de su vida [Sara] contaba con expresiones tan inolvidables como "amelva", "tarindo" y "miranfú". Eran de las que habían sobrevivido.
>
> Porque algunas veces las farfanías se quedaban bailando por dentro de la cabeza, como un canturreo sin sentido. Y ésas se evaporaban enseguida, como el humo de un cigarrillo. Pero otras permanecían en la memoria que no se podían borrar. Y llegaban a significar algo que se iba adivinando con el tiempo. Por ejemplo, "miranfú" que quería decir "va a pasar algo diferente" o "me voy a llevar una sorpresa" (2014: 56 y 57).

Justamente, con un balbuceo entre hipos, la pequeña exclamó: "¡miranfú!" cuando, poseída por una fiebre alta, supo que algo terrible pasó. Aurelio Roncali, novio de su abuela y dueño de una

pequeña librería que se había convertido en el paraíso de la niña, se había marchado para no volver. "Y esperaba. Llegaría un día —estaba segura— en que podría gritar triunfalmente '¡miranfú!'" para revertir la tristeza y hacer realidad esas dos pasiones que le había inyectado Roncali: viajar y leer; o sea, "viajar con la imaginación" o "soñar que se viajaba" (2014: 58 y 59).

En la fragua de la literatura, nadie mejor que la poesía para acrisolar palabras, templarlas, amasarlas, moldearlas, desnudarlas para develar sus secretos más recónditos o vestirlas para que digan de otro modo lo que ya han dicho una y otra vez: "Presentimos una prehistoria lingüística que Adán nunca nos confesó" (Reyes 1983: 181):

> un raudo zumbido articulado que precede a la sintonización lógica y que —acercando el oído— todavía se escucha en el caracol del lenguaje. Ahora bien: después de la palabra, comenzamos a abusar creando con ella nuevos entes, nuevos "ontos". Y a esto propiamente se llama creación; en griego: "poesía" (1983: 181 y 182).

En *El arco y la lira*, Octavio Paz escribe: "el poema es un caracol en donde resuena la música del mundo y metros y rimas no son sino correspondencias, ecos, de la armonía universal" (1986: 13). La poesía dice algo que está más allá de las palabras: "el decir poético dice lo indecible", afirmó el poeta mexicano (1986:112). Y es que libre de toda atadura, de toda convención —se lee en *Libertad bajo palabra,* del mismo Paz—, la poesía hace que las palabras "se traguen todas sus palabras":

> Dales la vuelta,
> Cógelas del rabo (chillen, putas),
> Azótalas,
> Dales azúcar en la boca a las rejegas,
> Ínflalas, globo, pínchalas,
> Sórbeles sangre y túetanos,
> Sécalas,
> Cápalas,
> Písalas, gallo galante,
> Tuérceles el gaznate, cocinero,
> Desplúmalas,
> Destrípalas, toro,

> Buey, arrástralas,
> Hazlas, poeta,
> Haz que se traguen todas sus palabras
>
> (1983: 59 y 69).

Nadie mejor que la poesía para hacer que las palabras se muerdan la lengua y se devoren a sí mismas en esa *verbumfagia* necesaria a la que aludió el poeta para crear una lengua nueva, una lengua libre. "El diccionario es un osario de palabras vacías", se lee en *Yo el Supremo* de Augusto Roa Bastos en voz del Dictador Francia, "el verdadero lenguaje no nació todavía. Los animales se comunican entre ellos sin palabras, mejor que nosotros, ufanos de haberlas inventado con la materia prima de lo quimérico" (1983: 102).

Cristóbal Nonato, protagonista de la novela homónima de Carlos Fuentes, desde el vientre de su madre, exclama: "[sepan ustedes], sus mercedes Benz" que,

> Hace tiempo (una eternidad para el que crece) Ángel mi padre decidió que nadie hablaba español ya; porque creer lo contrario era privarse del deleite máximo de la lengua, que es inventarla porque tenemos la impresión de que se nos muere entre los labios y depende de nosotros resucitarla (1987: 102).

¿Acaso no es la literatura misma, la poesía, la que en la experimentación gozosa del juego resucita e inventa la lengua? La literatura "discurso construido por excelencia", en palabras de Tzvetan Todorov, tiene "una afinidad congénita con el juego de palabras" (1996: 323).

Y en eso que Roland Barthes llama "fullería saludable", "esquiva y magnífica que permite escuchar la lengua fuera del poder, en el esplendor de una permanente revolución del lenguaje" (1993: 122), aparecen artilugios conocidos como juegos de dicción o de palabras que procuran explorar la lengua y sus posibilidades. Mario Benedetti los llama "entreveros" porque en su propuesta lúdica, estos divertimentos lingüísticos guardan algo de confusión y desorden.

Además, en este ejercicio poético y lúdico, lo inanimado adquiere atributos corpóreos. Basta leer el Canto IV de *Altazor o viaje en paracaídas* del poeta chileno Vicente Hidobro, para ser testigos de que "la noche encoge sus uñas como leopardo":

y las olas se levantan en las puntas de los pies
[…]
y siente un vahído la cabeza de la montaña.
[…]
y el viento se hace parábola de sílfides en orgía,
se llenan de notas los hilos telefónicos,
se duerme el ocaso con la cabeza escondida
y el árbol con el pulso afiebrado.
Pero el cielo prefiere el rodoñol,
su niño querido el rorreñol,
su flor de alegría el romiñol,
su piel de lágrima el rofañol,
su garganta nocturna el rosolñol,
el rolañol,
el sosiñol

(1987: 106).

En el preciso momento en que en una acústica retahila de gorjeos letánicos, "viene gondoleando la golondrina", "la violondrina y el goloncelo", en que "descolgada esta mañana de la lunala / se acerca a todo galope", "la golondrina", "la golonfina", "la golontrina", "la goloncima", "la golonchina", "la golonclima", "la golonrima", "la golonrisa", "la golonniña", "la golongira", "la golonlira", "la golonbrisa", "la golonchilla", "la golondía" (Huidobro 1987: 105).

En una especie de metáfora ontológica, prosopopéyica, las palabras mismas se personifican, adquieren propiedades humanas, según escribe Octavio Paz en "Los trabajos del poeta" de *Libertad bajo palabra*:

> A la palabra torre le abro un agujero en la frente. A la palabra odio la alimento con basuras durante años, hasta que estalla en una hermosa explosión purulenta, que infecta por un siglo el lenguaje. Mato de hambre al amor, para que devore lo que encuentre. A la hermosura le sale una joroba en la u. Y la palabra talón, al fin en libertad, aplasta cabezas con una alegría regular, mecánica. Lleno de arena la boca de las exclamaciones. Suelto a las remilgadas en las cuevas donde gruñen los pedos. En suma, en mi sótano se corta, se despedaza, se degüella, se pega, se cose y se recose. Hay tantas combinaciones como gustos (1983: 154).

Voces maleables que permiten jugar con ellas y escuchar su música como sonajas misteriosas, imaginar malabares infinitos para escribir en serio y cantar en serie; dotar, en fin, las palabas de cuerpos fragmentados y convulsos.

Y cuando cansados de tanto juego, embriagados de palabras que cobran vida, de órganos trémulos que se desguazan en letras que forman sílabas, que otra vez forman palabras, entonces —dice el poeta— "no queda sino el Gran Recurso":

> de una manotada, aplastas seis o siete —o diez o mil millones— y con esa masa blanda haces una bola que dejas a la intemperie hasta que se endurezca y brille como una partícula de astro. Una vez que esté bien fría, arrójala con fuerza contra esos ojos fijos que te contemplan desde que naciste. Si tienes tino, fuerza y suerte, quizá destroces algo, quizá le rompas la cara al mundo, quizá tu proyectil estalle contra el muro y le arranque unas breves chispas que iluminen un instante el silencio (Paz 1983: 154 y 155).

Quizá entonces, en un retorno eterno, todo comience de nuevo y los signos encriptados vuelvan a romper el silencio y develen el corazón mismo de la lengua; quizá entonces las escrituras ilegibles y los discursos impronunciables se vuelvan uno solo en la camaradería del juego, en la seriedad lúdica del canto de los niños, y en el cadencioso misterio de la poesía. Quizá entonces, juguetonamente, al cuerpo trémulo de la letra, podrán nombrarse otra vez los cuerpos, los seres, los actos, las sensaciones, los objetos… con signos de arbitrarias significaciones que llenen aquellos vacíos impuestos por silencios reprimidos y verdades a medias. Quizá entonces, la palabra lúdica, vibrante, sugerente y sensorial, forme parte de un glosario que, en la punta de la lengua, permanezca viva por siempre.

Referencias bibliográficas

Barthes Roland (1993), *El placer del texto* y *Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*. Traducción de Óscar Terán, México, Siglo xxi.

Cabrera Infante Guillermo (1984), *Tres tristes tigres*, México, df., Origen/Seix Barral (Colección Obras Maestras del Siglo xx, nº 29).

Cortázar Julio (2000), *Rayuela*, México, df., Alfaguara.

— (2013), *Julio Cortázar Clases de literatura. Berkeley, 1980*, Buenos Aires, Alfaguara.

Del Paso Fernando (1988), *Palinuro de México*, México, df., Diana Editorial.W

Fuentes Carlos (1987), *Cristóbal Nonato*, México, df., fce (Colección Tierra Firme).

Girondo Oliverio (1999), *Obra completa*, San José, allca xx / Universidad de Costa Rica.

Huidobro Vicente (1987), *Altazor Temblor del cielo*. México, df., rei México (Letras Hispánicas nº 133).

Jardiel Poncela Enrique, (1997), "Las dulzuras de Escajolia", en *El libro del convaleciente*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Martín Gaite Carmen (2014), *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela.

Paz Octavio (1986), *El arco y la lira,* México, df., fce.

— (1983), "Las palabras" y "Los trabajos del poeta", en *Libertad bajo palabra*, México, df, fce / Cultura sep (Colección Letras Mexicanas no. 4), p. 147-158.

Reyes Alfonso (1983), "Las jitanjáforas", en *La Experiencia Literaria*, México, df, fce (Colección Popular no. 236), p. 178-218.

Roa Bastos Augusto (1983), *Yo el Supremo*, edición de Milagros Ezquerro, Madrid, Cátedra Editorial.

Todorov Tzvetan (1996), "Los juegos de palabras", en *Los géneros del discurso*, traducción de Jorge Romero León, Venezuela, Monte Ávila Editores Latinoamérica.

Factualidade e ficcionalidade: discurso alegórico em *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade)

Alcides Freire Ramos
Universidade Federal de Uberlândia

O movimento cinematográfico brasileiro conhecido como Cinema Novo caracterizou-se pela produção de obras que discutiam, influíam e participavam da realidade brasileira, à semelhança do que ocorreu com o Teatro brasileiro (Patriota 2017), como, aliás, mostra a atuação exemplar de Fernando Peixoto (Patriota, Ramos 2006).

Com efeito, ora com base em filmes ficcionais, ora a partir de documentários, diversos diretores de cinemas, vinculados a essa proposta, voltaram-se para temas ou assuntos que podem ser considerados como históricos. O trabalho de interpretação da realidade brasileira, portanto, fez-se muitas vezes por meio do diálogo com o fazer historiográfico.

Sobretudo depois do AI-5, esta proposta (discutir a realidade brasileira) não poderia ser realizada diretamente, tendo em vista os problemas ligados à censura, bem como a necessidade de problematizar questões complexas, muitas delas afastadas do cotidiano imediato do cidadão comum.

É num contexto como esse que nasceu o projeto do cineasta Joaquim Pedro de Andrade de realizar um filme que tratasse da repressão (pós-1964), utilizando Inconfidência Mineira como escudo alegórico pela chave do figural (Ramos 2002).

O assunto sobre o qual o filme disserta, na visão de seu autor, diz respeito à reação que indivíduos de formação erudita ou de

elite dedicados à atividade artística tiveram diante da repressão (prisão, interrogatórios e iminência da morte).

Essa era uma experiência que Joaquim Pedro conhecia bem de perto, ainda que não em seus desdobramentos mais terríveis. Tendo sido preso em 1966, acompanhado de outros intelectuais, sofreu um arremedo de martírio que parece ter criado a semente para uma releitura histórica, que daria origem a *Os Inconfidentes*. Como os acontecimentos políticos, entre 1966 e 1970, caminharam para uma evidente radicalização, com a intensificação das práticas da repressão policial-militar, o projeto germinou, com o apoio financeiro da RAI (Radio e Televisão Italiana)

A vontade de falar a respeito do presente levou-o, considerando a estratégia que adotara, a propor uma relação entre o passado-presente em que, sem dúvida, não é, apenas, o passado que estaria ajudando a entender o presente, mas os problemas enfrentados no presente é que, na verdade, orientaram a retomada/releitura do passado.

É a vontade de se compreender individualmente e de entender igualmente o grupo ao qual pertencia que sugere a volta à Inconfidência Mineira. Nessa medida, se o passado serve de escudo protetor ao cineasta para que ele possa falar do presente, sem correr riscos de ser censurado, este passado funciona também como uma espécie de espelho. É aqui que parecem estar as implicações mais complexas da estratégia alegórica (figural) proposta.

Por isso, em *Os Inconfidentes*, se há uma discussão e/ou crítica ao comportamento dos conjurados intelectuais/poetas do século XVIII, ela, ao mesmo tempo, acaba funcionando como uma espécie de autocrítica feita por um dos (e oferecida aos) artistas revolucionários do final dos anos 60/início dos setenta.

Entretanto, como o projeto foi pensado em agosto de 1970, momento em que as ações dos guerrilheiros urbanos já estavam praticamente em declínio (com a destruição de diversas organizações), em virtude da ação repressiva empreendida pelos governos militares, com muitos militantes de esquerda sendo mortos (outros cometendo suícidio), seu filme, sem dúvida, acaba rebatendo sobre a conjuntura de tal forma que, independentemente de sua vontade/intenção, os assuntos tratados estrapolam o restrito círculo de

intelectuais/artistas com os quais procurava dialogar inicialmente e assumem outros contornos.

Isto pode ser dito, porque a experiência da cadeia, que, aliás, constituiu-se no foco privilegiado a partir do qual a história da Inconfidência Mineira deveria ser narrada, não era algo exclusivo de intelectuais/artistas, como já sabemos. Assim sendo, mesmo que o autor não queira ou não saiba, seu filme acaba, ao final das contas, dialogando com todos os intelectuais de formação de classe média/burguesa, bem como com os homens de espírito prático que estavam lutando contra o regime militar. E que eram apanhados nas malhas da repressão.

Neste sentido, se Tiradentes aparece como o único que tinha um sentido prático e estava totalmente voltado para a tarefa de fazer a revolução, ele é, sem dúvida, a representação de todos aqueles que, na conjuntura dos anos 1960/1970, também se propuseram a fazer a revolução. A figura do mártir foi retomada neste momento como elemento simbólico, assumindo contornos inéditos, se levarmos em consideração as projeções que, até então, sobre ele recaíram.

Não se trata mais do símbolo da resignação diante do poder vitorioso, tampouco a encarnação da idéia de independência/república com contornos cívico-patrióticos, tão cultuado pelas classes dominantes pós-Proclamação da República. Para os combatentes/guerrilheiros, o Alferes era a encarnação daquele que, tendo lutado até a última de suas forças, enfrentou com obstinação os avanços da repressão e, por fim, com o sentimento de que estava cumprindo uma missão, ofereceu sua própria vida em sacrifício pela causa em que acreditara sinceramente. Era uma forma de racionalizar o suicídio necessário e inevitável, diante do isolamento e da desproporção das forças em luta.

Do mesmo modo, se os outros participantes da conjuração se dedicavam principalmente à especulação sobre tudo o que queriam, discutindo muito sobre como poderia ser, estes personagens foram lidos, à luz de uma tradição fortemente consolidada, numa chave que se ajustava bem à visão que se tinha, nesta conjuntura (anos 1960/1970), a respeito dos intelectuais.

Em outras circunstâncias, ao discutir os limites revolucionários dos indivíduos oriundos da pequena-burguesia, um atento observador dos acontecimentos daquela conjuntura assim se manifestou:

> o marginal da classe média — mesmo conscientizado, politizado — é sempre, fundamentalmente, um rebelde, não um revolucionário. Ligado existencialmente à própria classe, por questão de educação e de formação caracterológica, jamais é chamado pela vocação revolucionária. Bem-vestido, bem alimentado, bem educado, a revolução nunca é sua vocação. Para torná-la sua vocação, precisa inventar. Isto é: precisa violentar uma série de elementos de seu projeto original de classe que, embora não apresentem aparentemente ligação direta com nenhuma posição política, impedem a vocação revolucionária: o amor pelo conforto, a repulsa à violência, a ambiguidade de sentimentos... — só para citar algumas categorias afetivas da vida da classe média, evidentes por si. O proletário, portanto, pode ser revolucionário por vocação; o marginal pequeno-burguês só pode chegar a sê-lo através de um projeto consciente que envolve um rompimento radical com o 'caráter' adquirido na infância vivida à sombra dos valores da classe média. Naturalmente, isso é possível: Fidel Castro, 'Che' Guevara, tantos outros, o provam de sobejo. Mas isso também implica numa operação da máxima importância no seu conflito interno de rebelde marginal (Maciel 1968: 67).

Estes eram vistos, sobretudo naqueles setores que radicalizaram a luta contra os governos militares, como indivíduos despreparados para qualquer tipo de ação mais conseqüente. Deveriam ser, por isso, submetidos a diversos treinamentos de ordem ideológica, física e militar de modo a torná-los úteis à causa da revolução.

Aquilo que, por definição, caracterizaria a atividade intelectual, a livre especulação sem visar fins imediatos e práticos, não mais seria valorizado. Ao contrário, era motivo de execração e escárnio. Afinal de contas, já se sabia para onde a História caminhava. O que tinha de ser pensado/escrito, outros, antes deles já o tinham feito excelentemente. O conjunto deste saber (formando uma rede intertextual dogmática) estava lhes dando suporte e segurança. O importante, portanto, era a ação.

E isto foi levado a posturas tão extremadas que muitas organizações guerrilheiras simplesmente se recusavam a produzir textos, relatórios, artigos, ensaios, etc. É claro que, tendo em vista o enfrentamento das forças militares da ditadura, razões de segurança eram freqüentemente mencionadas. Além do mais, passagens da História brasileira recente, ainda frescas na memória da militância, ofereciam exemplos desastrosos de cadernetas que, pelo fato de estarem minuciosamente anotadas, davam mais do que pistas aos órgãos da repressão. Mas, é bom que se diga, o fundamental não residia nesse ponto. A postura antiintelectualista estava profundamente enraizada. As circunstâncias fizeram com que o ideal de militante se modificasse.

Não era mais o estudioso de gabinete (expressão com óbvias conotações pejorativas), que passa horas e horas numa sonolenta biblioteca pública. Tampouco poderia ser o grande orador com retórica apaixonada que fazia sucesso nas assembléias estudantis e comovia/encantava os ouvintes. Estava longe o dia em que o jornalista (intelectual engajado e ligado diretamente aos fatos da vida política) encarnava esse ideal de militância. O que se valorizava, neste instante, era o homem de ação, mais exatamente o de formação militar.

Portanto, é inegável: quando Joaquim Pedro chama a atenção para a oposição existente entre Tiradentes e os demais conjurados, oferecendo algumas indicações a respeito da natureza desta oposição, carrega os valores de seu tempo e de seu grupo de convivência. Por isso, o Alferes é o representante de uma postura que, diante do mundo, se afirma pelo sentido prático, pelo querer fazer, ao passo que os outros (os intelectuais/poetas) são os representantes de um posicionamento especulativo em que a discussão assume o papel central. Entre um e outro modo de se inserir no mundo, se estabelecia uma rígida escala de valores, orientada obviamente pelo seu presente. Um é visto como positivo, o outro como negativo.

Isto pode ser dito, tendo em vista a maneira como a noção de revolução é introduzida nas argumentações. Na verdade, o sentido prático/querer fazer visa diretamente à revolução, ao passo que a especulação/discussão parece querer indicar que a revolução teria saído do horizonte. Neste momento (conjuntura brasileira dos anos

1960/1970), a oposição intelectuais/não-intelectuais refere-se, sem dúvida, à necessidade da revolução.

Ora, numa situação como esta que papel poderia ter aqueles que se dedicaram ao vão exercício da poesia? Como é possível imaginar a relevância da poesia quando se tem a urgência da ação? Aqui encontramos uma outra chave de compreensão para o tratamento tão negativo que os intelectuais conjurados tiveram no filme de Joaquim Pedro.

Neste caso, a poesia era uma forma de expressar a interioridade/subjetividade daquele que se confessa, se expõe. A poesia em *Os Inconfidentes* funciona como uma avenida através da qual temos acesso aos sentimentos, à interioridade dos poetas/conjurados. Quando isto é exposto ao espectador, obviamente, esperava-se reforçar uma ideia já latente: a inutilidade das palavras. Mas, ao mesmo tempo, como a confissão dos poetas é feita para a câmera, e o espectador (que está informado pelos valores da militância em seu tempo, anos 1960/1970) é o receptor/interlocutor visado pelo discurso poético dos conjurados. É no presente do espectador que a confissão feita terá ressonância. É nele que as fraquezas e vacilações rebaterão.

Os poemas, só neste caso, não são inúteis, pois, de modo irônico/agressivo, servem para conferir concretude às fraquezas daqueles poetas de origem elitista. Os poemas são, na verdade, a matéria-prima privilegiada para a análise do comportamento dos conspiradores de formação erudita diante do fracasso da luta e do terror da repressão. É no tempo do espectador que a natureza pseudorrevolucionária (expressa nos e pelos poemas) assumirá a sua concretude.

Tudo isso assume contornos que nos permitem dizer que estão plenamente ajustados aos valores de seu tempo (anos 1960/1970), mais exatamente aos daquela parcela da militância que sentia necessidade de agir, fazer a revolução. O que se vê na tela reforça o que se sente. A identificação com o enfoque é total. É isto o que permite à ironia contida nas cenas realizar-se plenamente. Para rir do que se vê, é preciso sentir e pensar de acordo com aqueles que tinham pressa e se consideravam portadores de uma missão.

A contraposição entre Tiradentes e os outros, portanto, segue uma interpretação acerca do comportamento do Alferes. Ele aparece como um indivíduo com uma convicção inabalável no que estava fazendo. Por isso, parecia impossível ao diretor que Joaquim José se sentisse da mesma maneira como os outros. No sentido ético-moral estabelecia-se uma nítida diferença entre eles.

A situação-limite materializa-se no período em que ficaram na cadeia, e estavam sendo submetidos a interrogatórios, espancamentos, humilhações, bem como aguardavam com sinistra expectativa a decisão/sentença da Coroa Portuguesa. E essas condições adversas interferiram em todos eles (intelectuais/poetas e ativista). Ocorre que, nos poetas, provocou uma reação de autoflagelação e terror. Entregaram-se uns aos outros. Encurralados, se debateram contra as paredes. Vociferaram. Falaram até não mais poder. Com medo da brasa, dos ferros, do chumbo derretido correndo pelas chagas, abriram tudo. Esta reação arrependida (lida no filme pela ótica da pusilanimidade) manifestou-se, sobretudo, quando a pena foi anunciada: rastejaram de joelhos, gritaram, riram e choraram.

Por isso, é possível dizer que a exaltação de Tiradentes segue o mesmo caminho e serve para ilustrar, em contraponto, a reação dos intelectuais pusilânimes de origem pequeno-burguesa. O Alferes é explicitamente espancado no filme, cabelo desgrenhado, rosto manchado de sangue. Essa cena, aliás, faz lembrar, de modo instantâneo, as considerações de Michel Foucault em *Vigiar e Punir* (1977) acerca dos métodos de punição.

Não obstante as atrocidades sofridas, o Alferes mantém-se firme, não entrega os companheiros, mesmo quando tinha a possibilidade de comprometer um desafeto pessoal. Cabe lembrar que as perguntas e respostas em torno da participação de Gonzaga na Conjuração servem, inegavelmente, para ilustrar essa retidão de caráter e firmeza de comportamento. Ele se limita a assumir toda a culpa, sem ressentimentos: "eu ideei tudo sem que ninguém me instigasse". Deu demonstrações de convicção política em decorrência de sua condição de classe.

Em *Os Inconfidentes*, vale enfatizar, a experiência da cadeia é encarada como situação-limite. É o momento no qual as verdades

interiores, os reais traços de caráter teriam de, necessariamente, vir à tona, tendo em vista as imposições externas. Mais exatamente a iminência da morte. É numa situação como essa que se estabeleceram as diferenças (de sentimentos/comportamentos) entre Tiradentes e os outros. A identificação, até as últimas conseqüências, com este quadro só se torna possível para aqueles que estão informados pela mesma visão de mundo e pelos mesmos valores ético-morais presentes na formação ideológico-política dos combatentes brasileiros dos anos 1960/1970.

Diante disso, como entender as chamadas constantes modernas da história? Que se trata da própria estratégia alegórica (fala-se de uma situação particular para significar algo mais geral) é algo que não temos mais dúvidas. Por isso, é como se o que o filme afirmasse: o que se disse, aqui, a respeito dos conjurados do século XVIII tem validade para o entendimento de todas as situações em que intelectuais de formação erudita, elitista e burguesa tenham de enfrentar a cadeia, os interrogatórios e a iminência da morte. É isso o que Joaquim Pedro chama de constantes modernas da história. A história, neste caso, caracteriza-se mais pelos aspectos que não mudaram (ou permaneceram imóveis) do que pelos que se transformaram. É como se a formação elitista recebida por alguns indivíduos no século XVIII fosse de mesmo tipo daquela que outros indivíduos receberam no século XX. É isso o que está na base do argumento segundo o qual o filme pode oferecer uma lição ao espectador a partir da história narrada.

Os Inconfidentes é um filme que, como sabemos, tem começo, meio e fim, mas tudo é narrado de tal forma que os acontecimentos não são mostrados necessariamente nessa ordem. Com efeito, no início do filme o que o espectador tem diante de si, no tempo zero da narrativa, é a hora da morte dos personagens principais (Tiradentes, Cláudio, Alvarenga e Gonzaga). Ele se estrutura, portanto, em flash-back. Neste sentido, observam-se as apresentações dos personagens, seus valores, sentimentos, atuações, etc. Depois disso, temos os preparativos (reuniões) da conjuração, a delação e a prisão dos envolvidos, com os respectivos interrogatórios. Neste ponto, de acordo com a intenção manifesta pelo autor, residia a implicação do presente: os momentos em que o discurso alegórico

teria sua maior força na tarefa de comunicação com o espectador, sobretudo, como já vimos anteriormente, na apresentação do comportamento dos intelectuais de formação de elite por oposição ao comportamento de Tiradentes.

Por fim, cabe salientar que, embora tenha se mantido firme durante os interrogatórios não denunciando seus companheiros (nem mesmo Gonzaga, um notório desafeto pessoal) e tenha aceitado com dignidade a sentença de morte (quando a pena máxima é anunciada, mantém-se firme não esboça qualquer tipo de reação), é preciso ressalvar que a identificação do personagem com as imagens/significados que a esquerda do mesmo período valorizava em Tiradentes não é algo tão tranqüilo.

Isto ocorre em virtude do desnudamento de suas contradições. Com efeito, ele é um combativo militante, mas sem sucesso em sua empreitada junto às camadas sociais oprimidas. Luta em nome de interesses coletivos/populares e, ao mesmo tempo, é profundamente marcado pelos valores das camadas dominantes. Apesar do empenho, participa de um movimento apoiado em frágeis bases militares. E, sobretudo, embora tenha sido movido pelas idéias trazidas do exterior por um representante do segmento dos intelectuais, não encontra nestes homens de letras, que militam ao seu lado, uma segura direção política. É, por tudo isso, a representação mais acabada de um herói fracassado que, necessariamente, precisa ser deglutido, assimilado e superado.

Tudo isso assume contornos que nos permitem dizer que estão plenamente ajustados aos valores de seu tempo (anos 1960/1970), mais exatamente aos daquela parcela da militância que sentia a necessidade de agir, fazer a revolução. O que se vê na tela reforça o que se sente. A identificação com o enfoque é total. É isto o que permite à ironia contida nas cenas realizar-se plenamente. Para rir do que se vê, é preciso sentir e pensar de acordo com aqueles que tinham a fome da urgência e se consideravam portadores de uma missão.

A contraposição entre Tiradentes e os outros, portanto, segue uma interpretação acerca do comportamento do Alferes. Ele aparece como um indivíduo com uma convicção inabalável no que estava fazendo. Por isso parecia impossível ao diretor que Joaquim José se

sentisse da mesma maneira como os outros. No sentido ético-moral estabelecia-se uma nítida diferença entre eles.

A situação-limite, o período em que ficaram na cadeia, e estavam sendo submetidos a interrogatórios, espancamentos, humilhações, bem como aguardavam com sinistra expectativa a decisão/sentença da Coroa Portuguesa; essas condições que dão materialidade à situação-limite interferiram em todos eles (intelectuais/poetas e ativista). Ocorre que, nos poetas, provocou uma reação de auto-flagelação e terror. Entregaram-se uns aos outros. Encurralados, se debateram contra as paredes. Vociferaram. Falaram até não mais poder. Com medo da brasa, dos ferros, do chumbo derretido correndo pelas chagas, abriram tudo. Esta reação arrependida (lida no filme pela ótica da pusilanimidade) manifestou-se, sobretudo, no momento em que a pena foi anunciada: rastejaram de joelhos, gritaram, riram e choraram.

Se pensarmos que naquela conjuntura (anos 1960/1970) os valores que orientavam a militância afirmavam a necessidade de resistir diante da possibilidade da tortura — o que, aliás, era exigido de todos os seus militantes, pois se constituía em condição básica para o prosseguimento da luta —, perceberemos que os temas, principalmente como foram tratados, rebatem nesta mesma conjuntura de um modo que, talvez, o diretor não pudesse prever. Na verdade, percebe-se, novamente, o reforço de uma concepção segundo a qual quem abre, fala, entrega, etc., é traidor da causa pela qual lutava. Isto provocava reações muitas vezes emocionadas nos militantes que viveram concretamente esta situação-limite. Não só pelo fato de terem sido barbaramente torturados, mas pelo temor, antes mesmo que isso acontecesse, em fazer declarações que pudessem comprometer o desenvolvimento da guerrilha.

Os Inconfidentes é um filme que, como sabemos, tem começo, meio e fim, mas tudo é narrado de tal forma que os acontecimentos não são mostrados necessariamente nessa ordem. Com efeito, no início do filme o que o espectador tem diante de si, no tempo zero da narrativa, é a hora da morte dos personagens principais (Tiradentes, Cláudio, Alvarenga e Gonzaga). Ele se estrutura, portanto, em flash-back. Neste sentido, observam-se as apresentações dos personagens, seus valores, sentimentos, atuações, etc. Depois

disso, temos os preparativos (reuniões) da conjuração, a delação e a prisão dos envolvidos, com os respectivos interrogatórios. Neste ponto, de acordo com a intenção manifesta pelo autor, residia "a implicação do presente": os momentos em que o discurso alegórico teria sua maior força na tarefa de comunicação com o espectador, sobretudo, como já vimos anteriormente, na apresentação do comportamento dos intelectuais de formação burguesa por oposição ao comportamento de Tiradentes.

Por fim, o espectador tem diante de si aquilo que o cineasta chama de frieza da perspectiva histórica, distanciada e implacavelmente crítica. A que Joaquim Pedro estaria se referindo? Ao enforcamento diante de um público moderno? À montagem alternada em que um cinejornal e pedaços carne cortada são mostrados um após o outro? À caveira com a palavra fim escrita por cima?

Tendo em vista a conjuntura brasileira dos anos 1960/1970, se é que há alguma, qual a lição que podemos tirar dessa história?

Para tentar responder a essa pergunta, em primeiro lugar, devemos retomar as cenas do enforcamento. Nela, vemos Tiradentes olhando para o rosto do carrasco Capitania. Ambos aparecem em plano próximo. Iniciando um rápido diálogo, Tiradentes afirma: «não, amigo, eu é que devo te beijar os pés e as mãos». Dito isto, a câmera desce até os pés de Capitania e, em seguida, sobe acompanhando o Alferes. Este despe o camisolão e sorri. Depois afirma: «Cristo também morreu nu».

É interessante notar que, se quisessem, os roteiristas/cineasta poderiam ter omitido as frases, bem como os gestos e passar diretamente da troca de olhares entre o Alferes e o Carrasco para o plano geral do enforcamento. Isto não prejudicaria a seqüência lógica dos acontecimentos, tampouco dificultaria a compreensão da cena. Teria ainda a vantagem de construir uma representação não-religiosa do herói, o que, talvez, lhe garantisse maior identificação com os dramas vividos pelos combatentes de formação marxista dos anos 1960/1970 em seu processo de identificação.

Ocorre que, neste período, percebemos não haver incompatibilidade entre o sentido de missão que o militante tinha em relação à revolução e algo que poderíamos chamar de sentimento de fundo religioso.

As concepções de mundo do cristianismo aparecem entre os combatentes de esquerda dos anos 1960/1970, sobretudo, em sua relação com a necessidade de racionalizar a morte iminente e incontornável, tendo em vista o isolamento a que estavam submetidos e à desproporção das forças em luta. É claro que, sob o crivo das direções partidárias, buscavam formas de apoio muitas vezes ideológico, mas não raramente eram simples e disfarçadamente busca de sustentação psicológico-emocional para se manter, com firmeza, na luta. Neste processo, não é incomum que as marcas deixadas pela conversão ao catolicismo, traço inegavelmente constituinte da cultura brasileira, acabassem por se manifestar nas situações-limite. Portanto, acreditamos que se sustenta a idéia segundo a qual há uma projeção crística no ideal de sacrifício do combatente dos anos 1960/1970.

Por este motivo, quando *Os Inconfidentes* mantém na representação de Tiradentes aquilo que lhe tinha sido acrescentado por Frei Penaforte (o confessor dos conjurados), na verdade, talvez independentemente da vontade manifesta do diretor/autor, acaba por produzir significados novos para esta representação, tendo em vista a possível apropriação desta imagem na conjuntura anteriormente aludida. Com efeito, não há incompatibilidade entre o abnegado propagador de idéias, o homem que demonstra firmeza diante da tortura e aquele que se oferece em sacrifício no cadafalso. A projeção disso sobre o presente é igualmente possível.

Neste sentido, como já foi dito anteriormente os aplausos dos estudantes servem para que o espectador seja forçado a estabelecer uma relação de estranhamento com o que vê e ouve. Afinal, só podemos conhecer realmente não aquilo que nos é absolutamente familiar, mas aspectos da realidade que, ao mesmo tempo, são conhecidos, mas que se tornam estranhos e solicitam nossa atenção concentrada. Os aplausos cumprem esta função, pois não sabemos quais foram as razões que os levaram a ter um gesto deste tipo. Assim, a reação dos estudantes funciona como se fosse um comentário da cena relativa ao enforcamento e, por meio deste comentário, somos levados a, mentalmente, figurar, para nós mesmos, uma espécie de flash-back.

Com ele, percebemos que há uma evidente linha de continuidade entre o ativista participante da conjura, o momento em que

é enforcado, o seu esquartejamento (a carne sendo cortada), a sua decomposição (as moscas que passeiam pela superfície vermelha) e o seu fim: a caveira. São momentos distintos da trajetória de um mesmo personagem. E o que se fixa para o espectador, por meio do último plano, é o resultado do processo de deglutição do qual, obviamente, *Os Inconfidentes* também está participando.

Como entender, neste caso, a devoração proposta?

De um lado, o significado de sua morte só pode ser estabelecido a partir de uma apreciação de sua vida. E esta, como vimos, foi marcada por inúmeras características históricas que remetem o personagem para o âmbito da luta contra a exploração econômica/opressão política, o que leva a uma associação com a idéia de mártir. Neste momento da reflexão, cabe lembrar: em obra cinematográfica de grande repercussão, na qual tratou das Ligas Camponesas, Eduardo Coutinho também tratou do martírio, o que demonstra a força do tema no imaginário da esquerda brasileira (Ramos 2006).

Por tudo isso, podemos afirmar que comparece aqui novamente aquilo que tinha sido feito no filme *Macunaíma*. Como já sabemos, por meio de R. Johnson, a perspectiva antropofágica de Joaquim Pedro se volta para a tematização/discussão do enfrentamento dos fracos em oposição aos fortes. Para o próprio diretor:

> os novos heróis à procura de uma consciência coletiva, partem para devorar o que até o presente os tem devorado, mas eles ainda são muito fracos. A esquerda, enquanto é devorada pela direita, se treina e se purifica através da autofagia, o canibalismo dos fracos. A Igreja celebra a autofagia em suas missas, redevorando Cristo, as vítimas e os verdugos se identificam e se devoram (Andrade 1969: 10).

Por isso, os novos heróis combatentes das trevas dos anos 1960/1970, enquanto são devorados pela ditadura militar, se treinam e se purificam através da autofagia do Tiradentes/Cristo.

Estes combatentes são ainda muito novos e não desenvolveram ainda todas as suas potencialidades. Buscam o interesse coletivo de seu tempo, mas encontram dificuldades em traduzir esse interesse coletivo em ações efetivas. São como agentes que participam de etapas necessárias de um processo muito longo de aprendizado. Estas

etapas e estes agentes devem ser superados para dar lugar àqueles que serão capazes de instituir o efetivamente novo. Eles não são ainda os heróis modernos. São apenas um caminho para chegar até eles.

> no distanciamento histórico, os erros esmaecem e ganham relevo a luta e o heroísmo. Tiradentes teria a lembrança de imprudente conspirador falastrão, se a Coroa lusitana não fizesse dele o alvo da punição exemplar destinada a sufocar as aspirações brasileiras à Independência. Tiradentes foi maior do que o castigo. Esquecemos os tropeços do agitador e reverenciamos a firmeza serena do mártir. O mesmo processo de memorização coletiva certamente se dará com relação aos insurretos de 1935 e aos combatentes de 1968-1974 [...]. Para as gerações atuais e ainda próximas, prioritário é o estudo crítico das tentativas e das derrotas da esquerda. Nenhuma complacência se admite na revelação e análise das responsabilidades de correntes políticas e de lideranças individuais. Se não quisermos o triste privilégio da infindável repetição de erros (Gorender 1987: 250).

Qual é, afinal, a lição desta história? A antropofagia...

Os Inconfidentes parece, enfim, querer dialogar criticamente com as polarizações ideológicas de seu tempo. Trabalha com os temas, símbolos e valores, então em voga no Brasil, mas não se deixa envolver facilmente por eles. É um filme que desafina exatamente porque é um desafio.

Referencias bibliográficas

Andrade Joaquim Pedro (1969), «Sobre Macunaíma: antropofagía y autofagía», *Hablemos de Cine.* nº 49, p. 8-12.

Gorender Jacob (1987), *Combate nas trevas*, São Paulo: Ática.

Maciel Luis Carlos (1968), «Quem é quem no Teatro Brasileiro (estudo sócio-político de três gerações)», *Revista Civilização Brasileira*, Caderno Especial nº 2, p. 60-76.

Foucault Michel (1977), *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, Petrópolis/rj, Vozes.

Patriota Rosangela (2017), «Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, En línea: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1520> [Fecha de consulta: 20/10/2021].

Patriota Rosangela, Ramos Alcides Freire (2006), "Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985)", *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, n° 3(4), En línea: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/784> [Fecha de consulta: 20/10/2021].

Ramos Alcides Freire (2002), *Canibalismo dos Fracos: cinema e história do Brasil*, Bauru/sp, Edusc.

— (2006), "A historicidade de Cabra marcado para Morrer (1964-84, Eduardo Coutinho)", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Em línea: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1520> [Fecha de consulta: 20/10/2021].

Descobrir-se e revelar-se como refugiada congolesa no Brasil: um estudo de caso a partir de relatos orais e de memória

Priscila de Lima Alonso
Universidade Presbiteriana Mackenzie

> Meu nome é Malu; estou em Brasil há três anos. [...] Eu sou mãe de quatro filhos. Sou formada em Direito Econômico e Social... É... trabalhava no meu país como advogada, né? [...] Eu fui criada numa sociedade tão violenta. Violência cultural, violência do gênero. [...] Aí, então eu sou uma militante porque sempre cresceu revoltada. É, comecei a minha luta muito cedo, muito pequeno[1].

Foi dessa maneira que Malu, nome fictício de uma refugiada congolesa na cidade de São Paulo, apresentou-se para mim, em nossa primeira entrevista. Inicialmente, ela não mencionou a condição de imigrante ou refugiada em sua apresentação. Quais razões levaram uma advogada congolesa bem-sucedida a deixar seu país, a República Democrática do Congo, para viver como refugiada num país distante de sua terra natal, de sua família, de sua cultura e de suas conquistas?

---

1 Depoimento da refugiada Malu (nome alterado para preservar sua identidade e sua segurança) à Priscila de Lima Alonso, em São Paulo, no dia 25 set. 2018. A transcrição feita procurou preservar na íntegra a maneira como a refugiada fala, sem se preocupar com correções gramaticais pertinentes à língua portuguesa, para mostrar como ela tem se apropriado da língua portuguesa, como se utiliza dos vocabulários e expressões, como articula a fala, relacionando-a às ideias e para respeitar sua maneira própria de se exprimir. As transcrições subsequentes serão feitas seguindo os mesmos princípios. Como em 2018, data da entrevista, Malu estava no Brasil havia três anos, atualmente, no segundo semestre de 2021, Malu está completando sete anos no país.

A imigração internacional forçada é um produto do mundo moderno globalizado; um fenômeno crescente a cada ano, que traz consigo inúmeros desafios e responsabilidades. Dentre os imigrantes solicitantes de refúgio que chegam ao Brasil, os originários da República Democrática do Congo são um dos grupos mais significativos. Conforme o último relatório "Global Trends", divulgado pela ACNUR, em 2019, quase 1 milhão de congoleses se encontram na condição de refúgio em países estrangeiros enquanto 5 milhões estão deslocados internamente no país. Destes milhões espalhados pelo mundo, milhares estão como refugiados no Brasil ou aguardando o processo de reconhecimento de sua condição no nosso país, o que pode levar cerca de cinco anos de indefinição.

Objetivando investigar e compreender aspectos da experiência migratória congolesa na cidade de São Paulo, como parte da pesquisa para meu doutoramento[2], procurei pela Missão Paz. Trata-se de uma organização não governamental fundada sob princípios cristãos, tida como referência no atendimento, acolhimento e inserção dos imigrantes e refugiados na cidade, bem como na sua esfera de atuação na promoção social e de defesa dos direitos humanos dessa população. A Missão Paz foi o local onde pude desenvolver boa parte da minha pesquisa de campo e estabelecer diálogos com refugiados, assistentes sociais e pesquisadores envolvidos com a temática. Para tal, dei início a um longo processo de visitação, conhecimento da instituição e inúmeros protocolos aos quais precisei me submeter para ter acesso aos refugiados e autorização para começar a entrevistá-los. As entrevistas, embasadas nos pressupostos da metodologia da história oral, surgiram como uma necessidade relacionada à escassez e disponibilidade de fontes.

Segundo o historiador oralista José Carlos Sebe Meihy (1998: 17), "a história oral é um recurso moderno usado para a elaboração de documentos, arquivamento e estudos referentes à vida social de

2 Para ter acesso à pesquisa completa, conferir a tese de doutorado: ALONSO, Priscila de Lima. *Malu*: intercâmbios culturais, vivências e práticas de sobrevivência de uma refugiada congolesa na cidade de São Paulo. Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2020. Disponível em: <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/4777>.

pessoas. Ela é uma história do *tempo presente* e é reconhecida como *história viva*". Meihy argumenta que a história oral, além de responder a um sentido de utilidade prática, social, imediata, corresponde a uma forma de coleta de experiências de pessoas que informam sobre sua vida e mantêm um compromisso com o contexto social. Para o autor, a história oral possibilita que grupos muitas vezes negligenciados, excluídos, esquecidos, silenciados, discriminados e de minorias culturais possam encontrar espaço para abrigar suas palavras, atribuindo sentido social e cultural às experiências vividas em circunstâncias diversas, modificando o conceito de personagem histórico. Ao fazer isso, a história oral altera o conceito de "personagem histórico" e lida com questões do cotidiano, "evidenciando que a história dos 'cidadãos' comuns é trilhada em uma rotina explicada na lógica da vida coletiva de gerações que vivem no presente" (Meihy 1998: 15).

Na perspectiva da história oral, o testemunho oral é a parte central da investigação e seu uso sistemático possibilita esclarecer trajetórias individuais, movimentos sociais, lutas cotidianas ocultadas ou esquecidas, de grupos dominantes, menosprezados ou excluídos, eventos ou processos que dificilmente seriam compreendidos de outra maneira. A história oral produz documentos (entrevistas) que são resultado do diálogo entre entrevistado e entrevistador, entre sujeito e objeto de estudo. Essa característica ímpar leva o pesquisador a buscar caminhos alternativos de interpretação e a afastar-se de propostas que se fundamentam em uma rígida separação entre objeto e sujeito de pesquisa. O objeto de estudo do historiador é recuperado e recriado por meio da memória dos informantes e as entrevistas são legitimadas como fontes. A forma de construção e organização do discurso é a narrativa; afinal, fontes orais são fontes narrativas, aspecto valorizado pelo historiador e pelo pesquisador oralista (Amado; Ferreira 2006: xix e xv).

A partir da técnica da entrevista, a história oral se configurou, então, como metodologia propositora de um novo entendimento acerca da oralidade e da memória como fonte histórica. Ela também colocou em destaque o enfoque subjetivo do tempo e mostrou diversas possibilidades de uma obra aberta, inacabada. A história oral estabeleceu, assim, uma relação inédita entre o historiador/

pesquisador oralista e o sujeito histórico, demostrando que o objeto histórico é sempre resultado de uma elaboração por parte do historiador, ou de uma elaboração colaborativa por parte do entrevistador e entrevistado — a história é construção (Alberti 2012: 164; Venson; Pedro 2012: 132)

Embora seja uma construção aberta, influenciada por temporalidades, a história oral ainda mantém rigor e validade. Ela compartilha do método histórico em suas diversas etapas e fases de pesquisa. Apresenta uma problemática, insere-a num projeto de pesquisa, desenvolve os procedimentos heurísticos adequados à constituição das fontes orais que se propôs produzir, analisa criticamente essas fontes e as interpreta para obter conhecimentos históricos, sociais e antropológicos. Particularmente, a história oral centra sua análise naquilo que a oralidade possibilita: visões, memórias, narrativas que emanam do interior e do mais profundo da experiência dos atores sociais. A consideração do âmbito subjetivo da experiência humana é a parte central desse método de pesquisa e amplia, socialmente falando, a categoria de produção dos conhecimentos históricos (Lozano 2006: 16, 17 e 24). Para tal, a narrativa é a forma de organização e construção do discurso.

Por motivos que envolvem diferenças culturais e de gênero, por necessitar de congoleses que já tivessem um determinado tempo de vivências e experiências, foi pertinente iniciar o processo de entrevistas com mulheres congolesas, que estivessem no Brasil há pelo menos três anos. Com a mediação da Missão Paz, conheci Malu, refugiada congolesa extremamente loquaz, politizada e ativa na comunidade congolesa da cidade, que se tornou minha fonte oral principal. Sua experiência de vida e trajetória lançam luz sobre a experiência migratória congolesa.

No decorrer da primeira entrevista, quando procurei deixá-la à vontade para se apresentar e falar livremente sobre o que mais desejasse, Malu se preocupou em explicar sobre o que está acontecendo em seu país, numa fala paradoxal à primeira vista. Ao mesmo tempo em que Malu revela a República Democrática do Congo como um país idealizado, lindo, diversificado, com seus habitantes procurando viver em paz e harmonia apesar das diferenças étnicas, ela também revela uma outra faceta: um país marcado por guerra, por violência em diferentes esferas, por conflitos étnicos. Em tal explicação, ela associa

o caos, as guerras e os conflitos étnicos com a presença estrangeira no país em diversos momentos de sua história, seja durante a colonização ou neocolonização, seja durante os atentados à soberania do Congo na independência e pós-independência, seja como decorrente dos interesses imperialistas e neoimperialistas. Em suas palavras: "Eles fizeram uma grande destruição no Congo... uma grande destruição[3]...".

A República Democrática do Congo está numa região rica em matéria-prima diversificada, em recursos hídricos, em minérios. Dentre tais preciosos produtos explorados atualmente, estão aqueles destinados à indústria eletrônica, de telecomunicação e de energia, como o Coltan, o urânio, o diamante, tão fundamentais para o mundo globalizado e digital. A riqueza congolesa tem alimentado uma economia de enclave que satisfaz países estrangeiros e parte de uma elite congolesa corrupta no poder tem mantido um ciclo de guerra, gerado uma dependência político-econômica, produzido vulnerabilidades econômicas e sociais, fome, mortalidades, abusos sexuais, alastramento do vírus HIV, aumento no número de deslocados e refugiados e perpetuado um Estado de Violência[4]. Malu argumenta:

> Tudo o que acontece no Congo é sobre isso. Quer roubar minerais, desestabilizar o povo, desestabilizar o governo. Porque o Congo é o país mais rico do mundo. Mas na classificação dos países hoje, você vai ver que o Congo é o último! O Congo está classificado como país pobre, o mais pobre no mundo. E é verdade porque o povo vive numa grande vulnerabilidade. Mas essa vulnerabilidade não é

3 Depoimento da refugiada Malu à Priscila de Lima Alonso, em São Paulo, no dia 25 set. 2018.

4 No âmbito dos estudos políticos e de relações internacionais, o Estado de Violência é definido por três princípios principais: a unilateralidade, que "se refere à realidade predominante dos novos conflitos, nos quais violências são cometidas de forma unilateral e em que cada vez mais frequentemente alvos desarmados são o foco dos meios de destruição"; o asseguramento de fluxos apoiados por intervenções, que "diz respeito à atual quase indistinção entre o interior e o exterior, entre o inimigo e o criminoso; e ao protagonismo de novos atores, como mercenários, organizações não governamentais, exércitos internacionais, máfias, senhores da guerra, etc."; por fim, a midiatização que "remete à importância da imagem nos conflitos contemporâneos, decidindo o sentido e o significado das novas violências" (Silva 2012: 23).

> porque os congoleses querem; é porque é uma vulnerabilidade forçada. Entendeu? Que eles não querem que a gente cresça. [...] Eles não querem que a gente se organize, pra poder roubar[5].

A primeira entrevista foi extremamente difícil e dolorosa. Malu disse que falar sobre essas coisas não era fácil para ela; lembrar, contar a deixava com dor de cabeça e, no resto do dia, ela tinha que se esforçar para tentar esquecer, ouvir música, fazer outras coisas. Explicou que muitas vezes ficava cansada de ser abordada por tantas pessoas que a procuravam e faziam sempre as mesmas perguntas. Queixou-se de que, frequentemente, as pessoas vinham abordá-la com a pergunta e a resposta prontas, como "Ah! Você saiu do Congo por causa da fome, né?". Reclamou que as pessoas não a ouviam, que já vinham com seus pensamentos e pressupostos formulados em suas mentes e que não consideravam muito o relato dela.

> Essas imperialistas, eles que apoia as guerras na África! Elas que alimenta o movimento rebelde, entendeu? Pra atrapalhar os governos, pra atrapalhar os países africano. Qual são os interesses deles? Qual são o objetivo disso? O roubo dos minerais! Entendeu? [...] O que eles não falam é que o Congo está invadido. [...] Então as pessoas do mundo não entendem. Quantas pessoas ficam xingando os congoleses, falando maldade para nós: "ah, são um povo que vale nada!", "são um povo de nada!", "eles não conseguem!". Não! O que os congoleses estão vivendo, tem pessoas, tem alguns povos de outros países que não entendem[6].

"As pessoa do mundo não entendem" e Malu, na condição de uma advogada que se envolvia em questões próprias de seu país, na condição de alguém que se viu obrigada a fugir às pressas de lá, se sente no dever e na responsabilidade de anunciar sobre as duras realidades do Congo, sobre como seu país alimenta a economia global sem poder comer as migalhas que caem na mesa; muito pelo contrário, são sujeitos à pobreza extrema, à violação da soberania do país, à violação de direitos humanos e à violência endêmica.

---

5 Depoimento da refugiada Malu à Priscila de Lima Alonso, em São Paulo, no dia 25 set. 2018.

6 Idem.

Situação que, além de expulsar os congoleses de sua terra natal, os coloca em situações degradantes e estereotipadas.

Num momento de instabilidade política, com o país mergulhado em guerras, caos e violência, Malu participou de protestos exigindo que a Constituição de seu país fosse cumprida e as eleições presidenciais convocadas. Ela foi presa, torturada, mas depois de alguns meses conseguiu escapar, sendo urgente sua saída do país.

"Eu não saí do meu país porque eu queria, fui forçada[7]…". Sua vinda para o Brasil foi sua única opção, não planejada, inesperada, para preservar a sua vida:

> [...] Porque eu não tinha pensado na minha cabeça que eu podia viver fora do meu país. Eu não tinha nenhum plano Brasil, pra minha vida fora, não. [...] Eu tô me sentindo perdida aqui[8][...]

Apesar de estar no Brasil desde o segundo semestre de 2014, Malu se sente deslocada e triste. Ela deixou toda uma vida para trás, deixou conquistas, deixou um bom trabalho, deixou familiares — inclusive três filhos, deixou um espaço, uma comunidade, um território que lhe fortalecia, que lhe valorizava, que a reconhecia e que lhe possibilitava ser quem era. Ela sente falta do que teve, do que foi, sente falta do que deixou. A falta traz um sentimento de vazio, de ausência de si, sobretudo quando ela percebe que seus esforços na nova cidade, São Paulo, não vêm acompanhados de melhores condições materiais e sociais de vida e nem da possibilidade de reintegrar sua família.

Malu sente que o seu "eu" começou a se modificar desde o momento em que ela entrou no avião: "Então, mas aqui no Brasil, já que a imigração mata nosso perfil, pelo preconceito, a xenofobia, o racismo... Desde que eu subi no avião, pra chegar vivendo como imigrante, todo o meu perfil foi enterrado"[9]. Aqui suas habilidades, sua trajetória não são reconhecidas.

---

7 Depoimento da refugiada Malu à Priscila de Lima Alonso, em São Paulo, no dia 26 out. 2018.

8 Depoimento da refugiada Malu à Priscila de Lima Alonso, em São Paulo, no dia 13 nov. 2018.

9 Depoimento da refugiada Malu à Priscila de Lima Alonso, em São Paulo, no dia 25 set. 2018.

Este mal não acomete apenas Malu, ao contrário, é uma condição da vida daqueles que migram de seus países de origem. Mudar, se transformar, se adaptar a condições e contextos inóspitos. Enfrentar dificuldades como a inserção na nova cidade, a regularização da condição de refugiado ou imigrante, que pode levar anos, o aprendizado da língua local e o estranhamento com a cultura do novo país, a obtenção de trabalho e de moradia, os desempregos constantes, a luta pela preservação da vida, pela sobrevivência no novo cotidiano, pela busca de condições humanas dignas, aliados à falta do que ficou para trás, além do enfrentamento de xenofobia e diversos tipos de preconceito são elementos atrelados à experiência migratória.

A discriminação os atinge em escala amplificada quando, além de refugiados, estes também são africanos e negros, reforçando o teor racista da discriminação e marcando tais refugiados com estereótipos degradantes. No Brasil, Malu descobriu-se como negra, africana e tornou-se refugiada, um *status* que ela relutou muito em solicitar, afinal, ela não conseguia se perceber dessa maneira e não via sua vida fora de seu país.

> É porque a realidade pra eles é assim, refugiado são sírios, são tudo essas coisas que tá divulgando no TV, cai o prédio em cima dos criança, né? Mas africano não são refugiados, africano são imigrante econômico, que fugiu da fome na África em busca de uma boa vida. Mas eu te contei da guerra do Congo, eu não tinha outro motivo de sair do meu país, eu penso muito em voltar, eu tinha uma boa vida minha lá! [...] Temos uma vida diferente, só que [as pessoas são] ignorantes da minha vida, não me conhece, não sabe de onde eu vim, só quer me julgar, pelo preconceito, porque essa mídia que tem que publicar, passar informação não verdadeira, entendeu? Por coisa do imperialismo, eles tão manipulando o mundo, passando falsa informação, entendeu? Passando assim, na cabeça dos pessoa, a África é a floresta, entendeu? África tem criança magra, desnutrida, africanos são doentes, eles têm HIV, eles têm vírus, eles têm micróbio[10]...

10 Depoimento da refugiada Malu à Priscila de Lima Alonso, em São Paulo, no dia 26 out. 2018.

Recebidos ou rechaçados como refugiados, tais grupos são estereotipados, enfrentam discriminação, xenofobia, racismo, acarretando inúmeras dificuldades para a integração local e para um bom viver.

> Tipo que eu falei para você, que as pessoas são preconceituosas, pensa que imigrantes é pobreza, é vulnerabilidade, é nada! Eu tenho a minha personalidade, entendeu? É, sim, perdi um pouco da minha identidade, porque a gente chegou em um lugar aonde ninguém te conhece, as pessoas te julgam pelo como está vendo você, talvez pela ignorância da cultura africana, pensa que a gente, do jeito que se veste, são macumbeiras... é isso, acontece na rua! Até que você pode reparar, tem alguns ônibus que passa e motorista não para, entendeu? Tudo isso a gente vive, que você entra em ônibus, ninguém quer sentar perto de você. Que no metrô ninguém quer sentar perto de você, acontece, viu? Acontece! Você se aproximar de alguém pra, talvez perguntar o número de ônibus, o destino, uma informação, a pessoa foge[11]!

A recepção do refugiado nem sempre vem acompanhada de reconhecimento de condição, de igualdade de oportunidades e de acesso aos serviços e direitos básicos; a receptividade, as situações de hospitalidade e solidariedade se circunscrevem, em grande medida, a pequenos círculos sociais e alguns redutos organizacionais. Vivendo em comunidades próprias, de grupos africanos, tais indivíduos sentem peculiarmente e particularmente as lacunas existentes na questão do acolhimento, da igualdade de oportunidades e de direitos; passam por privações; lutam cotidianamente pela sobrevivência digna e contra os preconceitos e discriminações. Mas há algo a mais nessa batalha, que abarca o montante de todas as causas e é inerente ao ser humano: a luta contra a invisibilidade e a favor do reconhecimento. Nas falas de Malu:

> Eu nunca vi alguém me perguntando pra saber por que eu saí do meu país. A maioria só pergunta e responde. Ele mesmo pergunta e responde: "por que você saiu do seu país? Ah! Porque lá tem muito fome, né?". Então... você me pergunta; já deu a resposta. Quem te falou que eu fugi da fome do meu país? Quem te falou? Não tem

11 Idem.

> pessoa morrendo de fome aqui no Brasil? Que passa fome, que passa dia sem comer, não existe? [...] Qual o lugar do mundo que tem pessoa que não passa fome? Tem pessoa desempregada em todos os lugares do mundo. Não é só na África, não é só no Congo! Isso acontece em todos lugares do mundo. Mas como o preconceito está espalhado, esse objetivo que está instaurado pelos imperialistas de mostrar que a África só precisa de ajuda, tem que mandar comida na África, tem que mandar remédio na África, tem que doar roupa na África. Eu acho que não. A África não precisa de ajuda! Eu quero que a gente abra os olhos pra tentar entender, pra tentar ver! A realidade não é só o que se fala nas mídias[12].

O discurso acima apela para que se abandonem as visões simplistas e estereotipadas, para que se compreendam as questões mais profundas, os contextos e as circunstâncias geradoras da fome, ou da doença, ou da fragilidade governamental, ou das guerras nos diversos países africanos. Entre os refugiados africanos, há o desejo para que se procure conhecer e reconhecer os aspectos positivos da África e dos africanos: suas qualificações, suas riquezas, suas visões de mundo, suas culturas, suas vidas em comunidade, suas organizações, suas relações ancestrais, suas tradições, suas lutas, das quais certamente podemos aprender. Há o anseio de que o repensar gere reflexões acompanhadas de mudanças de tratamento aos africanos na África e na diáspora; há o anseio pelo reconhecimento de quem são, de sua condição humana, independentemente do país de onde vêm ou cultura que carregam.

A necessidade de reconhecimento é inerente ao ser humano. De acordo com Tzvetan Todorov, "os indivíduos têm necessidade de reconhecimento de sua própria existência, o qual adquirem através do sentimento de pertencer a uma comunidade" (1999: 114), seja ela política, linguística, religiosa, nacional ou étnica. Todorov segue a argumentação explicando que a existência pessoal, aos próprios olhos, não é algo natural; ela é recebida através de códigos culturais, de maneira que um indivíduo só recebe a confirmação de sua existência através do exterior, dos outros. A busca do reconhecimento é

12 Depoimento da refugiada Malu à Priscila de Lima Alonso, em São Paulo, no dia 25 set. 2018.

a busca da confirmação da existência, do pertencer (Todorov 1999: 134 e 135).

Numa análise sobre as lutas identitárias no espaço público brasileiro, Francisco Bosco, tendo como aporte os estudos de Axel Honneth, de Hegel e de Herbert Mead, conclui haver uma relação entre violência, injustiça social e falta de reconhecimento; assim, as lutas identitárias são lutas contra o poder e por reconhecimento:

> Seres sociais que somos, nossa experiência é radicalmente intersubjetiva. Dependemos do reconhecimento do outro para ascendermos a um sentimento de segurança sobre nossa própria realidade, uma vez que a realidade é ela mesma uma experiência intersubjetiva. E, entretanto, o preconceito, forma proeminente de poder, faz com que muitos indivíduos, por serem de antemão enquadrados em identidades desvalorizadas pelo sistema da tradição, não sejam devidamente reconhecidos. Esse déficit de reconhecimento pode se manifestar em formas jurídicas, isto é, em leis que favoreçam determinados grupos em detrimento de outros [...], bem como em práticas de discriminação social. Estas últimas são tão degradantes quanto as primeiras. (Bosco 2017: 9)

Axel Honneth defende o ser humano como um ser dependente do reconhecimento de suas capacidades, habilidades e realizações; o reconhecimento possibilita uma autorrelação bem-sucedida e, caso não aconteça, os seres humanos não se sentem completos e ficam mais suscetíveis às reações emocionais negativas, como ira, vergonha, depressão. Para Honneth, a ausência de reconhecimento, de respeito pela dignidade humana, é deflagradora de conflitos sociais e pode tornar-se fonte de motivação para ações de resistência política (Honneth 2009: 214 a 224).

Entretanto, é justamente o contrário o que frequentemente acontece com os refugiados e imigrantes; a eles, muitas vezes, imputa-se a negação do direito de pertencer, do existir, algo tão visceralmente humano.

A refugiada Malu evidencia isso em sua fala: a vida permeia elementos que estão além daqueles de ordem física (como comer, dormir, andar); é necessário dignidade que, mais uma vez, não se encontra apenas em elementos físicos ou materiais. A dignidade

passa por respeito, reconhecimento, solidariedade. A não completude disso tudo faz tantos refugiados sentirem-se sem dignidade:

> E agora, eu me encontro fora do Congo, sem dignidade, sem nada, a pessoa pensa... que tem o preconceito sim... "— Você é refugiado?" Pensa, "— Ah, você é uma miserável, você é um nada, você não sabe nada, nem estudou!". Porque a *mídia* já passa pras pessoas que África é fome, é mata, a pessoa divide mata com leão, com cobra... Africanos são macumbaria, africanos são sujos, africano tem HIV, africanos são doentes... é! [...] A perda de dignidade, não é feita só de... como se fala? Muitas coisas que faz parte do que se chama vida... Quando se fala que você está vivente... você está viva, não significa que você dorme e acorda, pode falar, pode andar... não, não é isso viver, entendeu? Viver é uma mistura de muitas coisas... Aí, quando eu falo da dignidade é isso[13]!

O desprezo e a indiferença dos anfitriões muitas vezes paralisam os refugiados africanos e lhes causam tristeza profunda, além da violação de sua condição humana e dignidade. Muitos deles engajam-se em diversos tipos de organizações não governamentais, em grupos de debate, em comunidades e associações, recusando-se a permanecer apenas no ressentimento advindo do desprezo e da indiferença de seus anfitriões; procuram resistir e superar; apelam à solidariedade aliada ao reconhecimento para vencer o egoísmo, a indiferença e a única história.

O reconhecimento, elucida Bosco (2017: 76 e 77), perpassa o desejo de que o meu "eu" e o que "eu" represento sejam também desejados por um outro; ou seja, deseja-se que o outro reconheça o meu valor como o seu valor, deseja-se que o outro me reconheça como um valor autônomo. Se se deseja o reconhecimento, é porque, de antemão, houve reconhecimento pelo outro. Se se reconhece o outro, deseja-se ser reconhecido por ele. Sem o reconhecimento dos outros, os seres humanos não se sentem realizados em sua totalidade, não se sentem reais.

---

13 Depoimento da refugiada Malu à Priscila de Lima Alonso, em São Paulo, no dia 01 nov. 2018.

Malu apega-se à sua memória; ela a ajuda a lembrar-se de quem é, num contexto de tanta indiferença e mudança. A memória, no sentido bruto do termo, é a presença do passado. Por isso, a memória interessa aos historiadores do tempo presente, já que tal presença do passado, sobretudo de impactantes acontecimentos (como guerras, ditaduras, revoluções, exílio), deixa consequências e marcas duradouras nos indivíduos, nas sociedades e nas estruturas políticas, ressoando nas preocupações científicas. No entanto, no sentido mais lapidado do termo, a memória é uma reconstrução intelectual e psíquica, que leva a uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é de um indivíduo separadamente, mas de um indivíduo ou grupo de indivíduos inseridos num contexto familiar, social, nacional, temporal. Acontece, assim, que essa reconstrução do passado é feita no presente e condicionada a ele. Dessa forma, a memória é incontestavelmente algo da atualidade. Seu papel mais urgente é garantir a continuidade do tempo que sempre se transforma, resistindo às rupturas. Ela é um elemento essencial da identidade, da percepção de si, dos outros e do mundo; é uma percepção que não é uniforme, nem fixa (Rousso 2006: 93 a 95).

Desse modo, ao falar do que lhe aconteceu, ou acontece, Malu fala sobre o presente, com a sensibilidade do momento, com o vocabulário atual, tendo em mente tudo quanto possa saber sobre o passado que ela pretende recuperar. Ao narrar suas experiências como refugiada congolesa, ao transformar suas agruras em ativismo engajado junto à comunidade congolesa, Malu espera recuperar sua identidade, obter reconhecimento de quem é, de sua condição, a despeito de toda violência e indiferença que seu novo *status* traz não apenas dela, mas de todos que estão na mesma situação.

Referências bibliográficas

Acnur/unhcr (2019), *Global Trends*. Disponível em <https://www.unhcr.org/globaltrends2019/#_ga=2.142307765.663774654.1617226146-484024318.1617226146>. [Data de acesso: 03/02/2020]

Alberti Verena (2012), De "versão" à "narrativa" no *Manual de história oral. História Oral*, vol. 15, nº2, p. 159-166, jul./dez.

— (2013), *Manual de História Oral*, 3. ed., Rio de Janeiro, Editora fgv.

Alonso Priscila de Lima (2020), *Malu*: intercâmbios culturais, vivências e práticas de sobrevivência de uma refugiada congolesa na cidade de São Paulo, Tese (Doutorado em Educação, Arte e História da Cultura) — Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo. Disponível em <http://tede.mackenzie.br/jspui/handle/tede/4777>. [Data de acesso: 03/02/2020]

Amado Janaína; Ferreira Marieta de Moraes (2006), *Usos e abusos da História Oral*, 8. ed., Rio de Janeiro, Editora fvg.

Bosco Francisco (2017), *A vítima tem sempre razão?* Lutas identitárias e o novo espaço público brasileiro, São Paulo, Todavia.

Honneth Axel (2009), *Luta por reconhecimento*: a gramática moral dos conflitos sociais, 2. ed., São Paulo, Editora 34.

Lozano Jorge Eduardo Aceves (2006), Prática e estilos de pesquisa na história oral contemporânea, *In* Amado Janaína; Ferreira Marieta de Moraes, *Usos e abusos da História Oral*, 8. ed., Rio de Janeiro, Editora fvg, p. 15-25.

Meihy José Carlos Sebe B. (1998), *Manual de História Oral*, São Paulo, Edições Loyola.

Rousso Henry (2006), A memória não é mais o que era, *In* Amado Janaína; Ferreira Marieta de Moraes, *Usos e abusos da História Oral*, 8. ed., Rio de Janeiro, Editora fvg, p. 93-101.

Silva Igor Castellano da (2012), *Congo, a guerra mundial africana:* conflitos armados, construção do estado e alternativas para a paz, Porto Alegre: Leitura xxi/Cebrafica/ufrgs.

Venson Anamaria Marcon; Pedro Joana Maria (2012), Memórias como fonte de pesquisa em história e antropologia. *História Oral*, vol. 15, nº2, p. 125-139, jul./dez.

A lua pequena e a caminhada perigosa (1968) e *Torquemada* (1971), de Augusto Boal. Intersecções entre história e ficção para a construção de uma dramaturgia engajada

Rosangela Patriota Ramos
Universidade Presbiteriana Mackenzie

I

A história política e cultural do Brasil recente, em especial, aquela que versa sobre a ditadura militar (1964-1985) gerou importantes investigações, sejam de caráter abrangente, sejam voltadas para artistas/autores e/ou obras específicas. Dentre elas estão os estudos sobre Augusto Boal (1931-2009).

Apesar de oriundo da cidade do Rio de Janeiro, suas atividades teatrais, entre as décadas de 1950 e 1970, ocorreram no Teatro de Arena de São Paulo que, em 1956, fundiu-se ao Teatro Paulista do Estudante (TPE).

> Em verdade, o TPE tinha a preocupação em elaborar uma arte politizada, pois entre seus integrantes estavam militantes do movimento estudantil e do PCB. Ao lado disso, Jacobbi e Civelli[1] possuíam uma formação de esquerda e forneceram subsídios teóricos e políticos que contribuíram para o surgimento, no país, de um *teatro engajado*.
> Em 1956, a fusão do Arena, fundado por José Renato, ao TPE e o ingresso de Augusto Boal no grupo, recém-chegado dos EUA., trouxeram um dinamismo, do qual a encenação de *Black-tie* fora a face mais visível. Esta conjunção de expectativas estabeleceu uma consonância com as discussões que ocorriam, em diferentes ins-

1 A referência é para os diretores teatrais italiano Ruggero Jacobbi (1920-1981) e Carla Civelli (1921-1977).

> tâncias, sobre a realidade e os caminhos que o Brasil deveria seguir. A criação do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), a perspectiva de alianças com os setores *nacionais* e progressistas, por parte do PCB, com o intuito de viabilizar a revolução democrático-burguesa, estimularam projetos que se dispunham a discutir o Brasil e os brasileiros (Patriota 2017).

Nesse ambiente, Boal adquiriu visibilidade, como diretor e dramaturgo, nos espetáculos e nos Seminários de Dramaturgia. Tornou-se uma voz de referência nos debates sobre a constituição de uma dramaturgia brasileira *nacional e crítica*. Todavia, a proposta de elaborar processos de conscientização, por intermédio das artes e da cultura, foi interrompida pelo Golpe de 1964.

Os desdobramentos da deposição do governo João Goulart redimensionaram as expectativas que se colocavam como horizontes a serem conquistados em fins da década de 1950 e início da de 1960.

No decorrer dos anos, os embates e os processos criativos foram intensos. No que se refere a Augusto Boal, ele permaneceu, junto com Gianfrancesco Guarnieri e outros colegas, à frente do Teatro de Arena, que, até então, já havia realizado diversas experiências artísticas.

No entanto, no imediato pós-golpe, Boal recebeu o convite para dirigir, em dezembro de 1964, no Rio de Janeiro, o espetáculo *Opinião*, um musical, escrito por Oduvaldo Vianna Filho, Armando Costa e Paulo Pontes, protagonizado por Zé Keti, João do Vale e Nara Leão (posteriormente substituída por Maria Bethânia). O intuito foi o de reunir artistas de diferentes estilos e origens sociais para interpretarem *músicas de protesto* e textos que apresentavam as difíceis condições de vida da população brasileira.

Essa experiência profissional, provavelmente, foi o *leitmotiv* para Boal criar, em parceria com Guarnieri, os espetáculos musicais como *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967). Já *Arena canta Bahia* (1965) é assinado somente por Augusto Boal.

É um momento no qual o diálogo com o passado constituiu-se em um *escudo/espelho*[2] para dialogar com o presente. Frente à

2 Sobre essa discussão consultar: RAMOS, Alcides Freire (2002), *Canibalismo dos Fracos:* cinema e história do Brasil, Bauru, EDUSC

supressão gradativa das liberdades de expressão e de opinião, as montagens acima mencionadas retomaram acontecimentos históricos de grande relevância, Quilombo dos Palmares e Inconfidência Mineira, a partir de figuras icônicas como Zumbi e de Tiradentes, para refletir sobre a luta pela liberdade. O que significava ser livre? Como em diferentes momentos essa bandeira foi levantada e quais embates dela advieram?

Enquanto Boal articulou-se em torno de perspectivas de resistência para elaborar estratégias de reação, demais segmentos de oposição ao governo pós-golpe passaram a divergir publicamente de ações que, para eles, foram responsáveis pela situação em que o Brasil se encontrava. Diante disso, não era suficiente apenas apontar os equívocos e sim trazer outras práticas e novas perspectivas para pensar a sociedade, a cultura, a arte, enfim, a civilização.

II

Foi nesse ambiente que o Teatro de Arena passou a gestar a *I Feira Paulista de Opinião*, uma montagem que reuniu as peças *Animália* (Gianfrancesco Guarnieri), *Verde que te quero verde* (Plínio Marcos), *O líder* (Lauro César Muniz), *É tua a história contada* (Bráulio Pedroso), *A receita* (Jorge de Andrade) e *A lua pequena e a caminhada perigosa*[3] (Augusto Boal).

A *I Feira Paulista de Opinião* foi composta por textos que se propuseram a questionar o momento vivido e as posturas políticas e/ou existenciais que não apontavam para ações políticas com vistas ao enfrentamento da ditadura militar, como se observa na apresentação feita por Boal:

> Dentro da esquerda, portanto, toda discussão será válida sempre que sirva para apressar a derrota da reação. E que isto fique bem claro: a palavra "reação" não deve ser entendida como uma entidade abstrata, irreal, puro conceito, mas ao contrário, uma entidade

3 Em vários sites, inclusive no Acervo Augusto Boal [acervoaugustoboal.com.br], o título dessa peça surge grafado como *A lua muito pequena e a caminhada perigosa.* No entanto, neste texto estamos seguindo o título da publicação da editora Hucitec: *A lua pequena e a caminhada perigosa.*

> concreta, bem organizada e eficaz. "Reação" é o atual governo oligarca, americanófilo, pauperizador do povo e desnacionalizador das riquezas do país; "reação" são suas forças repressivas, caçadoras de bruxas, e todos os seus departamentos, independentemente de fardo ou traje civil; [...] e são também todos os artistas de teatro, cine ou TV que se esquecem de que a principal tarefa de todo cidadão, através da arte ou de qualquer outra ferramenta, é a de libertar o Brasil do seu atual estado de país economicamente ocupado e derrotar o invasor, o "inimigo do gênero humano", segundo a formulação precisa de um pensador latino-americano recentemente assassinado. Assim, antes que a esquerda artística se agrida a si mesma, deve procurar destruir todas as manifestações direitistas. E o primeiro passo para isso é a discussão aberta e ampla dos nossos principais temas. Isto, a direita não poderá jamais fazer, dado que a sua característica principal é a hipocrisia (Boal 1970: 45-6).

Esse fragmento de *Que pensa você sobre a arte de esquerda?* apresenta uma análise da conjuntura vivida pelo país, naquele momento, bem como define pautas da luta e formula críticas às divergências entre os segmentos de esquerda.

> A bem da verdade, estamos diante de um manifesto, um documento de luta, que utiliza figuras de linguagens e argumentos para convencer o leitor/espectador da firmeza e da justiça de seus propósitos, isto é, de que possui a verdade histórica, está do lado certo. Sob sua perspectiva, peças neorrealistas como as de Plínio Marcos não contribuiriam para um processo de conquista das plateias e do povo para a causa revolucionária, uma vez que, como os diálogos não transcendiam o nível de consciência de suas personagens, o debate não poderia avançar. Como contraponto a essa opção artística, o diretor do Teatro de Arena recupera as experiências do Centro Popular de Cultura (CPC) e a estrutura narrativa de *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*, pois demonstravam que a cena teatral tinha um lado, um ponto de vista e uma opção política (Patriota 2018: 104).

Em termos do que foi apresentado, depreende-se que o diretor/dramaturgo buscava estratégias de enfrentamento político a partir da cena teatral, especialmente se considerar o texto de sua autoria: *A lua pequena e a caminhada perigosa*.

A peça de Augusto Boal, do ponto de vista formal, deu continuidade às conquistas obtidas com os espetáculos *Arena conta Zumbi* e *Arena conta Tiradentes*. Composto por um prólogo e de momentos que elaboram representações sobre possíveis situações vividas por "Che" Guevara, nos momentos finais de sua vida. Assim, tanto o Comandante como outras personagens ora narram, ora dialogam com ele. Nesse sentido, não há uma situação dramática a ser explorada, mas uma exposição de motivos, que contribuem para que se entenda a morte do homem, do combatente, mas não a do ideal e a do militante.

Para tanto, o *Coringa* exerce o papel de um narrador onisciente, que organiza diálogos e monólogos específicos. Fornece elementos para que se possa compreender as razões que explicam a derrota da guerrilha na América Latina e a morte de seu mais importante símbolo: Guevara. Com essa preocupação, no prólogo, há a seguinte manifestação:

> CORINGA — Eu devo começar dizendo que chegamos à conclusão de que a morte do Comandante é dolorosamente certa.
>
> Já muitas vezes foi anunciada sua morte, nunca chegamos a nos preocupar. Desta vez também, no começo, não nos preocupamos, mesmo quando começaram a chegar as primeiras fotos. Depois, notícias, desencontradas: uma cicatriz na mão esquerda e nenhum de nós se lembrava de ter visto qualquer cicatriz na mão esquerda do Comandante. Depois, o tecido pulmonar, as impressões digitais, tudo, tudo podia ter sido forjado, tudo podia ser mentira. Menos a última prova: o seu diário e, nele, seu pensamento. Uma fotografia pode ser retocada; até mesmo o rosto de um homem pode ser desfigurado; porém, o seu estilo não pode nunca ser imitado (Boal 1990: 89).

Essa fala do *Coringa* expõe a função de narrador no espetáculo, já que ele informa ao espectador sobre o acontecimento a ser apresentado. As ações não serão vivenciadas. A intenção é a de mobilizar informações, dando a palavra a outras personagens, inclusive àquela que foi assassinada, a fim de analisar o processo, as ideias e as estratégias de luta.

> VELHA — O povo aqui não quer a guerra. O povo aqui quer viver em paz. Faz muito tempo isso nós já conseguimos: nós vivemos em paz.
>
> COMANDANTE — Nós, vivemos em paz? Há vinte anos que vivemos em paz. É verdade que as grandes potências não se estraçalharam ainda; o mundo ainda não explodiu. Mas dois terços da humanidade está subnutrida; sessenta por cento das crianças do mundo morrem antes de abrir os olhos. Esta é nossa paz miserável. Aqui só se possui doença e fome.
>
> VELHA — E a terra, o meu pedaço de terra, a minha terra.
>
> COMANDANTE — Só é minha a terra que eu rego com o meu sangue.
>
> LOCUTOR — As duas extremidades do vale, que é uma espécie de barranco, foram ocupadas pelos soldados especializados na luta em florestas virgens. Muitos deles foram treinados por conselheiros estrangeiros, alguns dos quais serviram na Guerra do Vietnã.
>
> COMANDANTE — Ao longe, podemos ver duas elevações no terreno e marchamos em direção a esse lugar. Nós somos dezessete e caminhamos sob uma lua muito pequena. A caminhada foi perigosa e nós deixamos muitos traços pelo caminho (Boal 1990: 93).

A transcrição revela a forma pela qual as falas são elaboradas, isto é, mesclam-se informações sobre a região, sobre os que perseguem o Comandante, bem como os motivos que justificam a opção deste pela guerrilha. Enquanto o *Locutor* atualiza os ouvintes sobre o cerco a Ernesto Che Guevara, a *Velha* enfatiza o caráter pacífico da região. Já o *Comandante*, como a responder ao olhar individual e específico, enfatiza que a *paz das armas*, se assim pode ser considerada, em absoluto, consegue elidir a guerra que marca os corpos e a vida de grande parte da população mundial. Essa sobreposição de pontos de vista destaca como a desinformação e a não percepção da *realidade*, em perspectiva ampliada, permitem que a omissão se transforme em conivência com a opressão e com a desigualdade.

> CAPITÃO — Eu combati contra o Comandante no último dia da sua vida. Eu o fiz prisioneiro. Desde março, você já matou mais de cinquenta soldados. Você é um criminoso.

COMANDANTE — Desde março os soldados mataram mais de cinquenta operários das minas e desde sempre mais de cinquenta crianças morrem de fome cada mês.

REPÓRTER — Qual foi a sua emoção quando descobriu ter capturado o combatente mais famoso do mundo?

CAPITÃO — Eu nem sabia quem era ele, nem tive tempo de pensar. Ele estava ferido e quase não podia se mexer. Mas podia falar.

COMANDANTE — Em que país amigo você aprendeu a combater?

CAPITÃO — Of course... I... *(Corta. Pausa.)*

[...]

CAPITÃO — Tão dizendo por aí que fomos nós que o matamos. Não é verdade. Nós somos soldados, nós não executamos justiça.

[...]

REPÓRTER — Ele estava ferido: por que não foi transportado para um hospital da cidade?

CORONEL — Eu estava aguardando instruções do governo.

REPÓRTER — Um processo militar seria o procedimento normal.

CORONEL — Ainda bem que ele morreu. Processar um homem desse tipo podia ser um tiro pela culatra.

COMANDANTE — Você é professora?

PROFESSORA — Eu tive medo de ir, tive medo de me encontrar com um sujeito bruto. Mas encontrei um homem de aspecto agradável, de olhar ao mesmo tempo doce de debochado. Eu não tive coragem de olhar diretamente nos seus olhos.

[...]

COMANDANTE — Vocês são um povo pobre. Mas os governantes, os chefes militares e os oligarcas possuem Mercedes e palacetes.

PROFESSORA — Você veio de tão longe lutar no meu país?

COMANDANTE — Bolívar disse que a nossa pátria é a América Latina (Boal 1990, 94-95-96).

São inegáveis as premissas norteadoras da peça. A força moral do herói que, mesmo derrotado, permanece vitorioso especialmente pela ideia de *sacrifício* que orienta a sua trajetória. Mesmo diante do isolamento geográfico e político, em hipótese alguma, se aventa a premissa do recuo porque a causa é justa e politicamente justificada.

Estar à disposição da luta, assumir a prática guerrilheira como estratégia legítima, para o dramaturgo, começava a se apresentar como a opção mais efetiva contra as ações da ditadura militar no Brasil, tanto que, entremeando falas que revelam percepções múltiplas, daquele que fora assassinado, a peça, relativamente curta, é concluída com as seguintes intervenções:

> CORINGA — a morte do Comandante é dolorosamente certa.
>
> [...]
>
> O Comandante foi eliminado fisicamente, mas ninguém poderá eliminar o terrível impacto do seu exemplo, da sua conduta, da sua luta revolucionária e heroica. Os imperialistas conhecem a força do exemplo. Por isso é lógico que eles sintam uma profunda angústia.
>
> HUASI — O Comandante não quer lágrimas: urgem balas concretas; o pranto em seu nome é uma grande traição. Que não se baixem bandeiras a meio pau: ao contrário, que todas as bandeiras se levantem mais alto do que nunca. Só os assassinos põem luto, pois sua própria morte está agora mais e mais próxima. Comandante: você virá conosco a esse funeral.
>
> [...]
>
> CORTAZAR — Ouço o impossível, o mais imerecido: peço que seja a sua voz a que aqui se ouça, que seja a sua mão a que escreva estas linhas. Sei que é absurdo e que é impossível e por isso mesmo creio que ele escreveu isso comigo porque ninguém soube melhor do que ele até que ponto o absurdo e o impossível serão um dia a realidade dos homens, o futuro por cuja conquista ele deu a sua jovem e maravilhosa vida. Usa então a minha mão uma vez mais, meu irmão! (Boal 1990, 97-98).

É inequívoca a mensagem veiculada por *A lua pequena...*: derrotar os inimigos requer ousadia e vontade política. Não há que temer

a exposição e toda sorte de privações. É ter consciência de que a morte, em muitos casos, é a alternativa possível.

Em meio a esses princípios e questões formais, em diálogo com as conquistas do teatro épico de Brecht, houve a explicitação do que se deveria buscar com um *teatro engajado*. Se em *Arena conta Zumbi*, a perspectiva de resistir ao arbítrio era o grande eixo das iniciativas do Arena, com *Arena conta Tiradentes*, algumas proposições foram se tornando mais evidentes.

O espetáculo de 1967, ao discutir os pressupostos políticos e ideológicos da Inconfidência Mineira, bem como os seus equívocos e acertos, acabou por fazer a defesa do *homem de ação*, Tiradentes, em detrimento de *homens de ideias*, os intelectuais. Tal opção está em consonância com o processo de tensão tanto nos setores militares quanto nos segmentos de esquerda.

Nesse sentido, a valorização *positiva* de Tiradentes trazia um convite não só à reflexão, mas, em especial, à ação, que poderia reverter o quadro político. Essa proposição, embora estivesse diluída em outros trabalhos do Arena, adquiriu maior visibilidade com a *I Feira Paulista de Opinião*.

Esses espetáculos, junto com outras realizações, contribuíram para o recrudescimento das ações oposicionistas. A isso, o governo respondeu com a decretação em 13/12/1968 do Ato Institucional nº 5 — AI-5[4].

> Depois do AI-5, as relações tornaram-se muito mais tensas, sujeitas a uma dinâmica policialesca, mas mesmo assim, os ânimos da categoria teatral não arrefeceram. Augusto Boal e os jovens atores do Núcleo 2 (Celso Frateschi, Denise Del Vecchio, Edson Santana, Dulce Muniz, entre outros), por exemplo, impulsionaram os

4 O AI-5 deu aos governos militares as seguintes prerrogativas: a) fechar o Congresso Nacional, as Câmaras Legislativas Estaduais e as Câmaras Municipais; b) decretar intervenção em Estados e Municípios e nomear Interventores; c) cassar mandatos de senadores, deputados e vereadores; d) suspender direitos políticos de cidadãos; e) sem a aprovação do Congresso, decretar Estado de Sítio; f) apreender recursos de cidadãos; g) acusados de crimes políticos não possuem direito a *habeas corpus*; h) ações realizadas com base no AI-5 não precisariam ser justificadas perante à Justiça.

> teatro-jornais nas periferias da cidade de São Paulo. No entanto, em 1971, depois da prisão e do exílio de Boal, o Teatro de Arena encerrou as suas atividades (Patriota 2018: 108-109).

III

Exilado, Augusto Boal iniciou sua trajetória internacional, primeiro pela América Latina e posteriormente pela Europa. Em Buenos Aires, cidade onde residiu por cinco anos, ele teve a oportunidade de refletir artisticamente sobre as condições de pessoas que são detidas por suas opiniões, sejam elas políticas, científicas, religiosas, etc.

Assim, em um jogo passado/presente, Boal escreveu *Torquemada*, que se inicia com uma sessão de tortura e por referências que remetem o leitor/espectador a acontecimentos ocorridos na cidade de São Paulo, em fins da década de 1960, como a emboscada na qual foi assassinado Carlos Marighela e a prisão/tortura dos frei dominicanos que apoiavam a ALN (Ação Libertadora Nacional)[5].

As personagens, evidentemente, sem dimensão psicológica, apresentavam os perfis dos presos políticos do Presídio Tiradentes e da Inquisição Espanhola.

> ATOR — Esta peça foi escrita na prisão Tiradentes, do Estado de São Paulo, no ano de 1971. Foi escrita também na Espanha, no fim da Idade Média. Continua sendo escrita no Chile, depois de tantos anos, no Paraguai, em Salvador. Começa sempre assim.
>
> REI — Padre Tomás Torquemada: o nosso país de repente progrediu! Nós começamos todos a ficar muito ricos, muito depressa. E o povo quis seguir o nosso exemplo. Mas isso não é possível, não há pra todos. Eu quis ser bom, padre, eu juro, mas quando lhes dava o dedo queriam o braço. Já não sei mais o que fazer. Por isso eu o nomeio inquisidor-mor. Quero que acalme o povo! Que o pacifique. Que o faça trabalhar. Que aceite ser escravo.
>
> [...]

5 Sobre o tema consultar: Frei Betto (1982), *Batismo de Sangue*: os dominicanos e a morte de Carlos Marighela, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira. Esse livro foi adaptado para o cinema: *Batismo de Sangue* (2006, Helvécio Ratton).

TORQUEMADA — Minha primeira providência é esta: que se prenda todo o povo. Quero interrogá-lo (Boal 1990: 112).

Esta passagem é didática tanto em relação às denúncias quanto aos procedimentos adotados para que as forças contrárias sejam devidamente silenciadas, em diferentes tempos históricos. A *tortura física e mental* sempre foi um recurso de grande valia, para os que detêm o *monopólio da força* para subjugar os *adversários*, nessas circunstâncias, declarados *inimigos*.

DRAMATURGO — Confessar o quê?

BARBA — Confessar que você difama o nosso país quando viaja para o exterior.

DRAMATURGO — No exterior eu apresento os meus espetáculos, as minhas peças. Isso não é difamar.

[...]

BARBA — Você difama, porque quando você vai ao exterior, você diz que no nosso país existe tortura. *(Há um silêncio. O Dramaturgo, pendurado no pau-de-arara, não consegue evitar um sorriso.)*

[...]

DRAMATURGO — *(Tentando parar o riso)* Não, não, eu não estou rindo, quer dizer, eu só ri um pouquinho, quer dizer, como você disse que eu difamava porque aqui não existe tortura... bom, quer dizer, o que é que eu tou fazendo aqui? Isso daqui o que é que é?... Isso é tortura!

[...]

BARBA — Claro que isso é tortura. Mas você tem que reconhecer que eu estou te torturando com todo respeito! Não estou te dando porrada na cara nem apagando cigarro aceso na tua boca. Estou fazendo o mínimo indispensável. *(Filosófico)*. Estes subversivos falam, e falam e falam, porque o povo, o campesinato, o proletariado, e não sei que mais, e as empregadas domésticas, e os pretos, e toma que eles falam, e falam, e falam, mas ficam no bem-bom na sua casa tomando uísque importado, e viajam por toda parte, e dão a volta ao mundo, e vão viver na Europa...

> [...]
>
> BARBA — E eu, que não defendo nem os operários, nem as empregadas, nem o povo, nem ninguém, nem nada, eu que só defendo a democracia, eu não viajo (Boal 1990: 105-106).

Possivelmente, esse momento da peça, alusiva a uma sessão de tortura, remete à experiência vivenciada pelo próprio Boal no presídio Tiradentes, quando da sua não disponibilidade em denunciar companheiros. A sua negativa é rechaçada na recordação dos seus delitos: *crimes de opinião*.

Nesse aspecto, não deixa de ser interessante observar: enquanto para o Estado a contestação ao *status quo* é o motivo para que ele seja detido e submetido a interrogatórios, nos quais o uso da coerção física é essencial, para os torturadores há uma mescla de ressentimento. Como alguém que usufrui de boas condições de vida pode falar mal do seu país ao passo que eles (policiais), cumpridores dos seus deveres, inclusive, de amor à pátria, não tem acesso às condições materiais do seu prisioneiro?

São inúmeras nuanças que marcam o *estado de exceção* e são elas as responsáveis para que o medo e o terror permeiem as relações sociais e o exercício da livre opinião. Nesse sentido, no espelhamento passado/presente, Torquemada volta ao centro da narrativa:

> TORQUEMADA — Todos nós temos que ser virtuosos. Praticar todas as virtudes. Especialmente a mais alta: a justiça. E o que é a justiça? Alguns dizem que é a igualdade, mas esses se equivocam: a justiça é a proporcionalidade. Seria injusto dar a pessoas desiguais partes iguais. Seria igualmente injusto dar a pessoas iguais partes desiguais. O justo é a proporcionalidade. E quais são os critérios de proporcionalidade? Alguns pensam que se deve partir de princípios ideais, românticos, e descer até a terra, mas estes idealistas estão equivocados. Os critérios de desigualdade estão na própria realidade, e devemos buscá-los empiricamente na nossa própria vida social, e verificar quais são as desigualdades reais e nelas basear a nossa justiça. Assim, realisticamente, vendo o mundo tal qual é, percebemos a existência de ricos e pobres, homens e mulheres, senhores e escravos. Não se pode dar partes iguais a um senhor e a um escravo, a um homem e a uma mulher, a um rico e a um pobre. Não. Ao

> senhor, ao homem, ao rico, a eles lhes cabe a parte mais grande, e para eles faremos a nossa justiça: seremos virtuosos. *(Estava de joelhos e se levanta)*. Contudo, a nossa virtude ainda não é completa. Temos ainda alguns restos de democracia. Nossos interrogatórios são democráticos. Aqui a tortura é para todos, em partes iguais. Para ricos e pobres, cristãos e judeus, velhos e crianças, culpados e inocentes. A tortura é o único vestígio democrático em nosso país. Amém. Podem começar (Boal 1990: 123).

Não deixa de ser instigante observar como Boal se vale das conhecidas práticas inquisitórias para construir um discurso contemporâneo assentado na ideia de desigualdade aristotélica, isto é, há um lugar social estabelecido pelo nascimento e pela ancestralidade. Em virtude disso, desafiar as estruturas é ser identificado como o *inimigo* a ser combatido. Sob esse prisma, valendo-se de experiências históricas apresenta uma consideração significativa: quando o Estado de Direito, em suas brechas, possibilita o questionamento das desigualdades e das injustiças, os poderes que representam a instituição se reorganizam e, para isso, retomam práticas e valores que passam a legitimar a intolerância em relação ao diverso. A perspectiva de se ver como detentor dos valores morais e patrióticos, que deveriam conduzir sociedades, produziram e continuam a produzir violência, assassinatos e perseguições, que passam a serem vistas como *pedagógicas*, como bem observou Michel Foucault na seguinte descrição:

> [Damiens fora condenado, a 2 de março de 1757], a pedir perdão publicamente diante da porta principal da Igreja de Paris [aonde devia ser] levado e acompanhado numa carroça, nu de camisola, carregando uma tocha de cera acesa de duas libras; [em seguida], na dita carroça, na praça de Grève, e sobre um patíbulo que aí será erguido, atenazado nos mamilos, braços, coxas e barrigas das pernas, sua mão direita segurando a faca com que cometeu o dito parricídio, queimada com fogo de enxofre, e às partes em que será atenazado se aplicarão chumbo derretido, óleo fervente, piche em fogo, cera e enxofre derretidos conjuntamente, e a seguir seu corpo será puxado e desmembrado por quatro cavalos e seus membros e corpo consumidos ao fogo, reduzidos a cinzas, e suas cinzas lançadas ao vento.

> [...]Apesar de todos esses sofrimentos referidos acima, ele levantava de vez em quando a cabeça e se olhava com destemor. [...]. O senhor Le Breton aproximou-se outra vez e perguntou-lhe se não queria dizer nada: disse que não. Achegaram-se vários confessores e lhe falaram demoradamente, beijava conformado o crucifixo que lhe apresentavam; estendia os lábios e dizia sempre: "Perdão Senhor" (1997: 9).

IV

Esses trabalhos de Augusto Boal, escritos entre os anos de 1968 e 1971, apresentam sob diferentes perspectivas os impasses e os embates vivenciados pela oposição à ditadura militar no Brasil (1964-1985). Embora a produção artística e intelectual crítica aos governos militares tenha sido muito profícua[6], essa reflexão optou por abordar *A lua pequena e caminhada perigosa* e *Torquemada*.

Em primeiro lugar, a escolha deveu-se ao fato de que ambas estabelecem um forte diálogo com a história do tempo presente, isto é, são peças que foram escritas para estimular o debate sobre acontecimentos de impacto na luta política contra o Estado Brasileiro, sob a égide dos generais, mas também trouxe um olhar cuidadoso sob a América Latina.

Como desdobramento dessas opções, discutiram-se os alcances e os limites da guerrilha, tanto urbana quanto rural, assim como o enfrentamento da tortura e dos torturadores. Sob esse prisma, ambas trouxeram como o foco a subjugação do corpo do derrotado pelo vencedor.

---

6 Sobre essa temática tão abrangente e diversificada, gostaria de mencionar os seguintes trabalhos:
Ramos, Alcides Freire (2006), "A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho) », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*.[Online] <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1520> [consulta em 19/10/2021].
Patriota, Rosangela, & Ramos, Alcides Freire (2006). "Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985)", *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. [Online] <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/784> [consulta em 17/10/2021].

Era o corpo de Ernesto Che Guevara exposto e desrespeitado, após ele ser abatido em uma caçada que envolveu tropas de diferentes países. A contraposição do corpo inerte frente ao homem de ideias e de ação. À medida que a peça trouxe respeito e concedeu legitimidade aos guerrilheiros, ela também evidenciou elementos para que práticas fossem questionadas, por exemplo, o contraponto entre a fala de Guevara e da moradora local aludindo o divórcio entre as motivações dos revolucionários e o cotidiano da população.

Nesse sentido, se as proposições de *A lua pequena....* estavam vinculadas a iniciativas, em 1968, que visavam a tomadas de posições frente ao arbítrio, as problematizações trazidas por *Torquemada* (1971) seguiram outro caminho: a fragilidade do indivíduo frente às estruturas de poder.

Quais os limites da militância política? Como enfrentar as forças repressoras? Como enfrentar a tortura? Como enfrentar a mutilação dos corpos?

São perguntas de grande complexidade especialmente se se considerar que mesmo os que sobreviveram carregaram consigo sequelas dos traumas e das ameaças vivenciadas.

Salvo melhor juízo, *Torquemada* é um diálogo de Augusto Boal consigo mesmo. Quais os seus limites como militante político? Sua parceira de trabalho Heleny Telles Guariba, por exemplo, é até hoje tida como desaparecida política.

Ele foi um sobrevivente. Exilado, mas vivo! A partir da experiência da cadeia, fora do Brasil, construiu uma trajetória como encenador de uma prática de teatro crítico, que deveria estimular o cidadão a pensar sobre seu próprio cotidiano. Daí o impacto do *Teatro do Oprimido* e do *Teatro Invisível*.

História e ficção em diálogo com o binômio passado/presente. Esse talvez seja o exercício mais estimulante da historiografia contemporânea: tomar narrativas ficcionais e por meio delas apreender experiências históricas com vistas a produzir interpretações que rebatem sobre o *tempo presente*.

Corpos continuam sendo mutilados, espoliados e fragilizados. Quem sabe, refletir sobre momentos tão significativos da história contemporânea, tragam olhares e práticas inspiradoras para o que está por vir.

Referências bibliográficas

Boal Augusto (1970a), "Que pensa você da arte de esquerda?" *Latin American Theatre Review*. [Online] <https://jornais.ku.edu/index.php/latr/article/viewFile/93/68> [consulta em 04/01/2016].

— (1990b), *Teatro de Augusto Boal — 2*, São Paulo, Hucitec.

Foucault Michel (1997), *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*, Petrópolis, Vozes.

Patriota Rosangela, & Ramos, Alcides Freire (2006a). "Fernando Peixoto: um artista engajado na luta contra a ditadura militar (1964-1985)", *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*. [Online] <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/784> [consulta em 17/10/2021].

Patriota Rosangel (2007b), "Apontamentos acerca da recepção no teatro brasileiro contemporâneo: diálogos entre história e estética". *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. [0nline]*, <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1528> [consulta em 17/10/2021].

— (2018c), "O teatro no Brasil no ano de 1968: a ribalta como espaço de luta e de utopias". *In 1968 — Reflexos e Reflexões*, São Paulo, Edições sesc, p. 98-109.

— (1999a), *Vianinha — um dramaturgo no coração de seu tempo*, São Paulo, Hucitec.

Ramos Alcides Freire (2002a), *Canibalismo dos Fracos*: cinema e história do Brasil, Bauru, edusc.

— (2006b), "A historicidade de *Cabra marcado para Morrer* (1964-84, Eduardo Coutinho)", *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. [Online] <http://journals.openedition.org/nuevomundo/1520> [consulta em 19/10/2021].

"Emanación de fuego", la impronta de la India en la poesía de Elsa Cross

Paul-Henri Giraud
Universidad de Lille

En la amplia e importante obra de la poeta mexicana Elsa Cross[1] (nacida en 1946), se cruzan, con algunas citas o ciertos epígrafes de autores occidentales modernos y contemporáneos, varios imaginarios heredados de civilizaciones antiguas: la antigüedad griega[2], el mundo medio-oriental —entre la Biblia, el Islam[3] y culturas antiguas de Mesopotamia—, la Provenza de los trovadores[4], Mesoamérica[5], por supuesto, y muy particularmente la India. Entre todos estos universos mentales y espirituales que convergen y se armonizan en esta obra, la impronta de ese país resulta tal vez la más profunda, porque ahí se dio, para la autora, a finales de los años setenta y principios de los ochenta, una experiencia decisiva de índole espiritual. Así lo señala Elsa Cross en el prólogo a la primera edición de su libro *Baniano*, publicado en 1986:

---

1 Agradezco a Elsa Cross la lectura atenta de este ensayo y sus observaciones.

2 Cfr. en particular *Naxos* (1964-1965), *Bacantes* (1981), *El vino de las cosas. Ditirambos* (1995-2000), *Los sueños. Elegías* (1994-1997), *Ultramar. Odas* (1997-1998), *Cuadernos de Amorgós* (1998-2003). La poesía escrita entre 1964 y 2012 ha sido reunida en Cross 2012.

3 Cfr. en particular *El diván de Ántar* (1987-1989).

4 Cfr. *La dama de la torre* (1969-1970).

5 Cfr. en particular *Jaguar* (1985-1994) y *Nepantla* (Cross 2019b).

> En 1978 pasé tres meses en la India, en un lugar excepcional llamado Ganéshpuri. El impacto que me produjo esa estancia allá, muy intensa a pesar de su brevedad, se fue expresando a lo largo de los tres años siguientes en los poemas que componen este libro. […] Los poemas intentaron dar forma a una experiencia totalmente nueva para mí, ante la cual encontré que el lenguaje escrito ofrecía posibilidades muy limitadas de expresión, pues se trataba de una experiencia de carácter espiritual (Cross 2012: 215).

Tal vez no sea exagerado calificar esta experiencia como una verdadera *conversión*, en un doble sentido: por una parte, en el sentido de nueva y profunda orientación de la autora hacia la esfera de lo divino; por otra parte, en el de una adscripción duradera a una espiritualidad de filiación hinduista. A partir de esta metamorfosis íntima, la espiritualidad hindú empapó la poesía de Elsa Cross y transformó su escritura, desde entonces en buena parte consagrada a la expresión de vivencias interiores. Como es el caso en muchos escritos místicos de distintas épocas, el sentimiento de la radical insuficiencia del lenguaje no fue solo un freno sino también un incentivo para la escritura —un crisol de imágenes que intentan suplir esa misma carencia, y al mismo tiempo un tema de la escritura.

Desde el momento en que Elsa Cross empezó a practicar diariamente la meditación, a raíz de los tres meses de 1978 ya mencionados y también de los dos años pasados en el mismo áshram de Ganéshpuri entre 1982 y 1984, la práctica poética se presentó a ella cada vez más como un don, como una sobreabundancia que nace de la meditación; como una prolongación del camino hacia horizontes insospechados, según una "interacción" y una "relación muy dinámica" (Cross en Azaretto 2009). La dimensión social de la *ciudad letrada* no desapareció, ya que Elsa Cross siguió publicando sus poemas y recibiendo importantes premios[6], pero esta dimensión, según ella, pasó a segundo plano:

> Una cosa muy útil para mí fue que la meditación y el tiempo que estuve en el áshram me permitieron desprenderme en buena medida de la identificación con el papel de escritora. Y eso fue como

6 Cfr. <www.elsacross.com.mx>.

> quitarme una carga de encima, una carga de expectativas y de deseos de éxito o publicaciones o reconocimientos. Cuando ocurren, me da gusto que así sea, pero dejaron de ser una motivación para mi trabajo. Eso me dio mayor libertad (Azaretto 2009).

Esa renovada "libertad" no pudo dejar de influir en el talante de sus poemas y también en la elección de los temas tratados, donde la experiencia espiritual así como ciertos paisajes de la India se impusieron como los referentes principales de algunos libros de los años 1980. Aunque se hicieron menos frecuentes a partir de la década siguiente, no dejan de permanecer subyacentes en la continuación de la obra donde a veces vuelven al primer plano.

El presente estudio se propone rastrear y valorar la impronta de la India en diferentes momentos de la obra de Elsa Cross. De la prefiguración de la experiencia de Ganéshpuri en algunos textos anteriores a la primera estancia de la autora en la India, pasaremos a identificar los signos del hinduismo que aparecen en los libros publicados en los años 1980; finalmente se evocarán las más notables resurgencias de la India en los poemas más recientes. Este recorrido en tres etapas nos hará pasar de imágenes de oscuridad, soledad y muerte simbólica, a escenarios tan luminosos como *numinosos*; por último, las referencias hindúes en la obra posterior se verán marcadas por un doble signo, dialéctico y terapéutico, de luz y sombra —"mitad de fuego / mitad oscuridad[7]".

Prefiguraciones de la India en la poesía de juventud

Por su carácter de búsqueda espiritual y también por ciertas imágenes y alusiones eruditas, varios pasajes de la obra poética de Elsa Cross de los años 1966-1970 parecen prefigurar la experiencia espiritual aludida.

En el libro *La dama de la torre* (1969-1970) el largo poema "Nigredo" contiene, en la sección 17, una auto-invocación del sujeto poético, invitándose al llanto y a la soledad:

---

7 *Pasaje de fuego* (Cross 2012: 193).

Llora sobre tus viejas cosas
y abandónalas. […]
Llora sobre el lecho de tus padres,
sobre tus propios huesos.

Luego, en donde estés despójate del llanto.
Ennegrece el sol.
Desciende.
Recibe en ti la soledad[8].

Esta exhortación de corte ascético —llanto, despojamiento— sugiere un trabajo de *disposición del alma* para recibir un don. Si el don no se recibe en el poemario mismo, en cambio la invitación ha sido escuchada, ya que el poema (en la sección 22) se concluye con los versos siguientes, en primera persona del singular:

Desciendo
y dispongo mi alma.
Desciendo
y el agua me va cubriendo poco a poco.
He cantado
porque en mi cabeza una llama ha de posarse,
pero ahora
desciendo,
se acumula el espanto en la consciencia[9].

Este movimiento lento, insistente y desasosegante de *descenso* puede interpretarse como un camino de interiorización y silencio, como una austera renuncia al canto ("He cantado"), y finalmente como una sumersión sacramental, bautismal ("el agua me va cubriendo poco a poco"). "Una llama ha de posarse" en la cabeza de la neófita, pero ese don —que recuerda la llegada del Espíritu el día de Pentecostés— está todavía por venir.

Mientras tanto, lo que domina es "el espanto" en medio de la oscuridad —*nigredo*, concepto alquímico que la autora interpreta como una negatividad propedéutica, como una "necesidad" espiritual:

8 "Nigredo", *La dama de la torre* (Cross 2012: 81).

9 *Ibid.* (Cross 2012: 84).

> esta necesidad de la desintegración propia para poder renacer. Yo creo que uno pasa por esta etapa muchas veces, aunque quizá cada vez tengamos que deshacernos de distintas cosas. Hace falta esa desintegración periódica para poder renovarse y renacer (Azaretto 2009).

Elsa Cross subraya aquí el carácter central, y a la vez cíclico, de ese proceso de aniquilación: *noche oscura* indispensable, según muchos místicos, para acceder a vivencias religiosas positivas, y también noche existencial —luto, abismo, sinsentido— que a veces la vida nos depara.

Algunos años después de *La dama de la torre*, el libro *Pasaje de fuego* (1975-1977) se abre con varios epígrafes que se hacen eco de la conclusión de *La dama de la torre*. Del *Viaje de Inanna al inframundo*[10] se citan los dos versos siguientes: "dejó el cielo y la tierra / y descendió hacia el abismo…". Del poema "Exilio", de Saint-John Perse, un pasaje acerca de "las grutas verdes de las Sibilas". De un "Himno bengalí a Kali", versículos alusivos a rituales funerarios: "Día y noche arde la pira funeraria: las cenizas de los muertos se esparcen por doquier […][11]". Estas tres citas evocan, pues, un proceso de descenso, destrucción y dispersión, pero también de renacimiento ("verdes") por medio de un lenguaje de revelación ("Sibilas"). El primer fragmento del libro, titulado "Invocación", nos presenta de nuevo la imagen de la "torre" asociada a la noción de "silencio"; recapitula la búsqueda personal situándola ahora en territorios de la India —un país todavía no visitado por la autora[12]:

> Por los campos desiertos,
> en la eminencia de un punto
> a donde acuden las aves de presa,
> torre de silencio,
> entre piras ardientes
> te he buscado[13].

10 Poema sumerio traducido por Elsa Cross en 2010 (Wolkstein y Kramer 2010).

11 *Pasaje de fuego* (Cross 2012: 171).

12 Prolongo aquí el análisis esbozado en Giraud 2016.

13 "Invocación", *Pasaje de fuego* (Cross 2012: 171). A continuación, las citas del mismo poema se indican entre paréntesis.

Si, por una parte, las piras funerarias hindúes se consuman en las llanuras del desierto, por otra, la expresión "torre del silencio", destacada en un verso aparte, alude a los ritos funerarios de los Parsis, que tradicionalmente colocan sus cadáveres en lo alto de estas torres para que los devoren los buitres. Consunción, cenizas; putrefacción, *nigredo*. Dirigiéndose a un misterioso *tú*, la voz poética parece invocar aquí a un dios que destruye antes de volver a crear y le recuerda la búsqueda constante de su devota. Mientras el dios alternativamente aparece y desaparece en las líneas siguientes del poema, la hablante —y los versos mismos, escalonados sobre la página— ejecutan una danza ritual:

> Apareces
> en la rueda de fuego,
> el holocausto,
> el néctar en la estancia de racimos de oro…
>
> (Danzo a la orilla del alba,
> mi danza muere
> junto al sueño.)
>
> Desapareces (173).

A la noche y a la soledad aludidos al final de *La dama de la torre* se sustituyen aquí la compañía intermitente del dios y una danza esperanzada, "a la orilla del alba". Todo el libro alude a una teofanía que toma prestados símbolos indios (Shiva, "en la rueda de fuego", 173; Kali, quien "danza sobre huesos", 183), griegos ("Oh Delfos", 182) y cristianos ("epifanía purísima", 187; "llama viva", 188; "lenguas de fuego", 192), para expresar el éxtasis o por lo menos su anhelo. El libro viene fechado en "México, 1975-1977" (193).

Si *La dama de la torre* (1969-1970) puede verse, *a posteriori*, como la expresión de un afán de desprendimiento, purificación y nuevo nacimiento, como una preparación iniciática, *Pasaje de fuego* (1975-1977) da un paso adelante y se afirma como la anticipación de una revelación oriental.

Epifanías de la India en varios poemarios de los años 1980

Los libros escritos por Elsa Cross entre 1978 y 1994 cuentan entre los más luminosos de su producción. Representan el meollo de una aventura literaria y espiritual muy original. Iniciado en la India, continuado en México, pero situado íntegramente a la sombra sagrada del "baniano" —esa higuera inmensa, prima del *pipal* bajo el cual Buda experimentó la iluminación—, el libro epónimo evoca un lugar preciso y los efectos maravillosos que tuvo la experiencia ahí vivida en las percepciones y los pensamientos del sujeto poético.

En *Baniano* (1978-1980) y los libros siguientes — *Canto malabar* (1982-1985), *Singladuras (poema desde la India)* (1985-1986), *Visiones del Niño Râm* (1994)—, la impronta de la India se manifiesta de diferentes formas, que se pueden sintetizar en tres rasgos principales:

1. La presencia de numerosas palabras en sánscrito, de fórmulas litúrgicas o citas de textos venerables, a los cuales se añaden ciertos topónimos, nombres de divinidades y elementos materiales de la religión hindú que contribuyen a lo que los románticos llamaban el "color local": "Ganéshpuri" (Cross 2010: 119), "Yajña (*Sacrificio ritual*)" (230), "*Om*" (231), "oh Vajréshwari" (220), "Tukaram" (223), "Shakti" (250), "lotos" (*passim*), "baniano" (229), "mantra" (264), "cobra" (268), "tridente" (268), "Krishna" (235), "Gáruda" (235), "Kali" (236), "Uma" (247), "Shiva" (291), entre otros. Algunos versos remiten directamente a la iconografía hindú: "Une el dios en el pulgar y el índice tiempo y eternidad[14]" (284).

2. La abundancia de un léxico religioso o antropológico que, asociado a los elementos anteriores, remite al hinduismo: "fervor" (*passim*), "dios" (generalmente con minúscula), "dioses", "altar" (*passim*), "sacrificio" (*passim*), "embriaguez" (230), "cantos" (*passim*), "danza" (*passim*), "umbral" (*passim*), "santuario" (283), "delirio" (227), "luz" (*passim*), "Aquello sin nombre" (228) "alianza" (232), "visiones" (238), "voces" (240), "silencio" (*passim*), "epifanía" (243), "Faz" (248), "efigie" (249), "centro"

14 Verso comentado extensamente en Valdivia s/f: s/n.

(251), "rostro" (261), "néctar" (263), "vino" (*passim*), "el Nombre" (267), "ofrenda" (*passim*), "éxtasis" (274), "oblación" (279), "oh Madre" (279) , "templo" (282).

3. Una serie de símbolos como el fuego, los huesos, las cenizas, o la danza de Shiva (245), que aluden a la creación y destrucción perpetua del universo y a la necesidad de renacer.

Como lo señala la autora en su "Prólogo a la primera edición de *Baniano*", "muchos de los nombres, emblemas y figuras que pueblan estos poemas" constituyen "un punto de enlace entre la realidad objetiva y la subjetiva" (215) y garantizan, si no la plena comunicación, al menos una continua y poderosa sugestión de la experiencia interior.

En *Baniano*, asistimos a un servicio ritual vespertino (*árati*), donde unas lámparas encendidas son ofrecidas y balanceadas circularmente ante la efigie del gurú Nityananda (siglos xv y xvi), en medio de los cánticos. El poema se enfoca sobre el rostro del venerable, benevolente y agradecido, y en el pecho iluminado, signo de su amor:

> Sonríe desde su estatua.
> En su pecho se reflejan
> las llamas de las lámparas
> ondeando en círculos[15] (219).

En esta evocación, lo santo está en el centro, mientras los oficiantes se representan de manera anónima y metonímica por medio de las lámparas: descentramiento de lo humano.

Algunas páginas más adelante, la figura sagrada ya no es enunciada en tercera sino en segunda persona del singular. Se sugiere así una interiorización del rito, el paso de la mera observación —atenta pero todavía separada, distante, contemplativa— a una devoción con fuerte carga emocional, como lo muestra la intensidad de los verbos utilizados:

---

15 "Sri Nityananda mandir *(El templo de Sri Nityananda)*" (Cross 2012: 219). —El ritual del *árati* es, según la autora, el origen de las *Visiones del Niño Râm*, poemas que, con *Canto malabar*, prolongan *Baniano* para formar una suerte de tríptico. Cfr. los prólogos a *Baniano* y a *Visiones del Niño Râm* (216 y 309).

Y como el fuego *abrasa* la oblación,
así *abrazas*,
devoras,
fundes contigo mismo a quien te nombra[16].

El *numen* tiene la iniciativa, y el ser humano se mantiene en posición pasiva, entregándose al fuego amoroso y devorador. La voz poética se subsume en una fórmula abierta e impersonal ("quien te nombra"), sugiriendo tal vez la vocación universal de los humanos a *nombrar*, reconocer y adorar lo Otro hasta desaparecer en ello.

En el último poema de *Baniano*, en cambio, la hablante parece dirigirse a sí misma en segunda persona del singular (como en el poema "Nigredo"), frente a la imagen de Shiva bailando, señalado como "él". Pero esta distinción es solo una primera etapa hacia la abolición de los contrarios y la unión de lo humano y lo divino, como lo sugiere un "Mantra" (título del poema) colocado en el centro de la página:

Tú misma eres quien danza
Es él mismo la ofrenda[17].

La hablante poética y el dios han intercambiado sus roles. La generosa oblación divina ha hecho posible la divinización del ser humano, según un proceso que puede recordar el sacrificio eucarístico cristiano.

Un pasaje de *Canto malabar* proporciona, de hecho, la reescritura hinduista de una oración católica. La oración tradicional "Alma de Cristo, santifícame / Sangre de Cristo, embriágame / Cuerpo de Cristo, sálvame…", con sus imperativos trisilábicos y esdrújulos, constituye el subtexto de un fragmento de este canto. La *embriaguez* anhelada es tan absoluta que lleva a la gozosa abolición del yo en el mar, la noche y el lenguaje:

Ojo de agua ahógame
Boca de vino embriágame

16 "Yajña (Sacrificio ritual)", V, *Baniano* (Cross 2012: 233).

17 "Mantra", *ibid.* (Cross 2012: 269).

Aliento de vida disuélveme
Forma de fuego calcíname
Mano de viento dispérsame
Ola de gozo aniquílame
Cerco de espuma sepúltame (287)

Si este apóstrofe ritual y metafórico inserta el yo en el gran Todo gracias a una serie imágenes cósmicas rítmicamente ensartadas, eso no impide que el cosmos mismo quepa —como se puntualiza después de una línea en blanco— en el "rumor" más interior del yo:

Mis cabellos tus ondas.
Mi voz el agua chocando con las rocas.

El silencio es rumor, sirena o caracol.
Todo el mar contenido
en un hueco de mi pecho (287).

"Tu autem eras interior intimo meo", decía San Agustín[18].

Ahora bien, la dimensión mística de la escritura no imposibilita la reflexión, la distanciación, la aprehensión polifacética del milagro que se significa. Prueba de ello es la índole metalingüística de algunos pasajes de *Canto malabar*, que actualizan ciertas especulaciones filosóficas sobre el lenguaje y el sonido. En la India, las sílabas fueron metafóricamente asimiladas a "semillas", como lo expuso Octavio Paz en *Conjunciones y disyunciones* [1969] (Paz 1996: 162; Giraud 2014: 388), y como *Pasaje de fuego* lo señalaba en sus versos casi finales[19]. Al evocar el "habla sin palabras" de la diosa de Saptasringi, *Canto malabar* hace germinar las sílabas y las metamorfosea en "campanadas", "niñas" y "diosas":

Sílabas penetrantes.
Círculo
  encantamiento. […]
Esa voz y su música,
su guirnalda de sílabas

18 *Confesiones* III, 6, 11.

19 "sílaba ardiente / semilla diamante / grieta de luz" (Cross 2012: 193).

como ronda de niñas que se acerca y se aleja
Clin, clin, *klîm*,
—Campanadas (295).

La interiorización del sonido permite la divinización de esta "ronda" de *jeunes filles en fleur*:

El cierzo duerme.
Los sentidos se colman.
De ellos emanan sus diosas niñas.
Danzan en círculo.
K a – e – i – la (295-296)

Las imágenes embriagadoras del "círculo" y de la "ronda" evocan la unidad de lo divino "en un punto", en un "centro", y también la eternidad de la "serpiente que se muerde la cola", más allá de la infinita diversidad del *samsara*, que es sonidos, sílabas y tiempos:

Se juntan en un punto,
se separan
ka – la
Giran, se vuelven
…hrîm
Ronda embriagada,
se acerca hacia el centro
…hrîm
Ronda que se cierra,
serpiente que se muerde la cola
Srîm (296)[20]

Al final de la quinta sección de *Canto malabar*, la contemplación de esta danza mágica desemboca en la brusca comprensión del universo — salida de sí, éxtasis, "salto" en el abismo:

Y el alma escondida tras sus dioses
salta hacia el vacío (296).

20 "*Klīm, hrīm, srīm* son *bija*, mantras (mantras semillas, consagrados a la diosa o *devi*; al igual que *ka-e-i-la*)". Correo electrónico de Elsa Cross a Paul-Henri Giraud, 08.09.2021.

En eco a algunos poemas tántricos de *Ladera este* (1969) de Octavio Paz[21], Elsa Cross ofrece, pues, en estos libros de los años 1980, su propia versión encendida de la espiritualidad de la India. A diferencia de Paz, no se trata de una experiencia erótica sino esencialmente mística. En los poemarios posteriores, el imaginario hindú permanece latente, salvo en algunos momentos claves de este itinerario, donde vuelve a aflorar y termina imponiéndose.

Resurgencias de la India en los años posteriores

Es preciso evocar aquí por lo menos dos de estas resurgencias: una, en *Nadir* (2001-2009), en cuanto a la historia personal de la poeta; otra, en *Insomnio* (2016), en cuanto a la situación contemporánea de México.

Punto de la esfera celeste diametralmente opuesto al cenit, el "nadir" simboliza el estrato más bajo de una existencia humana. Tal emblema se combina con el imaginario indio en el poema "Ganges", a través del sobrio y dramático epígrafe que es al mismo tiempo una dedicatoria: "En la muerte de mi hija Cecilia (24 XI 1967-21 XI 2007)" (Cross 2012: 737). Elsa Cross le dedica a su hija fallecida una amplia composición en verso libre, serena, narrativa y contemplativa a la vez —una especie de poema flotante como flotan las cenizas de Cecilia sobre las aguas del río sagrado. Desde las primeras líneas, estas cenizas mortuorias sugieren el nacer y el renacer:

> Algo hubo al sentir tus cenizas,
> su peso suave
> envuelto en una bolsa de seda blanca,
> de tu primer peso,
> nacida apenas
> —la carita rosada, serena—
> todo encendido en la luz
> que pasaba a raudales por la ventana.
> Silencio.
> Asombro.

21 Cfr. "Maithuna" (Paz 1997: 407).

Y el mismo eje disparándose en el tiempo
hacia el extremo doble
de la alegría y el dolor (737).

Más adelante, la dispersión de las cenizas se hace conforme a un ritual donde la muerte se mezcla a la vida, simbolizada por "harina", "flores" y "semillas":

La mano revuelve harina con el agua,
flores,
semillas
y tus cenizas
que caen sobre esa mezcla propiciatoria
al tiempo que las plegarias
les abren un camino (738).

Ese camino de agua que es el poema fluye mansamente y se concluye uniendo los contrarios —la dispersión de las *cenizas-semillas* y el crecimiento de Cecilia, la ausencia de la joven y su presencia misteriosa, el "allá" y el "aquí", el espacio y el tiempo:

Creces en la muerte.
[…] allá, en esas cumbres o riberas,
esos paisajes sin sustancia […]
Y aquí,
donde la densidad del tiempo
a cada instante crece,
tus huellas en dondequiera (739).

La muerte, pues, es *crecimiento*, tanto del ser humano como de la "densidad del tiempo" de los vivos. La muerte siembra "huellas" de presencia "en dondequiera". La peregrinación a Benarés o "Kashi" (739) le permitió a la poeta cumplir el luto, liberarse del peso de las cenizas, devolver a los dioses y al universo —acaso una sola y misma entidad— el don prístino del nacimiento de una hija.

Publicado en 2016, año del 70 aniversario de la poeta, *Insomnio* es un libro discretamente ambientado en la India, mediante la mención de las "murallas de Golconda" y de cierto tipo de árboles, los "ashoks" (Cross 2016: 13) al inicio de la segunda sección del libro, que consta

de trece secciones[22]. En esta misma segunda sección, el insomnio hace surgir en la mente la expresión "la patria", que un lector de poesía mexicana asociará al título del más famoso poema de Ramón López Velarde[23]. Esta expresión, aislada, no da lugar entonces a ninguna explicación, y termina perdiéndose en el flujo de los pensamientos nocturnos y "noctívagos", hasta que la novena sección del libro aporta una inesperada y poderosísima ilustración a otro sintagma de López Velarde ("una patria espeluznante[24]") y una conexión inesperada entre la India y México. Como si la conciencia de la violencia desencadenada en México a partir de 2007 fluyera en las aguas profundas de la mente y de repente resurgiera en una noche de insomnio en tierra extranjera, se eleva en el poema una letanía anafórica de hijos de la Muerte mediante la invocación cuasi épica a su terrible "Madre" —contrafigura "espeluznante" de la Virgen de Guadalupe:

> Madre de las miserias
> de los humos callados
> Madre de los ahogados
> de los ahorcados
> de los desnucados
> de los desventrados
> de los ajusticiados
> de los calcinados
> de los golpeados a muerte
> de los perseguidos
> de los desaparecidos
> de los desvalidos
> de las violadas
> de las mutiladas
> de las asesinadas
> de las deshijadas
> de los secuestrados

22 Prolongo aquí el análisis esbozado en Giraud 2020.

23 "La suave patria", escrito poco antes de la muerte de su autor en 1921.

24 "La lágrima…", v. 8, en *Zozobra* [1919] (López Velarde 1990: 216). Bien es cierto que "al principio esto se refiere, como en López Velarde, a los gatos, que con sus aullidos, dice, 'forjan una patria espeluznante'." Correo electrónico de Elsa Cross a Paul-Henri Giraud, 08.09.2021.

de los torturados
de los decapitados
de los acuchillados
de los descuartizados
inocentes o no
culpables o no
hermosos o no

(Cross 2016: 45-46)

La voz poética no contrapone a víctimas y verdugos, sino que, al enumerar a los muertos de muerte violenta, a todos los reintegra a su humanidad fundamental. Al recordar las "murallas de Golconda", el lector no visualiza aquí a los hombres y mujeres asesinados reunidos bajo el manto de misericordia de alguna figura maternal cristiana sino bajo el cuchillo de la diosa hindú Kali:

Madre de los descarnados
¿te has *saciado de horrores*[25]*?*

(Cross 2016: 46)

La pregunta queda sin respuesta. Como en ciertas instalaciones de Teresa Margolles[26], el tejido poemático se empapa de sangre —"todo tiñéndolo de rojo" (*ibid.*).

Rojo: color de la India pero también de México, y recuerdo subliminal de las masacres rituales mesoamericanas, ya que en este poema también aparece, a continuación, la palabra "tzompantlis", que designa, en náhuatl, los muros de cráneos donde los aztecas solían exponer las cabezas de los sacrificados. El imaginario de Mesoamérica se cruza con el de la India, y esta hibridación da pie a un entramado mítico-simbólico terriblemente eficaz para nombrar lo innombrable.

Al cabo de este recorrido, se puede afirmar que la India le proporcionó a Elsa Cross una nueva visión del mundo y del trasmundo.

---

25 Cursiva del original. Cita de Shakespeare, *Macbeth*, V, v: "I have supp'd full with horrors".

26 Cfr. *What Else Could We Talk About?*, 53era Bienal de Venecia (2009), y su análisis en Baddeley 2013.

Íntima y profunda, transformadora, erudita[27] y vívida, capaz de abarcar los extremos de la existencia —tinieblas y luz, nacimiento y muerte, alegría y dolor, éxtasis y "horrores"—, esta visión asume el legado de sabiduría recibido en 1978 —"la experiencia que Swami Muktananda nos transmitió: la unidad de nuestro ser con todas las cosas[28]"— y se prolonga hasta hoy en el trabajo de escritura:

> Llevo diez años escribiendo lenta y esporádicamente un libro que lleva por título *Himnos a Shiva (śivastotramālā),* que tiene a la fecha más de 90 poemas escritos. Van a llegar a ser 108 (número sagrado) porque son las cuentas de los "malas" o rosarios para repetir los mantras[29].

Más allá del silencio transido, la revelación íntima hizo posible la emisión de una *voz* reconocible entre todas en la poesía hispánica de hoy. De libro en libro y a lo largo de los años, una *lengua* poética singular se va creando —voz y lengua como chispas y llamaradas de la zarza ardiente:

> Voz
> emanación de fuego
> lengua sacra[30]

27 Profesora titular de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, Elsa Cross imparte clases de filosofía de la India, filosofía de la religión, mitología comparada, poesía, poética y arte de la India, y publica con frecuencia sobre estos temas. Cfr. Cross 2019a y 2020.

28 Prólogo a la primera edición de *Baniano* (Cross 2012: 217).

29 Correo electrónico a Paul-Henri Giraud, 08.09.2021.

30 *Pasaje de fuego* (Cross 2012: 193).

Referencias bibliográficas

Azaretto Julia (2009), « Entretien avec Elsa Cross ». En línea <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/entretiens-et-textes-inedits/entretiens/entretien-avec-elsa-cross> [Fecha de consulta: 15/10/2021].

Baddeley, Oriana (2013), "Last Rites from Frida Kahlo to Teresa Margolles: Mexicanness and Visualizing the Politics of Victimhood". *In* segre Erica (ed.), *Ghosts of the Mexican Revolution in Literature and Visual Culture. Revisitations in Modern and Contemporary Creative Media*, Oxford (G. B.), Peter Lang, 2013, p. 264-280.

Cross Elsa (2012), *Poesía completa [1964-2012]*, México df., Fondo de Cultura Económica, col. "Poesía".

— (2016), *Insomnio*, México df., Era.

— (2019a), *La locura divina. Poetas místicas de la India*, cdmx, Era.

— (2019b), *Nepantla*, cdmx, Era.

— (2020), *Puerta del este. Ensayos sobre mito, arte y pensamiento de la India*, cdmx, unam, Dirección general de publicaciones y fomento editorial.

Giraud Paul-Henri (2014), *Octavio Paz: hacia la trasparencia*, México df., El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios.

— (2016), " 'Hablas sin voz, / al fondo del espejo'. Voix et silence chez Elsa Cross". *In* Breysse-Chanet Laurence *et al.* (eds.), *Le Texte et la voix. Hommage à Marie-Claire Zimmermann*, Paris, Éditions Hispaniques, "Littérature hispanophone contemporaine", p. 125-135.

— (2020), "Yo, nosotros y el otro. La poesía mexicana frente a la violencia a principios del siglo xxi". *In* Regazzoni Susana y Domínguez Gutiérrez M. Carmen (eds.), *L'altro sono io/El otro soy yo. Scrittore plurali e letture migranti*, Venecia, Edizioni Ca'Foscari, "Diaspore" 12, p. 239-248.

López Velarde Ramón (1990), *Obras*, 2nda. ed. aumentada, edición de José Luis Martínez, México, Fondo de Cultura Económica.

Paz Octavio (1996), *Obras completas*, vol. 10, *Ideas y costumbres* ii*: Usos y símbolos*, México df., Fondo de Cultura Económica.

— (1997), *Obras completas*, vol. 11, *Obra poética I*, México DF., Fondo de Cultura Económica.

Valdivia Benjamín (s/f), "Aproximación al *Canto Malabar* de Elsa Cross", texto inédito. En línea <https://www.elsacross.com.mx/deotros.html> [Fecha de consulta: 30/08/2021].

Wolkstein Diane y Samuel Noah Kramer (2010), *Inanna, reina del cielo y de la tierra. Sus relatos e himnos de Sumeria*, traducción de Elsa Cross, México DF., Consejo Nacional para la Cultura y la Artes.

De amor y furia. Epigramísticos, de Minerva Margarita Villarreal: factualidad y ficcionalidad en la expresión poética actual

Kenia Aubry
Universidad Autónoma de Campeche

La estética de la poesía mexicana contemporánea incorpora a su *corpus la observación de lo concreto*, como lo ha hecho la narrativa[1]. El discurso poético materializa el violento mundo del narcotráfico que —tras los sexenios calderonista (2006-2012) y peñanietista (2012-2018)— ha dejado un saldo mayor a doscientos mil muertos, sin contar a los desaparecidos. Sobre este cosmos mortuorio imparable, que se expande a lo largo del territorio mexicano, algunos poetas nacidos en las décadas de los 50 y 60 se han dado a la tarea de incluir la realidad sociopolítica en sus obras publicadas en el presente siglo[2]. Es el caso de algunos poemas en *De amor y furia. Epigramísticos* (2015), de Minerva Margarita Villarreal (Montemorelos, Nuevo León, 1957-2019); la autora se enfrenta al ejercicio de la escritura en un medio —como lo señala Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles*— donde la precariedad del trabajo y la muerte horrísona constituyen la materia de todos los días y atentan contra la vida y contra la condición humana (2019: 16-17).

---

1 Este estudio está vinculado con el proyecto de investigación "Poesía actual y política II: conflicto social y dialogismos poéticos" (POEPOLIT II, PID2019-105709RB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España.

2 Además de Minerva Margarita Villarreal están Coral Bracho, Miguel Ángel Chávez Díaz de León, Carmen Boullosa y Jorge Humberto Chávez, entre otros.

A partir de la idea de Achille Mbembe, Rivera Garza expone que en los Estados contemporáneos el poder ha tomado el control sobre el dominio de la muerte. A esta otra forma de ejercer el poder, Mbembe la denomina *necropolítica* o *necropoder* y la define como "'la última expresión de la soberanía [que] reside en el poder y en la capacidad de dictar quién puede vivir y quién debe morir'" (Rivera Garza 2019: 17). En otras palabras, el ejercicio de la soberanía, al que refiere el filósofo camerunés, es el ejercicio del control sobre la mortalidad, mientras que la vida se constriñe a la manifestación de ese poder (Rivera Garza 2019: 17). El narcotráfico en México —ya en una relación de autonomía, ya de incorporación al Estado mismo— ha hecho ostensible que el monopolio de los Estados ya no tiene el control sobre las operaciones militares (del ejército regular) ni sobre el ejercicio del derecho a matar (Rivera Garza 2019: 17-18)[3]. Estos grupos criminales cada vez exhiben su poder con mayor cinismo para desafiar al Estado[4].

Sobre este escenario deprimente, la escritura actual en México se ha volcado sobre su realidad social para darnos una nueva poesía crítica y política a la que Rivera Garza ha denominado *necroescrituras*. Este neologismo hace referencia a la escritura practicada en condiciones de extrema mortandad, dada la compleja red entre la violencia y la política, cuyas variantes (en soportes que van del papel a la pantalla digital) se distinguen por su sentido de la *desapropiación*; son escrituras dialógicas en las que el imperio de la autoría (como productora de sentido) se desplaza de la unicidad del autor hacia la función del lector, ambas entidades en vez de apropiarse

3 Las máquinas de guerra del narcotráfico "toman prestados elementos de los ejércitos regulares, pero también añaden sus propios miembros. Ante todo, la máquina de guerra adquiere múltiples funciones, desde la organización política hasta las operaciones mercantiles. […] [E]n estas circunstancias, el Estado puede convertirse en una máquina de guerra en sí mismo" (Rivera Garza 2019: 18).

4 La última muestra pública de poder la ha dado el Cártel Jalisco Nueva Generación, en el mes de julio de 2021. Una serie de fotografías, reproducidas por la prensa nacional e internacional, exhiben al grupo criminal, tal si se tratara de un ejército, desfilando por la carretera de Aguililla, Michoacán, con sus rostros al descubierto, ostentando sus armas de alto poder y sus tanquetas.

del material de los *otros* se desapropian e incluyen a los otros en la materialidad de la escritura, a modo de trabajo colectivo; en suma, la poética de la *desapropiación* genera una postura crítica y busca desposeerse del dominio de lo propio configurando *comunalidades* de escritura (Rivera Garza 2019: 19-20)[5].

De los ochenta y dos poemas de *De amor y furia…*, diecisiete de ellos registran el tema del narcotráfico y las ignominias del poder —y lo mismo puede contextualizarse la obra en el gobierno de Enrique Peña Nieto que en el de Felipe Calderón Hinojosa—. La composición de esta serie de discursos se apropia de algunos códigos de la crónica para mostrar su disentimiento con la problemática sociopolítica. En este sentido, es una poesía *vigilante* que, acorde con las expresiones poéticas actuales, no sólo apunta a *decir* o *comunicar*, sino que aspira concretamente a intervenir y mediar sobre su entorno social (Baltrusch, Alfonso y otros 2021: 10)[6].

La observación de lo concreto

Los *Epigramísticos* de Minerva Margarita Villarreal tienen tres registros temáticos en clave satírica: género, literatura y narcotráfico,

5 Además de *Amor y furia. Epigramísticos*, otros ejemplos de escrituras *desapropiativas* son *Antígona González* (2012), de Sara Uribe y *Te diría que fuéramos al río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto* (2013), de Jorge Humberto Chávez. La tematización de ambos textos proviene de materiales ajenos: se apropian de la experiencia del *dolerse* de los otros, de los que lamentan la desaparición y la muerte de los suyos, a la que fusionan su dolencia particular, la de sus propios muertos y desaparecidos. Uribe y Chávez representan a la colectividad (los dolientes) entre un conjunto de voces con el fin "regresar al origen plural de toda escritura y construir, así, horizontes de futuro donde las escrituras se encuentren con la asamblea y puedan participar y construir el bien común" (Rivera Garza 2019: 97).

6 La cita corresponde al ensayo, originalmente en portugués, "Os sentidos e o poético em alerta — A poesía vigiante: uma introdução"; aclaramos que los ejemplos que incorporemos de este artículo serán traducción nuestra. Lo mismo aplica para el ensayo titulado "'Amanhã acontecido'. Reflexões sobre arte e política em Alexandre O'Neill", de Burghard Baltrusch.

este último motivo de nuestras reflexiones[7]. No obstante, las distintas tesituras del poemario (que contienen más furia que amor) están homogeneizadas por la contemporaneidad de los eventos atribuidos a los personajes de la Antigüedad clásica. La influencia de Marcial es notoria en los epigramas de la autora[8], de hecho, los primeros poemas están dedicados al poeta latino. Como los epigramas del rapsoda, los de la mexicana "tienen punta […] El aguijón se revuelve a menudo en dirección contraria a la esperada" (Luque 2015: 8) y expone los problemas de su época con mordacidad ridiculizando, casi siempre, a los personajes del mundo grecolatino; hay que recordar, sin embargo, que no es una regla que la sátira sea el espíritu del epigrama (Guichard 2021: 13), de ahí que otros poemas enaltezcan la figura (más no la circunstancia), por ejemplo, de Marcial, de Catulo, de Kyria, de Domicia Galeria, entre otros.

La propia Villarreal, a modo de introducción, abre el libro con "Lo que se hereda no se hurta"; estos versos exponen, por un lado, el interés de la autora por el género epigramático, su deseo de preservar la tradición heredada (como consta en el título del poema), pero resignificándola con los temas sociopolíticos del contexto mexicano; por el otro, desvela la mordacidad como la esencia de sus propios epigramas:

> *Un siglo después de que Homero cantara su* Ilíada / *el mordaz epigrama vio la luz,* / *inspirado en sus celebraciones más altas* / *pero*

7 Los registros temáticos del libro no están divididos en secciones, sino que se encuentran mezclados a lo largo de sus páginas, razón por la que no ofrecemos un mejor orden al respecto.

8 El epigrama (que significa inscripción, según su origen helénico) es de los géneros más antiguos de la literatura griega y se continuó escribiendo durante el periodo bizantino, el Renacimiento y el humanismo —la explicación de este párrafo la resumimos de Luis Arturo Guichard—. Decir que el epigrama es —como lo define el DRAE— una frase breve e ingeniosa o una composición poética frecuentemente satírica, tal como lo entendemos hoy, proviene de los epigramas latinos elaborados por Catulo y Marcial y de la preceptiva literaria del Renacimiento y la Ilustración. Esta aclaración de Guichard es necesaria porque la idea de la agudeza y la sátira, sobre todo de Marcial, no fue un requisito indispensable para todos los autores de epigramas anteriores, contemporáneos o posteriores a él (2021: 9-11).

> *buscando el lado oscuro de la fiesta; / debilidades y fallas destilan / en este ingenio lapidario, / que bien pudo derivar / en la certeza de los epítetos* (Villarreal 2015: 17; las cursivas son del original).

De amor y furia…, en cambio, respeta la brevedad del género, característica en la que coinciden Marcial y el epigrama griego, que fluctúa entre dos (considerados los entimemas perfectos), cuatro, ocho y doce versos, aunque hay casos de *epigrammata longa* de veinticuatro, veintiséis y veintiocho versos (Guichard 2021: 12-13). El texto más largo de la epigramista mexicana no supera los veinte versos y el más corto es de un solo dístico, éstos son sentenciosos y revelan "su vocación urbana [son] descarados como grafitis callejeros, como pintadas furtivas en los baños públicos o como apunte con barra de labios en el espejo de una habitación de hotel" (Luque 2015: 7), citamos de "Envidia del coño": "Repudias a las mujeres con razón: / tienen lo que a ti te falta" (Villarreal 2015: 35). Los epigramas de la tradición grecolatina que superan las ocho o doce líneas —en la explicación de Guichard— suelen tener narración y descripción (2021: 16); por esta razón no es de extrañar que la escritora regiomontana emplee, en algunos casos, el recurso de la crónica como estrategia compositiva para dar noción sobre el narcotráfico, la corrupción y la impunidad política.

Villarreal retoma el género epigramático para darle una vuelta de tuerca con las diversas circunstancias de la realidad social y política del México contemporáneo. Uno de los atributos de la obra es que el sujeto poético —cuya enunciación es un vaivén entre la primera persona del singular a la del plural, y de la segunda a la tercera persona gramatical— canta "el lado oscuro de la fiesta" mexicana con el protagonismo de los personajes de la Antigüedad clásica. El verso citado revela que los epigramas, en todos sus registros temáticos, ponen a la luz —segundo atributo del libro— el lado lastimero y, en ocasiones, trágico de la realidad mexicana, como los poemas sobre los que reflexionaremos en adelante. Con los *Epigramísticos*, la poeta consigue que, echamos mano de las palabras de Luque:

> el humor […] funcione en una mezcla alquímica de morbosidades romanas y contemporáneas, ajustes de cuentas con catulos y marciales desde el otro lado de la cama, sátira negra mexicana y tardoimperial, burla de las necedades y de los absurdos todos (2015: 9).

Los poemas seleccionados para su análisis destacan por su *factualidad*. Se inserta en la materia poética la violencia del narcotráfico y se visibiliza —en menor medida— el crimen organizado; las ignominias del poder, la corrupción y la impunidad política, aunque no menos fácticas, se explicitan en los versos, o bien se sugieren en los espacios en blanco. Estos eventos provenientes del mundo real están *contados* por una voz poética con plena conciencia y conocimiento de su realidad, de ahí que la experiencia estética de lo que se enuncia parte de la observación de lo concreto (Baltrusch 2018: 124). En este sentido, la sustancia del contenido poético presenta algunos códigos de hechos que "no son totalmente fruto de [la] construcción estética, sino que tienen una naturaleza *factual*" (Prada Oropeza, Cuevas Velasco y otros 2007: 13).

Por ejemplo, el título "Latomías del Topo Chico y Apodaca" refiere a dos penales de Nuevo León. El peso de los versos —que inician con una analogía a las latomías siracusanas— recae en las penosas condiciones que padecen los reos, pero también ponen de manifiesto el control que los grupos criminales ejercen al interior del reclusorio. Este poema es un hecho poetizado *avant la lettre* de la tragedia ocurrida en 2016 provocada por dos grupos enemigos que dejó sesenta presos quemados, la revuelta penal con más víctimas que se haya registrado en México. En una entrevista, Villarreal comentó que escribió el poema en 2014 y reconoce que no son situaciones para ser cantadas, pero la desesperación es tal que el poeta tiene que llegar a eso con la poesía. "La poesía te despierta, te golpea" (Del Castillo 2016):

> En Siracusa se plantó la semilla que, / cerca de tres mil años después, / germinó en campos de concentración: / dejaban morir a los reos. / Aquí no tenemos esclavos / pero las cárceles se han transformado en letrinas infectas. […] hoy nacen ciento treinta criaturas en cautiverio. […] aseguraron una fuga de presos / que solo era una treta […] En las cárceles de Topo Chico y Apodaca, / desde el lujo de sus celdas, / los capos controlan / drogas, mujeres y venganzas; / deciden cómo y cuándo / el resto de los reclusos / y todos nosotros / habremos de morir (Villarreal 2015: 83).

"Armas justas", "La litera de Claudia es detenida ante el paso de las masas" y "43 d. C." también son discursos que refieren a incidentes de naturaleza factual en los que reconocemos elementos semióticos que *aparentan* una *función* parcialmente histórica porque cuentan un hecho previo al de la enunciación y al que fingen referirse (Prada Oropeza, Cuevas Velasco y otros 2007: 12-13). "Armas justas" parece inspirado en la hazaña de Alejo Garza Tamez que el 14 de noviembre de 2010 (en el periodo presidencial de Calderón) enfrentó solo a los narcotraficantes que pretendían despojarlo de su rancho de más de tres mil hectáreas ubicado en Tamaulipas. Ciertamente, no tenemos la certeza de que el evento corresponde a la historia de Garza Tamez, pero el poema registra una anécdota periodística repetitiva sobre el modo de operar de los grupos del crimen organizado:

> Justo es justo. / No dilapidará sus bienes ni ofrecerá su quinta / porque no necesita favores: / él mismo se escabecha a secuestradores y asaltantes / con armas que envidiarían los mismos guardias / de la cúpula republicana" (Villarreal 2015: 82).

"La litera de Claudia…" y "43 d. C." aluden a la masacre de los 43 estudiantes desaparecidos en Iguala, Guerrero, en septiembre de 2014; el último de los títulos mencionados, en relación más estrecha con la matanza de los normalistas, es una sátira en clave de la familia presidencial de Peña Nieto retratada en los versos; el expresidente y su esposa se camuflan en Herodes y Herodías, pero la cifra en el título y las frases "los hijos que ha engendrado cada uno por su cuenta" y "el pueblo, entre los basurales, busca el cadáver de sus hijos", son imágenes representadas innumerables veces en la prensa escrita o digital que han quedado corporizadas en los versos al modo de un registro periodístico:

> Desde su trono, Herodes pide superar el duelo, / viste Gucci, posa con Herodías, su bella mujer, / y los hijos que ha engendrado cada uno por su cuenta. / La fotografía los muestra altivos y radiantes; / en joyas, vestuario y maquillaje / dispendian el erario público / mientras el pueblo, / entre los basurales, / busca el cadáver de sus hijos (Villarreal 2015: 85).

Los relatos empíricos o *verdaderos* del poemario antes que sucesos históricos fueron, sin duda, relatos periodísticos. Esta afirmación no sólo la fundamos en el tema, sino en la arquitectura poética (que en adelante denominaremos factual) construida al modo de crónicas individuales, planteamiento del próximo apartado. No podemos certificar la procedencia *real* de los acontecimientos en todos los poemas, pero sabemos, por experiencia empírica, que lo enunciado sobre el mundo del narcotráfico y las ignominias del poder se repiten en el día a día y lo reproducen los medios digitales; verbigracia, los actos de corrupción en "La esposa": Domicia Galeria "[h]asta el último día [de vida] fue ejemplo de probidad / mientras su marido [Aurelio Cónsul] acumulaba / desviando fondos, exigiendo moches, / medrando […] con montos públicos" (Villarreal 2015: 59). En la misma línea va el poema "Rentabilidad" en el que la vileza engorda "corruptos e ineptos, / tiranos que hipotecan, / como dueños del botín, / la vida de los hombres" (2015: 86).

Digamos, por lo tanto, que la composición de algunos epigramas factuales son de un *realismo cointencional*[9]. Las *objetividades representadas* en el *campo de referencia interno* (intencional y autónomo) de los sexenios calderonista y peñanietista, sobre los que se contextualiza el libro, coinciden con la realidad del *campo de referencia externo extensional* que remite a la realidad. Sin embargo, otros sucesos de la materia poética sólo podemos proyectarlos, sobre la ficción leída, a partir de nuestra propia experiencia empírica, de modo que también estamos ante un *realismo intencional*. Villarreal sabe que "'[p]ara leer la realidad hay que construirla literariamente'" (Del Castillo 2016); que no hay palabras que no pertenezcan a lo poético, así lo constatan los versos finales de "De retórica y poética": "la poesía […] no conoce de regla ni ley que detengan / la fuerza de su paso" (Villarreal 2015: 76).

9 Los conceptos *realismo cointencional* e *intencional* son de Darío Villanueva, quien destaca que, si bien en ambas nociones la actualización del lector es determinante para decodificar la obra desde una apreciación realista, "la decodificación intencionalmente realista de un texto no sólo es la más espontánea y natural, y por ello más frecuente, sino que también indica una mayor competencia estética" (2004: 143).

Poesía y desapropiación

Como lo anticipamos, la poesía actual mexicana proviene de un estado de emergencia en el que prevalece la violencia y la muerte. Tal ámbito es consecuencia, en su mayoría, de las mistificaciones de las políticas neoliberales que hicieron creer que había un mercado libre, pero lo que hay es un mercado condicionado por la estructura social y la concentración del poder (Martínez Guerra 2009: 4); como lo previó Polanyi, hace más de sesenta años, "[p]ermitir al mecanismo del mercado ser el único director del destino humano y de su ambiente natural… resultaría en la demolición de la sociedad"[10]. La eterna disparidad social mexicana, las añejas corrupción, impunidad, dependencia económica y pobreza incrementaron con las políticas neoliberales y a las que se sumaron el aumento de la migración, el narcotráfico, los desaparecidos y los feminicidios. De la cosificación del capitalismo, los seres pasaron a la categoría de desechables para el neoliberalismo. El Estado ha perdido el control y la soberanía de hoy es de los que disponen de la vida de los otros como lo refrenda la actuación del narcotráfico en "Latomías del Topo Chico…": "los capos […] deciden cómo y cuándo […] habremos de morir" (Villarreal 2015: 83).

La poesía actual mexicana ha escapado de "la instrumentalización del lenguaje más propia de la mercancía que de la creación crítica" (Rivera Garza 2019: 18), hoy es una escritura que se inmiscuye en la realidad sociopolítica y produce —tomamos la idea de Rancière— una nueva manera de sentir (Rancière y Bassas 2019: 124). La percepción del filósofo de producir una escritura liberada de toda idea de superioridad establecida, en la que haya una manera de compartir y no de dominar, es decir, *desapropiarse*, convoca a los autores —lo dice Rivera Garza— a estallar las murallas de la jerarquía y el privilegio que sólo resguardan una literatura mansa (2019: 67).

---

10 Citamos de la conferencia de Susan Georg, "Breve historia del neoliberalismo: veinte años de economía de elite y las oportunidades emergentes para un cambio estructural". Bangkok, marzo de 1999.

En este contexto, la ensayista mexicana propone la producción de *necroescrituras* como corolario de las condiciones de violencia y mortandad dominada "por Estados que han sustituido su ética de responsabilidad para con los ciudadanos por la lógica de la ganancia extrema" (Rivera Garza 2019: 28). Este planteamiento apela al surgimiento de *poéticas de la desapropiación*[11]: formas de producción textual que se *desapropien* del dominio de lo propio y hagan ajeno lo ajeno, que se olviden del dominio de la subjetividad de *dar voz* al otro o de la ingenuidad de colocarse en sus zapatos; en cambio, hay que incorporar los zapatos del otro a la materialidad de la escritura en un sentido de experiencia mutua y de trabajo colectivo; una escritura que desde la comunalidad se anteponga a los avatares de la *necropolítica* (Rivera Garza 2019: 20; 78).

Dentro de estas poéticas, Rivera Garza habla de escrituras comunalistas, geológicas y documentales que se caracterizan por su referencia a acontecimientos sociales con enfoque político y público, por su sentido de la *desapropiación* que implica una pluralidad de voces y una subjetividad múltiple y por la exploración de caminos formales poco transitados que dan como resultado textos híbridos; en síntesis, son escrituras que se requieren políticas ligadas a sus comunidades de producción y de recepción, pero sin ser transparentes o directas; son arriesgadas y abiertas para alcanzar a más lectores y no son escrituras de culto ni de devoción acrítica (2019: 95)[12].

---

11 Rivera Garza las llama *poéticas de la desapropiación* para distinguirlas de los modos de escrituras tradicionales que, lejos de ser críticas, continúan rearticulándose en los circuitos de la autoría y el capital (2019: 28).

12 A juicio nuestro, y a grandes rasgos, existe una empatía entre las *poéticas de la desapropiación* con la noción de *poesía no lírica* (también llamada *poslírica* o *pospoesía*) de Arturo Casas y Burghard Baltrusch. A pesar de que el primero de los conceptos refiere a distintos géneros literarios, acepta, como el segundo, la compleja variedad de discursos con los que puede dialogar, por eso va del soporte en papel a la pantalla digital. Ambos tipos de escrituras refieren a acontecimientos sociales y políticos, casi siempre públicos, tendientes al disenso; la poética de la *desapropiación* del autor puede ser un equivalente a la *desterritorialización* o ruptura con la tradición de la poslírica, ya que desapropiarse también equivale a no dejarse dominar por los cánones de bases formalistas. Además, el sentido de *desapropiación* incluye —como la pospoesía— una diversidad de voces, de intersubjetividades y de dialogismos, mediante estrategias estéticas que

Intentaremos ahora mostrar, en los siguientes apartados, las particularidades de los epigramas seleccionados de la obra de Villarreal sin encasillarlos en ninguna de las escrituras, sino mirándolos dentro de la esencia de la *poética de la desapropiación*.

Los epigramas incluyen una pluralidad de voces que abren la posibilidad de subjetividades múltiples y "[desentrañan] la pluralidad que antecede a lo individual en el proceso creativo" (Rivera Garza 2019: 100): el sujeto poético se ve así mismo, pero igual se ve fuera de sí mismo, por eso se involucra en la problemática de los otros a través del *nosotros*; el empleo de este pronombre vuelve visible la comunalidad, les da sentido y existencia (Rivera Garza 2019: 41). Esta desapropiación se hace tangible en los últimos versos del Topo Chico y Apodaca o en "Ayer despedimos a Kyria Laurentia" en el que la primera persona del plural se corporiza desde el título para mostrar su propia experiencia de lo que observa sobre un hecho inmediato, como lo sugiere el deíctico "ayer"; en estos mismos versos la voz que enuncia abre la experiencia dialógica con las voces que exteriorizan el trabajo colectivo en el uso de la tercera persona gramatical y, sobre todo, en la introducción de diálogos que hacen perceptibles a los asistentes al cortejo:

> Ha muerto Kyria Laurentia […] ejemplo de rectitudes y dones. […] Incontenible era el llanto de Zephas, el menor de sus hijos, / a quien todos vinculan con el narco. / —Ha de estar arrepentido del negocio. / —Hizo sufrir mucho a su madre. / —Míralo, cómo llora (Villarreal 2015: 81).

"[T]oda literatura es una forma de apropiación de lo que no es literatura" (Rivera Garza 2019: 98). Al respecto, los poemas factuales abrazan algunos códigos de la crónica periodística para dar una ficticia veracidad a los sucesos extraídos a la realidad. Esta poesía *desapropiativa* no tiene una secuencia consecutiva de los eventos, pero sí una clara intención de testificar y de dar cuenta, en crónicas individuales (pensamos en cada poema como unidad organizada),

---

permiten la hibridación de medios y repertorios; en cuando a la *desapropiación* del lector ésta obliga a nuevos criterios de lectura y la *desterritorialización* propone una subjetividad diferente para la recepción (Rivera Garza 2019: 19-20; Baltrusch 2018: 125; Casas 2015: 97).

de la realidad sociopolítica del norte —aunque el *hacer* y el *decir* poético se expande hacia otras latitudes dentro y fuera de México—. En este transitar por otros caminos formales, la autora de *Tálamo* se adhiere a las escrituras que se alejan de la estética de la obra para privilegiar una estética de la experiencia (Baltrusch 2018: 123). Las microhistorias poéticas *cuentan* sucesos del mundo *verdadero* de un pasado inmediato, con personajes específicos como protagonistas; para acentuar la objetividad y la veracidad, al modo de la crónica, la sintaxis de los versos se expande para *narrar* lo que pasa (y lo que ha pasado) y se entromete uno que otro diálogo, como lo explicamos con el funeral de Kyria. Otra práctica gramatical en esta escritura híbrida, con pretensiones de autentificar lo que dice, es el empleo de un simulado lenguaje referencial (que se disuelve con el uso de la paradoja y la sintaxis dislocada) para decir las cosas como son; ejemplificamos con "Manumisión":

> Dices que Drusio, tu esposo, perdió los dientes / a causa de esa droga llamada cristal; / también ha perdido el juicio, / encerrado en su cuarto a todas horas,/ pendiente solo del suministro y el pago. / Y te lo ha hecho perder a ti, Drusila, / llamándote perra, flor de puta, insaciable / depredadora de sus bienes, / como te exhibe ante propios y extraños (Villarreal 2015: 52).

El recurso de la crónica ficticia imprime al texto una *impropiedad* poética y forja un mundo común igual de inadmisible que el mundo *real*. Incluso la autora de *Las maneras del agua* resucita a los personajes de la Antigüedad grecolatina, los trastoca y los echa a andar como anónimos, sin afanes protagónicos, en un mundo normalizado por la violencia, la delincuencia, las frivolidades y los vicios, acaso en una especie de analogía de una Antigüedad clásica no desprovista de los mismos defectos. Sin duda, esta nueva poesía *desapropiativa*, con intención e intencionalidad política, está comprometida "con la construcción de un mundo otro: el mundo en que tanto la escritura como su proceso de producción existen y existirán" (Rivera Garza 2019: 84).

Epigramas como crónica pública

La producción poética contemporánea no se refiere llanamente al contenido político de los textos, el verdadero sentido político empieza en la *desapropiación* que implica, entre otras cosas, una renovación de la forma. Al respecto, Rancière distingue que, por encima de las intenciones políticas del artista, lo verdaderamente relevante es que lo político se manifieste en la estructura estética de la obra (Scarano 2012: 86). En los apartados anteriores mostramos que lo que pasa fuera y dentro de la página tiene, "ahora más que nunca, una relación concreta y directa con la producción de valor [sociopolítico]" (Rivera Garza 2019: 36). Este exceso de realidad puesto en la tematización se complementa en la estructura de los epigramas factuales que los convierten —tomamos el término de Scarano— en crónica pública, en este caso, de la violencia del narcotráfico de los sexenios presidenciales ya mencionados. Tales escrituras poéticas no miran de reojo la historia, por el contrario, se meten en ella y dan continuidad a la guerra contra el narco y a los vicios de la corrupción endogámica del poder: la apropiación del dinero del erario público, el dinero de la plutocracia para las campañas políticas, el desvío de los fondos públicos, el arribismo, entre una larga lista.

Los poemas como crónicas dan cuenta de dos grandes tragedias del sexenio peñanietista: la ocurrida en los penales del Topo Chicho y Apodaca y la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa; se registra también la impronta de otros periodos presidenciales en los consumidores de las diversas drogas, la violencia y el poderío de los cárteles, poetizados en un ambiente de normalidad, a costa de la costumbre que da la repetición de lo que se vive fuera de la página. Quizá por ello el ojo poético de Villarreal no exculpa a la sociedad civil de la degradación social, como se ve en "Círculos concéntricos" en el que la voz poética predestina a Amiano, consecuencia de su infidelidad a Apronenia, a ver a sus hijos: "en antros / cazando droga / como si fuera oxígeno / pues el aire que en casa se respira, envenena" (Villarreal 2015: 51).

Entrelíneas de las microhistorias poéticas se lee la imposibilidad de que el *necropoder* modifique su estatismo en la violencia y su

dinamismo en la muerte. En "Catulo en los confines de la guerra del narco" se describe la imposibilidad de sobrevivencia en un contexto asolado por legiones de narcos, bandidos y fieras, este último sustantivo es una metáfora de la animalización de los individuos en un medio violento:

> Con su cuerno de chivo en la patrulla blindada / avanza contra legiones de narcos y bandidos; […] no teme a los mil carros de combate. / Pero, valiente Catulo, […] nada serás sino / el sobreviviente herido y sin caballo / que las fieras se rifan / cuando llega la noche (Villarreal 2015: 87).

La normalización de la muerte se describe en casi todos los epigramas fácticos, pero, en particular, "Don´t worry, be happy" y "Alta repostería" documentan que estamos cercados de la muerte horrísona. Clodia, que se asume la voz poética en "Don´t worry…", expresa:

> Veo a los pollos ahogarse en las aguas del Mediterráneo / por orden de mi padre, / flotaron arrepentidos por su inapetencia / que presagió tragedia para nuestra flota. / Arrepentida llegaría yo también a la vejez, / en medio de tanta muerte, / si no disfrutara […] los huevos de los vivos (Villarreal 2015: 41).

La *verdad* que se esconde entre la paradoja de los versos finales y el título "Don't worry…", da lugar a la irónica y momentánea felicidad en un contexto cercado por la muerte. Este epigrama —el único del que podemos decir que se trata de una semi-excavación— retoma, a modo de epígrafe, un breve fragmento de "Tiberio" de la *Vida de los doce Césares*, de Suetonio para establecer una analogía entre el presagio de muerte de las flotas de Claudio Púlquer y los cientos de muertos que ha dejado, y seguirá dejando, la violencia de los cárteles de la droga.

En "Alta repostería" —al que Luque considera una micronovela policíaca en el que la risa se hace cruel (2015: 9)— la metáfora de los muertos porvenir se esconde en la ironía de la masa fresca: "cociné galletas para Marco. / Días más tarde murió. […] hice galletas para Cintia […] También murió. / El resto de la masa sigue fresca" (Villarreal 2015: 88). La ingeniosa mordacidad del enunciante (una constante del libro) revela, en la emotividad de su sarcasmo y en el

frecuente uso de las paradojas, su furioso interés en cuestionar la absurda realidad sociopolítica de un entorno que ha aprendido a ir "de la mano de la muerte, sobre las piernas de la muerte, en el plexo de la muerte" (Rivera Garza 2019: 28).

La regularización de la muerte también confronta a las argucias del *necropoder* que, con un discurso demagógico, "logra transformar la […] vulnerabilidad del sujeto en un estado inerme que limita […] su quehacer" (Rivera Garza 2019: 30). La poeta montemorelense no pasa por alto que los recursos de la *necropolítica* para persuadir el adormecimiento de la conciencia son los medios "informacionales de la sociedad neoliberal, en la que estamos todos implicados" (Scarano, 2012: 82), como el celular en "Entregada a la causa" que revela una crítica al consumismo, y la televisión en "De cómo se educa en la pantalla" cuyos versos muestran que con pan y circo se mantiene al pueblo sosegado.

El enfoque político de la poesía *desapropiativa* de Villarreal, de acuerdo a las nuevas expresiones poéticas, tiende al antagonismo y al disenso, a contrapelo de lo que postula el pensamiento neoliberal asentado en la ideación del consenso (Casas 2015: 107). La autora plasma su desacuerdo con el recurso de la ironía y de la sátira para desdecir al discurso institucional, al tiempo que convierte su texto "en la asamblea de la lectura donde todo se discute porque todo nos afecta" (Rivera Garza 2019: 103). Así, los *Epigramísticos* factuales se vuelven de interés público —con la tematización y con la composición epigramática que fingen ser crónicas para cuestionar, mediante la experiencia del sujeto poético, el *statu quo* del narcotráfico y la corrupción—, dan la cara y piden al lector que la dé; el recurso de la intersubjetividad nos interpela a los lectores a través del *nosotros* y nos involucra en la conversación porque nos compete, la imaginación no vive en una torre de marfil (Rivera Garza 2019: 263); por el contrario, las nuevas expresiones poéticas se han convertido en "una forma de conciencia ética vigilante" (Scarano 2012: 77).

Minerva Margarita Villarreal tiene muy presente que "escritura y política son relevantes por igual" (Rivera Garza 2019: 19): el poeta —dijo en una entrevista— tiene la obligación de leer su tiempo a través de la dimensión poética "[a]quella que hace que encarne el tiempo y que provoque indignación, dolor, furia [no por nada este

sustantivo forma parte del título del libro]. Los políticos le tienen miedo a eso" (Del Castillo 2016). Y tiene la obligación el poeta —agrega Villarreal— de "ver la manera de crear una realidad que sea apreciable o que te golpee. Si el arte no te toca de manera radical, no ves la realidad" (Del Castillo 2016).

Referencias bibliograficas

Baltrusch Burghard (2018), "'Amanhã acontecido'. Reflexões sobre arte e política em Alexandre O'Neill". *In* Meirim Joana (coord.), *E a mina festa de homenagem? Ensaios para Alexandre O'Neill*, Lisboa, Tinta da China, p. 121-141.

Baltrusch Burghard, Alfonso Alethia y otros (2021), "Os sentidos e o poético em alerta — a poesia vigiante: uma introdução". *In* Baltrusch Burghard (coord.), *Poesia e política na actualidade - Aproximações* teórica e práticas, Porto, Edicões Afrontamento, p. 9-25.

Casas Arturo (2015), "Sobre la inestabilidad funcional del discurso poético en el nuevo espacio público". *In* Cid Alba, Lourido Isaac (eds.), *Poesía actual en el espacio público*, Villeurbanne, Orbis Tertius, p. 83-110.

Castillo Carlos del (2016), "Una teresiana muy fashion: entrevista a Minerva Margarita Villarreal", *Revista Levadura*. En línea <http://revistalevadura.mx/2016/03/20/una-teresiana-muy-fashion/> [Fecha de consulta: 23/05/2018].

Guichard, Luis Arturo (2021), "Introducción". *In* Guichard Luis Arturo, *Quinientos epigramas griegos*, Madrid, Cátedra, p. 7-58.

Luque Aurora (2015), "Catulo con Minerva en los confines". *In* Villarreal *Minerva Margarita*, *De amor y furia. Epigramísticos*, Granada, Esdrújula, p. 7-9.

Martínez Guerra Carlos E. (2009), *Análisis del neoliberalismo en México desde una perspectiva histórica*. Libro digital <http://es.scribd.com/doc/30253106/Neoliberalismo-en-México> [Fecha de consulta: 19/10/2012].

Prada Oropeza Renato, Cuevas Velasco Norma Angélica y otros (2007), "Historia y ficción: la narración literaria de la Revolución mexicana". *In* Prada Oropeza Renato (coord.), *La narrativa de la Revolución mexicana: primer periodo*, Puebla, Universidad Iberoamericana Puebla/Universidad Veracruzana, p. 9-26.

Rancière Jacques y Bassas Javier (2019), *El litigio de las palabras. Diálogos sobre la política del lenguaje*, traducción de Javier Bassas, Barcelona, Ned Ediciones.

Rivera Garza Cristina (2019), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Ciudad de México, Penguin Ramdom House.

Scarano Laura (2012), "Jorge Riechmann: el poema como crónica pública", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura Comparada*. En línea <https://palabrasaflordepiel.com/category/libros/page/110>/> [Fecha de consulta: 06/07/2019].

Villarreal Minerva Margarita (2015), *De amor y furia. Epigramísticos*, Granada, Esdrújula.

Villanueva Darío (2004), *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva.

La palabra quebrada en la poética de las ruinas de Germán Marín

Mariela Fuentes Leal
Universidad de Concepción

El escritor Germán Marín (1934-2019) devela paisajes de la historia, cultura e imaginería chilena, en el siglo XX e inicios del siglo XXI, a través de la filiación íntima de la conciencia crítica de la obra y el uso sustantivo de la memoria[1]. Su narrativa aporta al panorama de la comprensión del pensamiento y el sentir de la idiosincrasia del país como forma de expresión del ADN de Chile. El autor revisa críticamente el pasado a partir de una palabra quebrada que admite como hipótesis su representación como recurso retórico de una poética de las ruinas. La palabra quebrada refiere una crisis o quiebre social y expresa "una infracción de todos los lenguajes que, de una manera u otra, intentan enmascararla o taparla"(Cerda 2005: 20). Dicha palabra surge en la obra de Marín a partir de un proyecto a la deriva, causado por el golpe militar de 1973, el cual arruinó las utopías y sueños de muchos chilenos. La voz quebrada del exiliado, llena de grietas y oscilaciones en la escritura, expresa el desasosiego y el recuerdo frente a la imposición de un discurso autoritario y homogéneo que atraviesa la nación. El yo extraviado resiste los embates de la violencia dictatorial y el ritmo acelerado del progreso a través de una palabra quebrada íntima y

1 Este artículo está enmarcado en el Proyecto Fondecyt "Reflexión y resistencia desde la poética de las ruinas de Germán Marín" nº 11170585, del cual la autora es la investigadora responsable. (Entrevista al autor en *Las últimas noticias,* 2006 de diciembre de 2000, p. 42).

circunstancial. El observa, reflexiona e inquiere hasta obligarse a sí mismo no solo a un "determinado tipo de coyunturas históricas sino, además, a un modo de mirar, asumir y valorar el mundo" (Cerda 2005: 20). Marín consigna la palabra quebrada como un ejercicio de sobrevivencia cuyo recuerdo le permite transitar por el tiempo para recoger los fragmentos de la experiencia individual y entrelazarlos con la fractura testimonial de la nación chilena. De esta manera, la palabra quebrada entra en consonancia con el pensamiento de Walter Benjamin, nómada, diaspórico y desmitificador, situándose en los márgenes de las culturas oficiales; en las circunstancias chilenas dicha palabra devela la experiencia de la derrota y los efectos del exilio.

La escritura y la experiencia narradas en los libros de Marín muestran la falta de un discurso exento de oficialidad que expone la percepción de sujetos desajustados en el presente que han arrastrado desde el pasado una fractura psíquica que les ha impedido conectarse con los otros. Perdidos en las ruinas de un mundo histórico obsoleto, aquellos experimentan extrañeza con lo sucedido a su alrededor, viven en soledad, lo que a su vez le otorga libertad para transgredir las normas de un mundo que no consideran suyo. Así también, la palabra quebrada de Marín constata la iterativa sobrevida de elementos de un pasado perdido, rescatados como ruinas, las que están "investidas con diferentes atributos: históricos, estéticos, políticos" (Hell y Schönle 2010: 5). A través de una escritura fragmentada, que combina la memoria íntima y el relato colectivo, la palabra quebrada manifiesta una persistente infracción frente a los discursos instituidos cuyo ropaje oculta las versiones marginales de náufragos del pasado y las prácticas degradantes a cargo de figuras de poder en la historia chilena. Dicha palabra transgrede la visión monolítica de la historia y expone un rostro heterogéneo y agrietado que desarticula centros de poder y desenmascara las prácticas violentas de figuras empeñadas por mantener el orden hegemónico y el status quo[2]. Tal como lo indica Esther Kaminsky, personaje de *Círculo*

2 El autor se declaró un outsider de la literatura y un extranjero en su propia tierra, "estoy fuera del juego, al margen de las simpatías de género y complicidades oficialistas".

vicioso "Chile está condenado a vivir en el orden" (1994: 169), y más adelante el narrador agrega "Chile es un país de apellidos" (1994: 201), pues a pesar de que "el país estaba hundido en una profunda crisis, […] la gente de dinero proseguía igual, inclusive más rica, como se podía advertir al leer las crónicas de sus matrimonios y agasajos" (1994: 319). De ahí que aquellas voluntades de poder hayan impulsado golpes militares en el país para otorgar garantías de seguridad y orden a la nación, declara Marín en la propia obra.

La crítica literaria ha destacado que el proyecto de Germán Marín está marcado por la catástrofe y la fatalidad, entre derrotas, perdidas y fracasos, da cuenta de las crisis nacional y personal en el alero de un sujeto en duelo, nostálgico y fracturado, quien junto a las anacronías del tiempo combina las nociones de escritura, memoria e historia (Fuentes, 2006, 2007, 2013, 2021; Kottow, 2010; Perán, 2015; Bisama, 2016; Peña, 2020). En consonancia con esas premisas, la palabra quebrada funciona como expresión de dichas crisis, pues los discursos totalizantes son descompuestos para propiciar un diálogo estético-político en que lo provisorio de aquella palabra deviene fragmento de ruina que "habla de un hueco en la experiencia propia; a los gritos, declara mi incapacidad para alcanzar un pasado perdido" (Masiello 2008: 101). Sin embargo, esa pérdida es compensada a través de los recuerdos de los personajes en la obra de Marín, quienes repletan dichos huecos cuando absorben lo perdido y reescriben la historia con la conciencia actual de sujetos que reubican en forma temporal su propia palabra quebrada. Esta tarea genera nuevas posibilidades de sentido en el autor, en que "escribir y su envés reescribir, era para él existir igual que el cangrejo que, al retroceder, está avanzando"(Marín 1997: 12).

De esta manera, los protagonistas marinianos habitan las ruinas en una relación singular con su propio tiempo, fragmentado y discontinuo, sin un intento de perfección ni pretensiones épicas ellos examinan "esa fractura, es lo que impide que el tiempo se componga y, al mismo tiempo, la sangre debe saturar la rotura"(Agamben 2011: 20). Estos personajes están dispuestos a experimentar la angustia y la zozobra frente al recuerdo del trauma, provocado por el golpe y la dictadura militar, para construir un imaginario ruinoso en forma de palimpsesto sobre lo no dicho. Porque "lo real

debe ser ficcionalizado para ser pensado" (Rancière 2009: 48) hasta interpelarnos en el reparto de lo sensible que nos envuelve en la contemporaneidad. En este sentido, Marín es también ese sujeto contemporáneo dispuesto adentrarse en su propio tiempo:

> para percibir, no sus luces, sino su oscuridad […] Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esa oscuridad, aquel que está en condiciones de escribir humedeciendo la pluma en la tiniebla del presente. (Agamben 2011: 21)

Náufragos del pasado

La palabra quebrada en la obra Marín se ramifica en variantes narrativas tales como: diario de vida, notas, apuntes, glosas, testimonios, cartas, entre otras, a través de las cuales se constata la fragmentación de los actuantes de la escritura y su mundo. Dichos surcos escriturales funcionan como "una alquimia que organiza ideas y las palabras de manera tal que pareciera que esa propia organización del texto va surcando la realidad para develarla bajo una luz inusual" (Cerda 2005: 9). Para esta tarea, Marín emplea la mayoría de las veces un narrador-protagonista, un alter ego itinerante, que lo acerca en momentos a la literatura de autoficción debido a la multiplicidad de coincidencias biográficas entre ambos. Los personajes de las novelas están signados por la catástrofe y el fracaso ante la esquirla más traumática, a saber, el golpe militar de 1973, acontecimiento que deshizo los proyectos personales y colectivos en Chile y dejó a la deriva a Marín —y a otros tantos. No obstante, este escritor persiste en alumbrar el recuerdo de aquella fractura a través de una literatura, anclada a la memoria, que deviene acto de vivencia y sobrevivencia.

Esta voluntad de Marín de recordar el trauma lo aproxima a la imagen del ángel de la historia de Benjamin que se vuelve hacia el pasado, a pesar de experimentar desarraigo y extravío, "una suerte de náufrago, cuya única voluntad es mirar hacia atrás, porque hacia adelante no se nada. Mis recuerdos están cargados de odios, de cosas que debieron haber sido" (Coloma 2003: 61). Perdido en el desconsuelo frente a una realidad rapaz:

> éramos, en fin, más de uno de los náufragos quedados a la deriva, perdidos sin consuelo en una realidad, más abierta que la de ayer, cuyos límites carnívoros desconocíamos. (Marín 2013: 85)

Marín forma parte de un extravío colectivo que manifiesta su desazón ante la dictadura y que se agrupa en una narrativa postmemoria cuya expresión a partir de la violencia dictatorial crea "una subjetividad de crisis, la cual pone de manifiesto la fragmentación, el dolor y la descomposición" (Botonelli 2019: 39). Particularmente, estos rasgos son expuestos en los rostros heterogéneos y ruinosos de figuras exiliadas y anacrónicas en las obras de Marín: *Historia de una absolución familiar* (compuesta por *Círculo vicioso,* 1994*; Las cien águilas,* 1997 y *La ola muerta,* 2005*); Notas de un ventrílocuo*, 2013; *Bolígrafo o los sueños chinos,* 2016a; y *Adiciones palermitanas,* 2016b.

La trilogía *Historia de una absolución familiar,* empalma los dos planos temporales de las novelas, el relato de la familia Marín-Sessa y las entradas del diario de vida, los que presentan una consonancia entre pasado y ficción, entre presente y realidad, respectivamente. Ambos planos temporales, moldeados por la fractura en los orígenes chileno-italianos del abuelo de Marín y la crisis de este en el exilio, exponen una escritura agrietada que se ha forjado en el vértice entre la memoria y el trauma, y pone "al desnudo la violencia que encerraba el drama costumbrista de esa "gran familia chilena" (Echevarría 2015: 26). En el relato familiar, los Marín son víctimas de la ruina durante la primera mitad del siglo xx cuando el poder residía en los apellidos de los dueños de la hacienda con "la total ausencia de escrúpulos de la plutocracia chilena" (Echeverría 2015: 23). En este panorama, Marín narra detalladamente el quiebre político provocado con la llegada de la clase media chilena al poder, por medio del ascenso presidencial de Arturo Alessandri Palma (1920-1925). Esta irrupción trae consigo el temor de los sectores conservadores pues aparece el interés de promover leyes a favor de la clases populares y restringir los privilegios de aquellos. Sin embargo, ese anhelo de cambio termina en las ruinas ante la clase plutocracia chilena que protegió el statu quo con objeto de mantener los intereses económicos y el poder político. Ellos anularon a quienes deseaban establecer un nuevo orden social. "La historia chilena, gallo, sabe vengarse de quien pretende subvertirla, el hereje siempre termina como Alessandri

o como Allende, en cómplice o víctima de su aventura" (1994: 155). Esta percepción crítica del narrador al interpelar la historia a partir de la familia Marín-Sessa se complementa con la postura aguda del diarista de la obra, un sujeto en crisis cuyo recuerdo discontinuo devela la zozobra del exiliado y las tensiones en el ejercicio propio de la ruindad del trauma. Para el diarista recordar presupone una repetición psíquica y discursiva de interpolaciones en la experiencia del pasado a la que agrega nuevas formas de percepción de lo acontecido. En esta tarea de elaborar una escritura para su sobrevivencia, el sujeto manifiesta una proximidad a distintos animales. Tales como, el cangrejo cuando señala: "escribir y su envés reescribir, era para él existir igual que el cangrejo que, al retroceder, está avanzando" (1997: 12); crustáceo: "inseguro y lento como un crustáceo, tiendo por naturaleza a avanzar y retroceder en la escritura" (1994: 72); hipopótamo: "me he transformado en un hipopótamo, aunque me salva en parte el hecho que, a diferencia de este mamífero, mis ojos pueden mirar no sólo hacia adelante" (1994: 248) y pájaro: "pájaro fantástico que sólo volaba para atrás, obsesionado por el pasado" (1994: 240). Esto último es una referencia a Goofusbird del libro de *Los seres imaginarios* de Borges, donde se señala: "es el pájaro que construye el nido al revés y vuela para atrás, porque no importa adónde va, sino dónde estuvo" (2005: 240).

La memoria en forma de bucle retrotrae a este sujeto y sus recuerdos son actualizados a través de la apropiación consciente de fragmentos perdidos en la historia oficial, los que contribuyen al conocimiento del presente. La escritura mariniana conforma un espacio provisorio donde el diarista extrae un nuevo sentido de elementos y recuerdos pasados, ruinas transformadas en "acontecimiento en libertad" (Zambrano 2003: 408). Por medio de esta estrategia, la dimensión tragedia de la vida es parcializada frente a las ruinas que sobreviven a la destrucción, pues el conocimiento histórico, "al brotar poéticamente del mismo sujeto que lo procura, será(n) reabsorbido por él" (Zambrano 2003: 408). El diarista contempla las imágenes relampagueantes de las ruinas desde su recuerdo como sobreviviente enunciando una palabra quebrada que destruye los planos temporales a partir de su propia crisis. Así también, el diarista transita del nivel individual del recuerdo hacia

el nivel colectivo en la experiencia histórica, en tanto la palabra quebrada del sujeto exterioriza la recuperación subjetiva de la historia alterando la experiencia del tiempo e incorporando nuevas percepciones y recuerdos. La visita al pasado del diarista en la dimensión psíquica resiste la irreversabilidad de aquel y contiene las urgencias del presente. Se trata de experimentar otro tiempo, el "tiempo puro" (Augé 2003), donde la contemplación de las ruinas transforma la vivencia del diarista, quien considera los fragmentos de la memoria como un elemento crucial de una nostalgia reflexiva, término acuñado por Svetlana Boym (2001), que enfatiza la mirada crítica al pasado imperfecto y asume la pérdida en el recuerdo que temporaliza los espacios en el presente, no para anhelarlos sino para reflexionar en torno a ellos.

Para María Zambrano, el género literario de la confesión surge en tiempo de crisis como una forma en que el sujeto se reconoce a sí mismo en un vaivén entre un ensimismamiento y un desprendimiento hasta el punto de acabar en un "exorcismo en que el ser aparta y arroja del corazón lo que le entenebrece: una purificación extrema" (2003: 370). Esta labor absorbe la fragmentación de la existencia del diarista —y en extensión de Marín—, quien marcado por el trauma y la desazón a partir de la grieta original del golpe militar y sus efectos nocivos, crea "círculos concéntricos de esta visión vuelta hacia atrás", para recuperar el sentido de su experiencia:

> había que retroceder, porque lo que había pasado en Chile, estaba deshaciendo todos los proyectos utópicos, ilusiones y prejuicios que nosotros teníamos respecto a la historia del país. Tenía que revisar el pasado. (Coloma 2003: 53-61)

La revisión de la experiencia histórica conjuga la memoria y la experiencia ficcional para constituirse en la palabra quebrada del diarista y del narrador, alejada de la linealidad y la certeza se manifesta en una escritura irresoluta y zigzagueante, llena de largas frases, digresiones y surcos, con lo que trata de asir la historia, "de rodearla, mortificarla, de cruzarla, de someterla, de aprisionarla, lo que es difícil" (Osorio 1997: 44). El diarista, emplea la teoría de los dobles en homenaje a Jorge Luis Borges para difuminar las fronteras temporales y espaciales, conjuga lo ficticio y lo real en base al concepto

de escribiviente, un invento del autor que fusiona los términos escritura y vida, en la articulación de una memoria ficcional. Del mismo modo, aparece el interlocutor crítico, Venzano Torres, otro alter ego de Marín, encargado de los repliegues del autor en un cuerpo de notas bibliográficas anexada a los planos principales de la novela. Estas figuras modulan un juego de máscaras y alteran el relato familiar.

> Conjeturo, basado en ciertas teorías sobre el doble, que en estos momentos un hombre nacido el mismo día que yo, quizá de nombre Venzano Torres, transitaba por esa misma calle dirigiendo sus pasos a la Biblioteca Nacional. (Marín 1997: 112-113)

Ese juego narrativo se traslada a la escritura del relato de la familia Marín Sessa donde el diarista inmiscuye su voz y fragmenta el discurso, con notas digresivas en relación con las acciones del relato y otras veces a tareas pendientes en el proceso de escritura, tales como adicionar, corregir, eliminar, ahondar, remitir, con lo cual afirma el carácter provisorio de su obra.

> no hay un proceso totalmente acabado antes de la novela, ya que ésta se armando poco a poco en un acto mismo de su escritura y de su vida. Un proceso que no concluye, aun cuando podamos verla como una obra ya finalizada […] desde esta perspectiva podría considerarse que pasar por lo militar constituye un duro proceso de iniciación, necesario para luego acceder al arte. (Espinosa 1997: 34)

La escritura quebrada de Marín articula una memoria novelada, nutrida de fracasos y derrotas, que manifiesta la resonancia del habla ruinosa de un exiliado taciturno y desilusionado, en tanto:

> no podía encontrar mejor solución al tedio de su existencia que esconderse en el que escribía (en la vida), quien a su vez no era más que una caja de resonancia del que hablaba ventricularmente en el relato. Juego de máscaras literarias. (Marín 1994: 130)

Esta desilusión íntima se extiende hacia el país donde "comenzó hace muchos años un gran baile de disfraces en la historia de Chile" (Marín 1975: 4). Las ficciones de la memoria de Marín revelan "la nación como una combinación de memoria y olvido que reelabora

sus mitos de origen" (Subercaseux 2007: 28). Esta tarea Marín la realiza leyendo la historia a contrapelo porque reconoce la imposibilidad de reproducir un tiempo pretérito y prefiere la apropiación "de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro" (Benjamin 2010: 62 y 63). Ese instante surge con el golpe militar de 1973, donde la violencia y el miedo lo llevan a huir del país y exiliarse durante diecisiete años, primero en México y luego en Barcelona. Los recuerdos, junto a las fantasías, aparecen en los artificios de la literatura de Marín y traen consigo una "forma subterránea que nos constituye y que está alojada en la memoria sobre la que se erige nuestra identidad" (Peña 2020: 9). Lo anterior, agrega el mismo crítico "nos ayuda a comprender quiénes somos y prever lo que seremos" (9); porque un periodo crítico admite un replanteamiento frente al continuum de la historia develando sus versiones ausentes. En este sentido, Marín es un archivista contra:

> la historia oficial, los discursos dictatoriales, se aferran al mito analógico que afirma que todo lo visible es enunciable y viceversa. Germán Marín, el archivista, sabe que ello es un engaño del poder y trabaja subterráneamente contra el autoritarismo político, económico, social, artístico, expresando las terribles diferencias entre lo que se ve y lo que se dice. (Rodríguez 2004: 153)

Exponer ese intersticio entre lo observado y visto configura una imagen quebrada tanto del diarista como del protagonista de la triología, lo cual es posible por la condición de extranjería que:

> obliga al narrador a ser extranjero en una ciudad para él extraña, a la que nunca consigue integrarse, así también el distanciamiento cada vez más radical que el protagonista del relato experimenta respecto a su propio entorno lo educa como extranjero en su propia patria. (Echeverría 2015: 25)

Por otra parte, los protagonistas de las novelas *Notas de un ventrílocuo*, *Bolígrafo o los sueños chinos* y *Adiciones palermitanas* establecen un vínculo de deterioro entre la ciudad, la cultura y los afectos, pues las inflexiones de la modernidad repercuten en el declive de sus oficios anacrónicos. Estas figuras longevas, melancólicas y solitarias "constatan la ruina de sí mismo" (Espinosa 2017: 70), un ventrílocuo, un vendedor de alimento para perros y un bibliotecario

jubilado, junto a sus libretas de notas y bolígrafos, garabatean la palabra quebrada a través de notas manuscritas, con un cariz reflexivo y nostálgico, en el tedio diario, ubicados en los márgenes de la vida social escribiendo de un mundo extemporáneo al que ellos pertenecen.

En el caso de *Notas de un Ventrílocuo,* el protagonista vive de un arte casi desaparecido como es la ventriloquia. A raíz de las nuevas formas de entretención sus presentaciones son, poco a poco, menos requeridas, lo que conlleva que su situación económica sea cada vez más precaria llegando a vivir, según él mismo señala, con lo justo. Este ventrílocuo va registrando en un diario de vida, con un bolígrafo en mano, los sucesos que le parecen relevantes por lo que el libro es, en parte, resultado de esos apuntes: "Varias de estas notas pertenecen a una libreta que llevo desde hace bastante" (Marín 2013: 30). Por medio de esta tarea apunta la palabra quebrada mirando hacia el pasado a la vez que lo actualiza. Así también, usa el bolígrafo para redactar los libretos de sus muñecos y en determinado momentos llega a tipearlos con una antigua máquina de escribir. Pedro Gandolfo (2013) hace alusión a dos características sobre *Notas de un ventrílocuo*: un relato fragmentario dada su constitución en notas y la mirada nostálgica con que Marín describe por medio de la memoria un paraíso perdido que no volverá. Además, este crítico plantea que los cambios socio políticos que se narran en ella dejan una huella destructiva en el personaje principal y su oficio.

En *Bolígrafo o los sueños chinos* (2016a) el personaje principal al igual que en *Notas de un ventrílocuo,* usa un bolígrafo que lo acompaña diariamente tanto para escribir las entradas de su diario de vida como para registrar clientes, direcciones y ventas en cada jornada laboral. El vaivén entre los recuerdos y su tránsito por la ciudad "resulta ser una excursión en los rituales secretos de un Chile invisible donde aparecen de modo horroroso y procaz el crimen y el sexo como las sombras secretas que definen lo cotidiano" (Bisama 2016).

En *Adicciones Palermitanas* (2016b) se puede constatar, el mismo vestigio de una época remota dado que el personaje principal, el administrador del Hotel Palermo, usa un bolígrafo para tomar nota de las personas que se hospedan en dicho lugar, y que, el otro

protagonista, un escritor anciano, utiliza para construir retazos de una novela en curso. El bolígrafo revela un vínculo entre la palabra quebrada y la existencia de una pulsión cuando se escribe en papel a mano, un ruido del lápiz. Un equilibro entre el codo, la mano y el lápiz indica en una entrevista el autor Germán Marín, quien se negó a escribir en computador, en cambio, hacia uso de la escritura manuscrita en cuadernos para escribir sus novelas. Esa forma de escribir le permitía ir a un ritmo diametralmente opuesto a la sociedad actual. En efecto, estos sujetos-ruinas se transforman en la versión obsoleta y oxidada de un oficio que prestó utilidad, pero que ya no es eficiente en el constante fluir del desarrollo y el progreso. En este sentido, los personajes ruinosos son rechazados u olvidados sin considerar que sus oficios fueron la base de una creación social y comunidad cultural:

> Marketing […] No sé nada de este, quedado de mi parte en los rudimentos del comercio actual, como lo demuestra de paso, también en la informática, la ignorancia supina ante el uso del computador. Ayer alguien me dijo que los viejos carteros, antiguamente de azul, están desapareciendo, así como no hace mucho los buzones en las esquinas fueron eliminados. Cabe sospechar que a este paso, de pronto, los vendedores como uno saldrán de la palestra diaria, al igual como sucedió con los talabarteros, los fotógrafos ambulantes, los canillitas, los estiradores de somieres, los buhoneros, las gitanas de la suerte, los organilleros y gentes de otros oficios. (Marín 2016a: 62).

No obstante, la palabra quebrada dada a aquellos personajes resiste el progreso y otorga un espacio al habla de la destotalización en la subversión de las formas literarias decimonónicas. La escritura de los fragmentos de su historia en apuntes discontinuos da cuenta de hechos cotidianos dispares y hábitos culturales en extinción:

> […] estos apuntes, pergeñados al correr del bolígrafo, sirven para demostrar que las palabras no tienen dueño, que son de todos, incluso de esos mistagogos, adoradores del Mercado, que pontifican en los medios (Marín 2016a: 67).

En *Adicciones Palermitanas* surgen huéspedes que trabajan en oficios casi desaparecidos, por ejemplo, Menchaca es un fotógrafo de

máquina de cajón de la Plaza de Armas de Santiago, quien producto de la aparición del celular con cámara digital, tuvo que reorientar su trabajo a la toma de fotografías artísticas para modelos de locales nocturnos. También aparece el ventrílocuo llamado Gormaz que se mantenía gracias a la pensión que recibía. Menchaca y Gormaz son algunos de los pensionistas permanentes del Hotel el Palermo, por lo que el administrador llega a decir que parecía más bien un asilo de ancianos.

Para Marín, la modernidad ha traído una estandarización, homogeneización y reproducción en serie de lo material, llevado al fetiche idolátrico. Frente a la imagen del espectáculo, a través de una pequeña libreta y un lápiz, los personajes toman notas manuscritas sobre lo que observan mientras transitan por la ciudad, parchada y segregada, incapaz de generar comunidad entre edificios colosales que irrumpen la marcha paisajista e impiden establecer lazos de conectividad y afectividad.

> Hoy ese pasado, muerto a patadas, está vivo en esas columnas que he visto avanzar por la Alameda, cuyas consignas hoy, sin ser las mismas, hablan de un país, que, como Sísifo, aún no encuentra su sino. (Marín 2016b: 18)

Chile ha perdido el rumbo, dejando obsoletos oficios tradicionales y espacios culturales, junto a los ritos que circulaban en torno a las tareas de aquellos. Las notas manuscritas están signadas por un tiempo anacrónico y marcan el ritmo pausado de los personajes, lo que refleja aquella noción de tiempo en que las personas creaban lazos en relación a lo afectivo y no lo comercial.

Nelly Richard (2001) entrecruza los términos de estética, cultura y política como fuerzas en tensión que aparecen en zonas residuales, entendidas como "inestables depósitos y sedimentaciones simbólico-culturales donde se juntan las significaciones trizadas que tienden a ser omitidas o descartadas por la razón social" (11). Residuos a los que no les cabe lugar en la lógica de la productividad y el ferviente mercado, pero también lo residual que funciona como elemento subversivo capaz de manifestar "los bordes más desfavorecidos de la escala de valores sociales y culturales, para cuestionar jerarquías discursivas desde posiciones laterales y descentramientos

híbridos" (11). Se trata en la obra de Germán Marín de mostrar expresiones comunitarias que gesticulan una época de prácticas sociales y culturales cuyo valor simbólico se desplaza hacia figuras de la cotidianidad que recrean aquellos ritmos colectivos y menores que componían una otrora sociedad más afectiva, a saber, fragmentos residuales de una palabra quebrada que muestran la representación de una nación hecha de retazos, tal como "Santiago está cambiando bajo una piel renovada, aunque conserva, al menos en este sector (barrio Franklin), su antiguo cuño" (2016a: 77). En definitiva, los fragmentos resignificados en la obra de Marín operan como registros culturales y residuos políticos que interpelan el olvido frente a las fracturas de la nación. Dichos fragmentos articulan una reescritura desde la grieta en la convivencia entre distintas culturas que funcionan como un pliegue entre grupos que direccionan la historia de Chile y grupos silenciados y desvalorados por la oficialidad. Estos últimos representan las ruinas de exiliados en la dictadura militar, y de modos absolutos de trato social, en que el tiempo andaba más lento y la interacción social jugaba un rol predominante en la creación de imaginarios colectivos. Marín resiste el olvido de aquellos gestos humanos y emplea una palabra quebrada basada en recuerdos que absuelven la culpa y liberan la memoria. Rompe el orden hegemónico y encuentra retazos de la historia que devienen testimonio de un fracaso y un duelo incompleto que finalmente revela la melancolía de ver quienes somos.

Referencias bibliográficas

Agamben Giorgio (2011), *Desnudez,* Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.

Augé Marc (2003), *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa.

Benjamin Walter (2010), *Ensayos escogidos*, Buenos Aires, El cuenco de la plata.

Bisama Álvaro (2016), "Tiempos muertos", *Revista quepasa.cl*, 24/6/2016. En línea <http://www.quepasa.cl/articulo/guia-del-ocio/2016/06/tiempos-muertos.shtml> [Fecha de consulta: 20/9/2021].

Bottinelli Alejandra & Sanhueza Marcel (2019), "Literatura y política en América Latina en el siglo xx: apuntes para una discusión", Pléyade (Santiago), vol. 24, p. 21-45.

Cerda Martín (2005), *La palabra quebrada: Ensayo sobre el ensayo*, Santiago, Tajamar editores.

Coloma Marco Antonio (2003), "Conversación con Germán Marín. Soy un resentido, de todo", Revista *Libros & Lectores* nº1, p. 53-61.

Echevarría Ignacio (2015), "Prólogo a *Las cien águilas*: el extranjero", Santiago, Alfaguara.

Espinosa Patricia (1997), "No hay primera sin segunda", *La Época*, 22/6/1997, p. 34.

— "El macho anciano"*, Las últimas noticias*, 6/1/2017, p. 70.

Hell y Schönle, 2010, *Ruins of Modernity*, Estados Unidos, Duke University Press.

Marín Germán (1975), *Cicatrices*, México, Papeles de Santiago.

— (1994), *Círculo vicioso*, Santiago, Planeta.

— (1997), *Las cien águilas*, Santiago, Planeta.

— (2005), *La ola muerta,* Santiago, Sudamericana.

— (2013), *Notas de un ventrílocuo*, Santiago, Alfaguara.

— (2016a), *Bolígrafo o los sueños chinos*, Santiago, Universidad Diego Portales.

— (2016b), *Adicciones palermitanas,* Santiago, Penguin Randon House.

Masiello Francine (2008), "Los sentidos y las ruinas", Revista *Iberoamericana*, año vii, n°30, p. 103-112.

Osorio Daniel, "Escribo porque no morí a tiempo", *La Tercera*, 15/1997, p. 44.

Peña Carlos (2020), "*Carne de perro* en la obra de Germán Marín". En *Carne de Perro*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.

Rancière Jacques (2009), *El reparto de lo sensible,* Santiago, Lom.

Richard Nelly (2001), *Residuos y Metáforas. Ensayos de la crítica cultural sobre el Chile de la transición*, Santiago, Cuarto propio.

Rodríguez Mario (2004), "Lazos de familia. Relatos con imágenes", *Atenea,* vol. 489, p. 151-153.

Subercaseaux Bernardo (2007), *Historia de las ideas y de la cultura en Chile*, tomo IV: *Nacionalismo y cultura*. Santiago, Editorial Universitaria.

Zambrano María (2003), "Las ruinas", *La razón en la sombra*, Ed. Jesús Moreno Sanz, Madrid, Siruela.

Gestos menores: cuerpo y escritura en la obra de Mirtha Dermisache

Ana Cristi
Pontificia Universidad Católica de Chile

El trabajo artístico y literario de Mirtha Dermisache (1940-2012) configura un importante espacio de reflexión en torno a la escritura, la imagen, la forma y el espacio. Su propuesta escritural alejada de la normatividad de la semántica y la notación lingüística explora en la experimentación del grafo, la normatividad del formato, el gesto corporal de la escritura y la materialidad del soporte. Es por esta razón que su obra ha sido usualmente estudiada desde aristas ajenas a la significación, siendo la *ilegibilidad* a la que tempranamente aludió Roland Barthes la principal lectura puesta en juego. A grandes rasgos, es posible indicar que una escritura ilegible, en términos barthianos, hace referencia a una escritura que está "fuera del desciframiento: son las escrituras ficticias que imaginan ciertos pintores o ciertos sujetos" (Barthes 1973: 105). Se trataría, entonces, de la ejecución de una escritura que carece de un código que permita leer o, mejor dicho, descifrar el manuscrito.

Las investigaciones que se han hecho sobre la obra de Dermisache suelen destacar la propuesta subversiva de la escritora, toda vez que *lo ilegible* alude a la alteración del orden racional y discursivo del lenguaje. Entre las investigaciones más recientes, cabe mencionar los aportes de Belén Gache (2021), Julio Prieto (2020) y Paula La Rocca (2020), quienes destacan la visualidad y materialidad de la obra de Dermisache con la finalidad de posicionar su trabajo bajo la noción de ásemica o pseudoalfabética. Por su parte, las investigaciones de Luisa Pastor (2018) y Francisca García (2016) ponen de manifiesto

la relación que surge entre la ilegibilidad de la escritura con el anonimato y la experiencia del cuerpo, visibilizando, de esta manera, una autoría des-sujetada del nombre y la autoridad. Estos aspectos, a su vez, se observan en el trabajo de Florent Fajole (2016), quien advierte el devenir extranjero de la escritura de Dermisache, pues observa cómo es que en la ilegibilidad su escritura se conecta con lo Otro o, mejor dicho, con la experiencia de no participar de un código común.

Ciertamente, la escritura no legible de Dermisache se caracteriza por revelar otros aspectos del trazo que permiten ampliar el ejercicio de la lectura. Esto si se considera que su escritura pone de manifiesto una serie de experimentaciones sensoriales que posibilitan visibilizar aspectos tales como el espacio, la textura y el diseño. Es por esta razón que las expresiones, el movimiento y la manualidad se han tornado fundamentales a la hora de reflexionar sobre su propuesta. Sin embargo, son escasas las lecturas en torno a la obra de Dermisache que se han desarrollado sobre el gesto y su relación con la escritura, sobre todo considerando el vínculo que surge entre la tríada cuerpo-escritura-lectura. En este contexto, el presente ensayo tiene por objetivo analizar dicha relación, con la finalidad de evidenciar cómo el gesto de la escritura de Dermisache deviene en un *gesto menor*, toda vez que este abre la experiencia, tanto de la escritura como de la lectura, a su potencial variación. En este sentido, interesa poner de manifiesto que mediante los desplazamientos, ritmos y repeticiones, la obra de Dermisache permite leer y escribir al cuerpo llevando el evento de la escritura hacia nuevos modos de existencia.

Escribir en un libro y la implicancia del trazo

La obra de Mirtha Demisache aparece en la década del sesenta y se extiende hasta la primera década de los dos mil. Durante este periodo la artista/escritora desarrolló diferentes grafismos, utilizando variados formatos, técnicas y soportes que la hacen posicionarse como una de las exponentes de la vanguardia argentina, especialmente aquella vinculada al conceptualismo. Junto con la producción de artistas como León Ferrari o Jorge Bonino, la obra de Dermisache ha sido considerada rupturista, impulsiva y

asémica, cuya formulación contribuyó a "agudizar la erosión de los paradigmas de sentido dominante" (Prieto 2020: 2). Ciertamente, Dermisache desarrolló una exploración de la escritura que le permitió desviar su función representativa, con la finalidad de despojarse de su sistema de significación mediante la visibilidad de una forma no figurativa, el gesto de escritura que la produce y la materialidad del soporte que la contiene.

Según Paula La Rocca, la obra de Dermisache puede catalogarse como conceptualista por dos aspectos que predominaron en el desarrollo de su trayectoria. Por una parte, "la idea de proceso como relieve principal en la puesta en escena" (2020: 197), y por otra parte "la impugnación de la institución-museo bajo la lógica de la desviación de la función institucional" (2020: 197). Si bien la primera arista presentada por La Rocca se evidencia con claridad en la propuesta pedagógica que desarrolló la artista/escritora en Los Talleres de Acciones Creativas (1972) y, posteriormente, en Las Jornadas del Color y la Forma (1975-1981), resulta interesante concentrarse en el segundo punto, pues implica considerar el artefacto del libro y su reproducción como elemento fundamental de la obra de Dermisache.

El trabajo de la artista/escritora se desarrolló en distintas etapas. La primera de ellas se caracterizó por la conformación de una escritura más cercana al dibujo, la cual se puede observar con claridad en su *Libro Nº1*. La segunda, que surge a partir de 1970, se distinguió por desarrollar una escritura con formatos reconocibles, los cuales permitieron asociar sus trazos a una escritura, más que a un dibujo. A su vez, en esta segunda etapa, Dermisache siguió experimentando con el formato del libro, incluyendo en su producción dispositivos de difusión tradicionales tales como las cartas, los diarios, las postales, las notas, etc. Posteriormente, su obra experimentó con diferentes maneras de concebir un libro, así como también con nuevas maneras de ensayar la deformación de la letra. Si bien desde finales de 1971 Dermisache comenzó a participar en diferentes exhibiciones artísticas, la escritora nunca dejó de optar por el soporte del libro para mostrar su trabajo. Es más, para ella la interacción del público con la obra fue fundamental. Mediante la elección del libro, Dermisache no solo desarrolló una reformulación estética de

este, sino que además, tensionó aún más la idea de escritura y su finalidad estrictamente comunicativa.

En este sentido, los libros de la artista/escritora se produjeron como piezas visuales, las cuales permitieron *ver* la escritura en sí misma, sin la subordinación de las palabras y sus significados. El libro se transformó así en un *objeto,* eludiendo ser un mero recipiente de contenido, pues tal como indica Ulises Carrión "existe como una forma autónoma y sufiente en sí misma" (2012: 39). De hecho, al pensar los libros de Dermisache como objeto o como obra es que es posible abrir su soporte hacia otras expresiones que dificilmente se logran con los soportes cerrados, delimitados y fijos como lo son los cuadros, ya que es mediante su particular presentación que la obra logra obtener tintes más dinámicos que surgen con el tacto y la manipulación del papel. En la entrevista otorgada a Annalisa Rimmaudo y Giulia Lamoni, Dermisache explica:

> Yo decía: es la lectura a partir de quien lo toma. Para mí, era el único espacio posible para la obra. Me opuse radicalmente a que se pusieran en las paredes como cuadro […] Yo dije que no, esto no es un grabado, no es un cuadro, tiene que ser dentro de un libro… para leer. (2011: 8)

No cabe duda de que para Dermisache la apropiación de sus grafismos por parte de los lectores fue fundamental para la culminación de cada uno de sus libros. La artista comprendió que su obra debe ser *leída* y, por lo tanto, el libro se presentó como el soporte privilegiado para su presentación, pero también para su circulación. Dermisache observó en la reproducción de su escritura impresa una manera interesante de romper con la idea de obra única. Por el contrario de este postulado, la artista optó por la democratización de la experiencia estética, considerando que la finalidad de sus libros es el contacto diferenciado con cada uno de sus lectores. Así pues, desde una perspectiva cercana a la lectura realizada por Walter Benjamin (1936) respecto al quiebre del estatuto de unicidad de la obra de arte y su efecto en el acercamiento de las masas a esta o, mejor dicho, el quiebre del *pathos* de la distancia que caracterizó, según Benjamin, al arte burgués; la propuesta de Dermisache observó en la manipulación de sus obras, es decir, en el acto de cercanía entre el

lector y el libro, la democratización del arte, la lectura y la escritura. De ahí que la artista indique: "no me interesa la obra de arte, así, única. No, al contrario. Lo fundamental es que llegue a la gente que no puede comprar el orginal" (2011: 8).

En este punto, entonces, el libro, en tanto soporte, se torna clave para comprender su postura no solo respecto al arte y su elitización, sino también respecto a los medios de circulación. Dermisache optó por el movimiento de sus obras y la articulación libre de estas con sus lectores. En palabras de Mariana Di Ció y Christian Dotremont se trataría de una obra que "ya desde su concepción, admite la posibilidad de la distorsión o del desvío del lector, que puede hacerla cambiar de paradigma o rechazar las reglas de juego impuestas por el autor" (2017: s/n). Para Dermisache, la circulación de la obra junto con su apropiación por parte de los espectadores solo se puede lograr a través del libro. No obstante, resulta necesario aclarar que no se trata de un libro tradicional, sino más bien de su simulación o, mejor dicho, su reconfiguración. Si bien el formato que utiliza la artista para desplegar su escritura se relaciona con este artefacto editorial, resulta interesante considerar cómo este evita los signos tipográficos tales como la compaginación, la numeración, el colofón, la portada o incluso la firma de su autora. Dermisache frecuentemente jugó con el soporte de su obra, optando por el libro, pero sin reducirse a su concepción y composición clásica, puesto que desarrolló la idea de resingularización del soporte, tal como se observa en el *Libro de vidrio* y el *Libro de espejo*.

Desde esta perspectiva, resulta interesante considerar la lectura que realiza Sergio Chejfec (2018) en torno la elección de Dermisache por el libro. Para el escritor, el libro le permitió a la artista desarrollar una "estrategia de organización de su escritura" (2018: 21), la cual no solo le posibilitó incursionar en la conformación de una obra en tanto que "objeto textual" (2018: 21), sino que además, le facilitó el despliegue de su escritura privilegiando su dimensión visual, la cual es dificilmente asimilable a cualquier registro textual, a pesar del juego de formas que muchas veces la artista pareciera simular. Un ejemplo de esto se observa en la tendencia a la linealidad o a la conservación de los reglones en los cuales se trazan los grafos, como se observa con claridad en sus obras *Libro Nº 3*, *Libro Nº 6* y *Libro*

Nº 8, producidos entre 1970 y 1980. En efecto, se trataría de la predilección de la artista por "patrones de escritura manual" (2018: 21) que reforzaría la sensación de imposibilidad de la lectura, exhortando, de esta manera, al lector/espectador a encontrar su propia manera de leer/ver, y a su vez, su propia manera de experimentar la escritura.

Tal como se mencionó anteriormente, la elección del libro permitió que la obra de Dermisache se desarrolle en otros formatos de tipologías reconocibles. En estos formatos, al igual que con el libro, la artista/escritora dispuso su escritura siguiendo la forma tradicional de dichos dispositivos, pero subvirtiendo sus contenidos textuales por grafismos ilegibles, tal como se observa en su *Diario Nº 1*, *año 1* impreso en 1972. Respecto a esta obra, resulta interesante observar la distribución de los elementos en la página, cuyos espacios y tamaños evocan visualmente los puntos fundamentales del formato periodístico. Mediante diferentes tipos de grafos, así como diferentes tintas, tonalidades y grosores de los trazos, Dermisache utiliza los formatos del diario para disponer líneas que si bien no son figurativas logran ser reconocibles, en tanto aluden relaciones visuales previamente establecidas como lo son las diferentes secciones que componen una página de diario. En efecto, a través del reconocimiento del formato los trazos de Dermisache devienen en lo que Roland Barthes denominó "silencio de la escritura", es decir, la desintegración del lenguaje o su desfiguración hasta liberar la escritura del yugo de la palabra: "huyendo cada vez más frente a una sintaxis desordenada, la desintegración del lenguaje sólo puede conducir a un silencio de la escritura" (2003: 56). La des-sujeción de la palabra permite, por lo tanto, poner en evidencia otros aspectos de la escritura que surgen luego del silenciamiento del significado, tales como la repitición, la alternancia, la simetría y el ritmo, cuyos desplazamientos en diferentes formatos de circulación textual logran producir un simulacro de lo *decible*, a través de la exposición de lo *visible*.

En este sentido, resulta interesante considerar cómo la visibilidad del trazo y sus múltiples singularidades pone de manifiesto la conformación material de la escritura de Dermisache, mostrando otras dimensiones que no se limitan a la mera interpretación del sentido lingüístico. Es decir, una dimensión que sobrepasa la palabra, pues

ante la ausencia de esta, la pregunta por lo *dicho* o por el mensaje queda imposibilitada. Es sabido que la cancelación de la interpretación textual fue una de las propuestas que realizó Susan Sontag para cambiar la tradición hermenéutica por una *erótica del arte*. Según la autora, "al reducir la obra de arte a su contenido para luego interpretar *aquello*, domesticamos la obra de arte. La interpretación hace manejable y maleable al arte" (2012: 19). Sontag insiste en acercarse a la obra de arte por lo que esta *hace* y no solo por lo *dice*, o, mejor dicho, por lo que pareciera decir mediante la interpretación de quien la observa. Para la autora, una *erótica del arte* hace referencia a una descripción de la obra que no se reduzca a su contenido, sino que por el contrario, muestre en detalle el objeto y su composición sin la intención de traducir su mensaje. En este punto es donde la propuesta de Sontag se vincula con la de Georges Didi-Huberman, quien indica que el arte resiste a la interpretación solo si "sabe dislocar la visión, esto es, implicarla como aquello que nos concierne, y al mismo tiempo rectificar el pensamiento mismo" (2017: 41). Para el filósofo, *dislocar la visión* hace referencia a la desarticulación de la mirada, la cual ya no se determinaría al simple acto de ver, sino que más bien supondría la implicación. Es decir, supondría la capacidad de vincular al sujeto con la obra de arte, sin la necesidad de una intermediación. En este sentido, si la potencia de una obra de arte radica en su capacidad de afecto, es decir, si radica en la implicación de esta con quien la observe o experimente, se comprenderá, entonces, que una obra de arte no tendrá nada que decir, o mejor dicho, nada que *comunicar*. Volviendo a las palabas de Didi-Huberman, cabe mencionar que, en tanto resistencia, el arte solo tendría un vínculo con la comunicación cuando este se transforma en una contra-información, una dislocación o *una fuga*. En otras palabras, cuando se implica o se reconoce en su propia capacidad de afectar.

Desde esta perspectiva, es posible señalar que la ilegibilidad de la obra de Dermisache revela una manera de vinculación otra entre el lector/espectador con su escritura, la cual acontece desde los afectos y la implicancia y no desde la explicación y la comunicación. La ilegibilidad de sus libros, diarios y cartas no solo cancelan la interpretación de su escritura, sino además, dislocan el dispositivo comunicativo del texto. Y, a su vez, cuestiona y tensiona los soportes

tradicionales antes mencionados al desarrollar sus trazos en formas y estilos no reducibles o categorizables a ningún modelo, aunque juegue con el *simulacro* de estos.

Gestos y expresión

En *La historia de la escritura* (2013), Ewan Clayton sostiene que los gestos, movimientos y figuras son algunas de las expresiones más importantes que confluyen en el origen y desarrollo de la comunicación humana. Para el autor, estas expresiones figurativas no solo conforman parte importante de la subjetividad de las personas, sino además, permite la vinculación entre ellas. Desde esta perspectiva, la escritura se conjugaría como una marca expresiva por excelencia, puesto que "en las formas de sus trazos, letras y caracteres, la caligrafía expresa formas dinámicas temporales a través de movimientos del cuerpo que incorporan objetos materiales y medios concretos" (2013: 357). A través del análisis de estos elementos que incorporan al gesto y al movimiento, la escritura revela detrás de su trazo los *afectos* que la componen. Así, el modo en que las expresiones configuran la estructura o la *forma* de la escritura permite observar, entre otras cosas, la "marca expresiva" (2013: 358) que subyace en el desplazamiento propio de toda escritura y dibujo manual.

En este sentido, resulta interesante reflexionar acerca de la relación entre cuerpo y escritura para comprender la presencia de las sensaciones y la producción de gestos en el acto de escribir. Esta relación ha sido usualmente abordada por los estudios de *performance* y danza (Taylor 2003, Bardet 2008), así como también desde los feminismos y los estudios *queer* (Butler 1990, Braidotti 1994). A su vez, desde los nuevos materialismos (Coole & Frost 2010, Bennett 2010) diversas lecturas en torno a las textualidades, las materialidades y las producciones intermediales han contribuido al desarrollo de una perspectiva interdisciplinaria para abordar los estudios artísticos y literarios. Desde esta última corriente de pensamiento se ha intentado no solo poner de manifiesto la dimensión material de la escritura, sino también su aspecto procesual y relacional, además de su condición socio-afectiva. Para ello, resulta necesario poner énfasis

en el lugar que ocupan los cuerpos y su gestualidad, junto con la expresión y la construcción permanente de la experiencia.

En la obra de Dermisache la gestualidad y la expresión del trazo son fundamentales. Al ser su escritura eminentemente visual, "difícilmente asimilable, mediante alguna metáfora, a un registro textual" (Chejfec 2003: 22), su composición posibilita una lectura *otra* de sus *grafismos*, la cual se desvincula de la hegemonía de la palabra y el significado para desplazarse hacia el territorio de los afectos y sus vínculos implicantes entre la obra y quien la observe. La predominante visualidad de la obra de Dermisache permite reconocer sus especificidades, pero también sus potencias de afección, puesto que provoca una cierta dislocación de la mirada permitiendo una conexión *diferenciada* con la obra. Esta conexión, además de visibilizar el soporte y las tecnologías materiales en las que se desarrolló su escritura, pone en evidencia las prácticas y gestos que la propia artista utilizó o desplegó en el proceso de su conformación. Es por esta razón que el aspecto corpóreo de su obra cobra especial relevancia, pues escenifica la dimensión expresiva de la escritura, la cual se manifiesta a pesar de carecer de un código que permita la lectura interpretativa de sus trazos.

En las ya mencionadas obras *Libro Nº 3*, *Libro Nº 5* y *Libro Nº 7*, así como en *Cahier Nº 1* (1975) y en las diferentes cartas producidas entre 1970 y 1974 es posible observar cómo la predominante visualidad de la escritura de Dermisache escenifica su disposición corporal mediante el ritmo, la forma y la presión con que sus trazos fueron ejecutados. La linealidad a la que tienden sus grafos, junto con la repetición de los patrones se presentan como elementos claves para dilucidar el gesto corporal de la artista/escritora al escribir, el cual se percibe desde la estaticidad de un cuerpo sentado, cuyo brazo y mano se desplaza prolijamente sobre su soporte. La pulsión del trazo, en tal sentido, se cierra a la letra, pero se *abre* al gesto. Esta apertura permitiría, siguiendo con Chejfec, la *sensación de continuidad* propia de la escritura manual: "[…] la escritura manual se prolonga en el tiempo de un modo único. Como si nunca dejara de estar siendo escrita. Es probable que la atracción ejercida por los manuscritos se derive de esa promesa de continuidad" (2015: 19). En efecto, la actualización constante del gesto que evoca a la escritura

manual permite mostrar la expresividad que sustenta la estructura y el desplazamiento de la composición, pues aun careciendo de legibilidad, el gesto y su expresión permiten la continuidad de la obra y, por consiguiente, la multiplicidad de *formas* de lectura.

Ahora bien, cabe destacar que la propuesta de Chejfec respecto a la *continuidad* de la obra se relaciona con el gesto solo en tanto que este posibilita lo que Erin Manning (2013) denomina *gesto menor*, es decir, el gesto que irrumpe y abre la experiencia hacia una potencial variación. Al alero del concepto *menor* propuesto por Gilles Deleuze y Félix Guattari (1980), Manning plantea leer el gesto menor como una fuerza que "creates sites of dissonance, staging disturbances that open experience to new modes of expression" (2013: 2). Según la filósofa, el gesto menor no está controlado por la prexistencia estructural que surge con lo mayor, sino que, por el contrario, está abierto al flujo y lo indeterminado. Es por esta razón que logra interrumpir en lo mayor, atravesando sus puntos fijos, para, de esta manera, crear nuevas formas de expresión. En este sentido, la obra de Dermisache podría concebirse como un gesto menor de la escritura considerando que esta irrumpe y desvía lo mayoritario, es decir, la escritura entendida como la correspondencia entre códigos y significados. El gesto de escritura que desarrolló la artista/escritora durante su trayectoria logra visibilizar lo inconsciente, lo indecible y la experiencia del gesto escritural tras la emergencia de la inscripción, el ritmo, la repetición y el desplazamiento. De ahí que sus grafismos no tengan la intención de referirse a las palabras, sino que muestre otras conformaciones de la escritura, en las que emerge la posición del cuerpo, el movimiento y la gestualidad. En sus obras producidas durante la década del setenta, especialmente los *Libros Nº 3, Nº 6 y Nº 8*, Dermisache traza líneas verticales, horizontales e incluso círculos proyectándose en reglones que le permiten construir estructuras que fácilmente evocan al párrafo. Al ser realizados de manera suave, continua y minuciosa —aspectos que se pueden dilucidar mediante la impregnación de la tinta en el papel, así como mediante la longitud y desplazamiento de los trazos— estos conjuntos muestran que la ejecución de la escritura ha sido realizada sobre una mesa, cuya estructura básica permite que la postura del cuerpo se disponga erguida frente a una superficie en la cual el codo y la mano puedan estabilizarse para permitir el

movimiento del lápiz sobre el papel. Así pues, a pesar que se devela un gesto escritural clásico, resulta interesante considerar que dicho gesto, al mismo tiempo, produce un desvío que crea sitios de disonancia en torno a la concepción tradicional de escritura.

Para Manning, el gesto menor se comprende como la fuerza que problematiza o pone en cuestión las normas estandarizadas o mayores a través de la ejecución de gestos que expresen nuevas formas de percepción e invención de otros lenguajes posibles. En sus palabras: "the minor gesture is a force for freedom […] It acts on, moves through, its gesturing always toward a futurity present in the act, but as yet unexpressed. This is its force, this is its call for freedom" (2016: 23). En tanto fuerza es importante no confundir la obra de arte en sí con un gesto menor, pues lo que hace menor al gesto es el campo de experiencia que este posibilita y no la obra, ni tampoco su exposición. Desde esta perspectiva, el gesto menor de la escritura de Dermisache es lo que activa la apertura hacia la experiencia de la escritura o, mejor dicho, del gesto escritural no comunicante, sino más bien *implicante*. Muestra de ello se puede observar con claridad en su *Libro Nº7* (1974), especialmente en las páginas en que Dermisache escribe con sus huellas dactilares. En esta obra, la artista/escritora resiste al gran gesto de la escritura poniendo de manifiesto técnicas que permiten visibilizar la singularidad del gesto escritural, más allá del relato o el mensaje en palabras, incluso más allá de la materialidad de la inscripción, aludiendo a la marca primigenia de la estampa o la impresión de texturas del cuerpo. En este sentido, Manning indica: "[…] For the object to become artful, conditions must be created that open the event to variability. What matters is not what the object represents, but what it can do." (2016: 72). En efecto, el hacer de la obra, entonces, no es sino la escenificación de su potencial, de su apertura hacia nuevas formas de existencia, nuevas prácticas y experimentaciones que se desvían del metro-patrón mayor.

Otras obras que permiten mostrar de manera evidente el vínculo entre los planteamientos de Manning con el trabajo de Dermisache son los ya mencionados *Libro de Espejo* y *Libro de Vidrio*. Con estas obras la artista/escritora cierra un ciclo de trabajo en torno al grafo, pasando desde la ilegibilidad a la desaparición de la escritura. Resulta

interesante considerar que con la ejecución de estos libros —ambos expuestos en la Bienal de París en 1975— Dermisache supera el límite del gesto escritural no comunicante para evidenciar explícitamente el gesto de la escritura implicacional. Esto quiere decir, en términos de Manning, que lleva el evento hacia otro lugar, mediante lo no dicho y lo no visible. La materialidad de la obra, en tanto espejo o vidrio, permite desarmar el metro-patrón mayor del libro y su finalidad comunicativa, para ir al encuentro del vacío y el reflejo. Ambas propiedades, a su vez, posibilitan el evento de la escritura/lectura desde el receptor, es decir, desde el lector/espectador y no desde la escritora/artista, como usualmente ocurre con la escritura tradicional, comunicativa y significante. En palabras de Dermisache:

> Yo decidí hacer un libro de vidrio y otro de espejo […] tenían un diseño bien clásico. La tapa era de vidrio traslúcido, y la gente al abrirlo se encontraba con que cada página era transparente. Y al abrir el de espejo, el que leía se leía a sí mismo […] años después me di cuenta que en esa última obra de esa serie yo dejé de producir incluso el significante, tal vez para que el lector pusiera todo. (Pomiés 1992: 51)

Ciertamente, el gesto de la escritura que se observa en Dermisache apuesta a una concepción del gesto que, tal como ya se mencionó, no se limita a la obra, pero tampoco al cuerpo en sí. El gesto de escribir alude a un sentido preciso, el cual es *relacional e inasible*, por lo tanto escasamente reconocible más allá de su acto. Sin embargo, esta escasez no significa, en absoluto, su ausencia en la composición de la obra, puesto que, en tanto que fuerza, se actualiza tanto en la irrupción que cada grafo hace con la palabra (como en las obras que en las que figuran diferentes trazos), como en su soporte e instalación (en las obras en las que incluso deja de existir en trazo, tales como los libros de espejo y vidrio).

Desde esta perspectiva, la concepción del gesto aquí mencionada puede vincularse con lo que Marie Bardet señala como "modos de relación […] más que una mera forma corporal; un estilo para usar de cierto modo una técnica o más bien, un estilo junto a una técnica, un cuerpo junto a un espíritu" (2019: 91). En efecto, esta lectura de enfoque relacional se libera de las definiciones y

categorías en torno a la escritura para dar paso a diferentes planos, ritmos y desplazamientos que emergen con el gesto escritural, el trazo y su marca. Además, desvía o incluso subvierte tanto la escritura como el libro al poner en escena una materialidad transparente o reflectante que evoca al vacío, pero al mismo tiempo al sujeto que lee e interactúa con la obra. La manualidad que sustenta la obra de Dermisache permite la entrada al gesto, abriendo su escritura hacia este *continuum* que involucra a quien experimenta la obra. Más allá de interpretar, el lector/espectador se vincula con la obra al pensar y sentir los efectos de la disonancia que la escritura ilegible de Dermisache pone de manifiesto. Esta fuerza o flujo excede los límites del evento, abriendo la obra hacia la experiencia de su composición o su preexistencia estructural. De ahí que es posible "entender lo gestual como lo que va más allá de la palabra escrita, que involucra una remisión a un tiempo y a un espacio específico" (Andrade 2016: 114). Las huellas de una composición permiten la compenetración con la gestualidad, el movimiento y la expresividad del trazo. Además, escenifican el tiempo y el espacio donde dichos trazos se conformaron como materialidad, contexto y también técnica. En efecto, el gesto en su condición previa a la representación proporciona tanto a la escritura como al dibujo la posibilidad de experimentarse desde otras perspectivas que se alejan de la codificación lingüística-comunicativa para dar paso a otras maneras de pensar y sentir la expresividad.

A modo de cierre: escribir/leer con el cuerpo

El concepto "gesto menor" propuesto por la filósofa Erin Manning se vincula con la obra de Mirtha Dermisache en tanto esta última desvía o subvierte el metro-patrón de la escritura. Este desvío se hace evidente en la propuesta relacional e implicante de la artista/escritora, toda vez que sus obras interrumpen la frecuencia comunicacional-interpretativa de la escritura. Si bien el trabajo de Dermisache juega con la forma, en tanto este incursiona en la repetición y la simulación de sus composiciones respecto a modelos previamente diseñados y reconocidos en la cultura, tales como los textos, cartas, diarios y postales, resulta interesante que su escritura

al ser ilegible logre distanciarse del circuito comunicativo tradicional para devenir en otras posibilidades de escritura/lectura alejadas de la exclusiva dimensión semántica, pero vinculadas a la experimentación sensitiva o afectiva.

En este sentido, la condición senso-afectiva de las obras de Dermisache exhortan al espectador/lector a escribir/leer desde el cuerpo, es decir, a vincularse con la obra de una forma intensiva, abierta y relacional. Así, leer con/desde el cuerpo es acercarse, mediante el gesto y la experiencia, al trabajo estético, pero también político de su obra. Este último punto es fundamental, pues advierte cómo es que el gesto menor desarma la integridad estructural y normativa del gesto mayor de la escritura, sus condiciones y parámetros existentes, desestabilizando el *logos*, el significado y la palabra. En tanto ilegibilidad, ausencia o reflejo, el gesto menor de la escritora crea sitios de disonancia que no solo disputan con los grandes gestos de la escritura, sus relatos y estructuras, sino también abren la experiencia a nuevos modos de expresión, los cuales son efímeros, móviles e inasibles. Es en este sentido, entonces, que la obra de Dermisache conjuga el aspecto estético con el aspecto político. La propuesta *inventiva* de la artista/escritora reorienta el evento de la escritura/lectura, así como propone nuevas formas de percepción.

En efecto, mediante la inscripción de los trazos ilegibles de Dermisache, así como también las diferentes materialidades que la artista/escritora utilizó para la ejecución de estos, junto con la re-elaboración del artefacto-libro, es posible dilucidar una manera diferenciada de la relación artista-obra-espectador o, si se quiere, escritor-obra-lector. Esta, marcada por las sensaciones y los afectos, ponen de relieve al cuerpo y sus intensidades afectivas mediante el gesto menor de la escritura. El cuerpo como escritor y lector se abre al encuentro con lo Otro. Mediante el cuerpo es posible leer aquellos gestos que no solo pertenecen al lector sino también a quien los produce. En la producción, entonces, la expresividad permite la apertura de una composición estético-política que no se limita al cierre de si misma sino que, por el contrario, se abre hacia una exterioridad en la cual converge con otras sensibilidades.

Referencias bibliográficas

Andrade Megumi (2016), "Escrituras ilegibles: Henri Michaux, Cy Twombly, Inoue Yuichi", Tesis para acceder al grado de Magíster en Estudios de la Imagen, Universidad Alberto Hurtado, Santiago, Chile.

Bardet Marie (2019), "Hacer mundos con gestos". *In* Haudricourt André (2019), *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos*, Buenos Aires, Cáctus, p. 83-111.

Barthes Roland (1973), *Variaciones sobre la escritura*, Barcelona, Paidós.

— (2003), *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.

Carrión Ulises (2012), *El arte nuevo de hacer libros*. *Archivo Carrión I*, México df. : Tumbona Ediciones.

Clayton Ewan (2013), *La historia de la escritura*, Madrid, Siruela.

Chejfec Sergio (2015), *Últimas noticias sobre la escritura*, Buenos Aires, Entropía.

— (2018),"El caso de la literatura entre el pasado y el futuro", *Cuadernos de literatura*, Vol 22, n°44, p. 15-29.

Di Cio Mariana y Dotremont Christian (2017), "Los abecedarios reversibles de Mirtha Dermisache". En línea: <http://malba.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/2017/09/18171758/Mariana-Di-Cio-Los-abecedarios-reversibles.pdf> [fecha de consulta: 20/05/2021].

Didi-Huberman Georges (2017), "La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética". *In* Jaar Alfredo (2014), *La política de las imágenes*, Santiago, Metales pesados, p. 39-67.

La Rocca Paula (2020), "Espacialidad en el conceptualismo latinoamericano. El caso de Mirtha Dermisache", *Cuadernos del Centro de Estudio de Diseño y Comunicación*, nº 119, p. 191-207.

Manning Erin (2016), *The Minor Gesture*, Durham, Duke University Press.

Pomiés, Julia (1992), "Mirtha Dermisache. El mensaje es la acción", *Revista Uno mismo*, Vol. 105, p. 51.

Sontag Susan (2012), *Contra la interpretación y otros ensayos*, Buenos Aires, DeBolsillo.

La TransLiteratura:
nuevas corporeidades literarias

Gianna Schmitter
Universidad de la Sorbona-Paris III

La corporeidad misma de la literatura latinoamericana ultracontemporánea está cada vez más atravesada por el fuera de campo (Speranza 2006) al introducir imágenes (fotografías[1], dibujos[2], videos[3]) o al transformar su propio aspecto en elemento pictórico[4], o aun al trasladarse a internet[5] o las performances. Esta literatura traspasa los marcos institucionalizados y las materialidades, y tiende hacia "textualidades no cerradas sobre la palabra" (Kozak 2006: 15).

---

1 *Cf.* varias novelas de Mario Bellatin, como *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001), *Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois* (2003), *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), *El baño de Frida Kahlo* (Bellatin y Iturbide 2009), *Los fantasmas del masajista* (2009b). Y de otras autoras y autores: Cynthia Rimsky, *Ramal* (2011); Alejandro López, *Keres cojer?=guan tu fak* (2005); Verónica Sánchez Viamonte, *Magdalufi* (2018); Bruno Lloret, *Nancy* (2015); Valeria Luiselli, *La historia de mis dientes* (2014), entre otros.

2 *Cf.* Bellatin, *El perro de fogwill* (2015a), *Retrato de Mussolini con familia* (2015b); Gerber Bicecci, *Conjunto vacío* (2017).

3 *Cf.* por ejemplo Tálata Rodríguez con su poemario expandido *Primera Línea de Fuego* (2013) o los videos de Mariano Blatt, como "Ahora" (2014) o "Papelitos de locura" (2012).

4 *Cf. Nancy* de Lloret.

5 *Cf.* Charly Gradin con *(spam)* (2011), Ana Laura Caruso con *Red Social* (2011) y Luciano Lutereau con *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro* (2012).

Junto con Marie Audran propusimos pensar estas transformaciones literarias a partir del prisma de las *TransLiteraturas*.

Definimos, en primer lugar, las *TransLiteraturas* (Audran y Schmitter 2017, 2020) como aquellas que tensionan y/o traspasan el espacio literario "tradicional" por su carácter *trans*, esto implica el carácter tanto transgenérico (a nivel del género literario como del género de los personajes), como el transmedial, transnacional, translingüístico, y más. Con el prefijo *trans-* queremos acentuar el movimiento, ya que significa, tal como lo define la RAE, "a través de" y "al otro lado de"; invoca el fuera de campo, el más allá, el *au-delà* de un espacio consagrado. Se pone de relieve el desplazamiento y el pasaje, como subraya Miriam Chiani: "'Más allá', 'al otro lado', 'a través' o 'cambio' son los sentidos del prefijo *trans*. Usar esta partícula es enfatizar el movimiento en sí, el proceso; subrayar lo que pasa, atraviesa y cambia" (2014: 7). El movimiento del *trans* acompaña a y expresa la transición, reconfigura los espacios y los territorios de lo literario. Lo *trans* sugiere un movimiento horizontal, nómade, rizomático, que crea nuevas conexiones y redes de manera continua y desjerarquizada, en constante transformación. El pensamiento *trans* es un pensamiento del *devenir* y del reconocimiento de las posibilidades, como señala Miriam Chiani:

> Lo *trans* no es un *inter* (entre territorios) sino un "más allá de", supone la posibilidad de diluir límites y transgredirlos, transformar sus contenidos, llegar a superar —con la mezcla, la adulteración o la contaminación— binarios, opuestos, lo localizado y lo fijo, generando de este modo un campo de existencia complejo. Entendido como cruce o variancia de estructuras y órdenes, lo *trans* se adjetiva aquí para designar huellas de conexiones e intercambios que singularizan diferentes poéticas de autor o algunos de sus tramos: expansiones de la literatura a través de distintos lenguajes y disciplinas, o de diversos medios (visuales, sonoros, performáticos), que le dan un giro a la escritura hacia otro lado y hacen de ella *compuestos* (unidades no simples, formadas de elementos diferentes) capaces de perturbar los circuitos usuales de la letra (el soporte libro, la línea, el silencio); apropiaciones y usos de diversas piezas, como mapas, pinturas, fotografías, composiciones musicales, para dar lugar a poéticas *transversales* (atravesadas de lado a lado, desviadas) donde la reflexión sobre

> la literatura se alimenta de otros códigos o sistemas que ponen al descubierto potencialidades de la poesía o el relato. (2014: 7)

Con este trasfondo, proponemos nombrar como *TransLiteraturas* a las literaturas de lo ultracontemporáneo (desde el 2000) que se inscriben en las dinámicas del *devenir* y de la transgresión de fronteras, lo que las sitúa en una zona intersticial: en el umbral entre dos o más regímenes estéticos, materiales y/o institucionales. Estas *TransLiteraturas* son una expresión de las mutaciones ultracontemporáneas y generan tanto transformaciones poéticas como éticas; son una expresión literaria de la crisis contemporánea —y a su vez ponen en crisis el sistema literario.

El prisma teórico de las *TransLiteraturas* permite generar un recorte —provisorio e inestable— que visualiza en cierta literatura prácticas *trans*. Las siguientes categorías no son fijas y se pueden solapar entre ellas:

1. Una literatura que tematiza la transición y la crisis (histórica, política, económica, corporal) e igualmente como metaliteratura su propia transición y crisis.
2. Una literatura que se entiende y se tematiza como un cuerpo *trans* que se vuelca sobre sí mismo, como cuando las autoras y autores construyen obras que se autoalimentan.
3. Una literatura poblada de personajes *trans* (tránsfugos, nómades, híbridos, monstruos, transgéneros, en transición).
4. Una literatura que desborda, que es transgenérica y transmedial (Kozak 2012): más allá de las normas, más allá del canon y de los géneros, más allá del objeto-libro.
5. Una literatura que es transnacional: más allá de lo nacional, más allá de la tradición, más allá del empleo de un solo idioma.
6. Una literatura que tiende a lo colectivo: comunidades de autoras y autores, comunidades de lectoras y lectores, coescritura, autoras-lectoras y autores-lectores, lo que provoca a menudo una *TransAutoría*, e incluso una *TransEscritura,* como cuando las escritoras y escritores fabrican artefactos literarios en un trabajo de equipo o reciclan materiales que no son de su propia autoría.

Las *TransLiteraturas* operan en varias escalas. Se puede notar una transformación a nivel de las instancias literarias: las *TransLiteraturas* transgreden las categorías clásicas del análisis literario. El hecho de transgredir fronteras permite integrar, a veces, "otras" corporalidades no canónicas de la literatura: cada obra parece atravesada por una transgenericidad tanto lúdica que transgresora. A continuación, se presentarán algunos ejemplos para cada eje: sobra decir que solamente se trata de un muestreo incompleto.

1. Transición y crisis

¿Cuál es el lugar de la literatura en un mundo hipermediatizado? ¿Qué puede la palabra? En *El libro uruguayo de los muertos,* Mario Bellatin, que en aquella época estaba transitando por una fase de escritura en la que trabajaba con y a partir de la fotografía para publicar libros como, entre otros, *Shiki Nagaoka…* (2001), *Jacobo el mutante* (2006)*, Perros héroes* (2003), o *Los fantasmas del masajista* (2009b)*,* escribe lo siguiente:

> Como lo sabes, no puedo escribir en este momento y tengo muchas cosas por entregar. Las fotos ocupan casi todo el espacio. Como que sellan la escritura. Terminan de decir lo que la escritura planteó y está imposibilitada, por su carácter mismo de abstracción, de concluir. Le es difícil, por ejemplo, mostrar de un solo golpe lo simultáneo en el tiempo y en el espacio. La relación entre lo vivo y lo muerto. La convivencia de lo falso con lo verdadero. Cada vez me aburre más escribir y me entusiasma con mayor fuerza hacer fotos. Utilizo una cámara de plástico de mi infancia, una Diana, y otra de cartón y madera, hecha a mano, sin lente. Descubro en este dejar de trabajar, en este punto ausente, algo curioso que ya te he mencionado: que cada vez mis textos son peores y mis fotos de mejor calidad. (2012: 43)

La literatura está atravesada por la duda acerca de su naturaleza misma. Entre obsesión —una suerte de *escribir por escribir* que se puede transformar incluso en un *escribir sin escribir*, de llenar las páginas vacías con cualquier cosa, como lo hace, por ejemplo, Mishima de *Biografía ilustrada de Mishima*, que copia todas las inscripciones que ve alrededor de él— y *médium* limitado, la literatura

está puesta en tela de juicio dentro de su propio sistema, es decir, al nivel de la diégesis. Esto gesto se puede apreciar igualmente en el siguiente ejemplo sacado de la novela *Conjunto vacío* de Verónica Gerber Bicecci: "Hay cosas, estoy segura, que no se pueden contar con palabras" (2017: 124). No sorprende entonces que la novela introduzca dibujos hechos por la autora y que estos completen, de alguna forma, lo que el texto verbal no puede por sí mismo "decir". Varias escritoras y escritores tematizan un límite y/o una crisis de la literatura al introducir otra materialidad que no sea verbal —fotografías, dibujos, videos.

En este contexto del gesto de la puesta en crisis de la literatura misma (¿del sistema literario?) es interesante observar cómo la literatura ultracontemporánea se relaciona con el canon y la tradición. Quisiera mencionar tres ejemplos para ilustrar que la *TransLiteratura* no busca un post-/un después de, sino que atraviesa la tradición para jugar con ella y, a menudo, desacralizarla.

El primer ejemplo se trata de uno bastante conocido: el escritor argentino Pablo Katchadjan que "engordó" con 5600 palabras el cuento "El aleph" de Borges (Katchadjian 2009), por lo que fue enjuiciado por María Kodama en el año 2009, razón por la cual la viuda fue recientemente obligada a pagarle 888.000 pesos argentinos a Katchadjan[6]. Además, Katchadjan también jugó —intervino— en otro texto canónico de la literatura argentina, para no decir *su* texto fundador, según el propio Borges. Se trata por supuesto del *Martín Fierro,* un poema épico para el cual el mismísimo Borges propuso un final alternativo en su cuento "El Sur". Al proponer, en el 2007, el experimento de ordenar alfabéticamente el poema épico de José Hernández (Katchadjian 2007), Katchadjan le sigue entonces el juego de Borges; una cadena de intervenciones que no termina ahí. En el 2011, el poeta Oscar Fariña publicó, por su parte, *El guacho Martín Fierro* (2011), una reescritura del *Martín Fierro* en lenguaje tumbero y a partir de las referencias de la villa. A su vez, Martín Kohan propone en su relato "El amor" (2011) una interpretación

6 Para más información, ver por ejemplo "Piden el embargo de los derechos de Borges por un juicio de María Kodama y la intiman a pagar 888 mil pesos" (Clarín.com 2021).

homoerótica de la amistad entre Fierro y Cruz. Gabriela Cabezón Cámara nos da, con *Las aventuras de la China Iron* (2017), el relato de la esposa abandonada del Martín Fierro: ahora, ella tiene nombre (*i.e.*, identidad), y se escapa con una inglesa, que luego se transforma en su amante[7].

Todos estos ejemplos atraviesan el texto original, para tensionarlo, actualizarlo y transformarlo, "para desenvolverse en un horizonte multicultural y postidentitario" (Regazzoni 2019: 219). No se escribe necesariamente en contra, sino a través y a partir de la risa carnavalesca: todo está permitido, y sobre todo el travestismo.

2. Cuerpo trans

El siguiente punto de la reflexión gira alrededor de una literatura que se entiende y se tematiza como un cuerpo *trans* que se vuelca sobre sí mismo, como cuando las autoras y autores construyen obras que se autoalimentan. En la obra de Mario Bellatin es posible constatar numerosas intertextualidades, re-escrituras, y hasta repeticiones de fragmentos largos. Así por ejemplo se reescribe ligeramente un texto publicado en *letras libres* "Todos sabemos que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada" (2008b) en *Biografía ilustrada de Mishima* (2009a); el libro *Las dos Fridas* (2008a) se encuentra repetido, intercalado por meta-comentarios y más detalles, entre las páginas 97 y 120 de *El libro uruguayo de los muertos* (2012); y *Jacobo reloaded* (2014a) reescribe, en la primera parte, el libro *Jacobo el mutante* (2006).

Sobre todo en el texto "Escribir sin escribir" (2014b, 9–22), Mario Bellatin reflexiona sobre esta técnica del "escribir sin escribir", que en este caso incluye también el gesto del copiar y pegar, de la escritura no-creativa si pensamos con Goldsmith (2015). Al copiar un fragmento, este vuelve como un fantasma, reaparece en

7 Para un análisis pormenorizado, ver: Martín Pérez Calarco, "Dos inflexiones contemporáneas del Martín Fierro: entre el orden alfabético y la traducción verso a verso", VI Congreso Internacional de Letras, 2014; Susanna Regazzoni, "Otras transfiguraciones de Fierro: Martín Kohan y Gabriela Cabezón Cámara", *Revista Landa*, vol. 8, nº 1 (2019).

otro contexto, lo que crea, por un lado, un universo cerrado sobre sí-mismo y, por el otro, un efecto de reconocimiento para la lectora y el lector. Se trata de una experiencia de repetición, de volver sobre algo anteriormente escrito/leído en un movimiento de seguir escribiendo sin escribir para no interrumpir el flujo de la palabra, en un movimiento hacia delante; y a su vez, es un movimiento que gira sobre sí mismo, que se construye y auto-constituye, que vuelve, como cuando se gira en un baile, sobre un punto para marcarlo, para no perder el equilibrio. Que la literatura se alimente a sí misma no es un gesto nuevo; no obstante, Mario Bellatin lo lleva al extremo. Aquí, la literatura se transforma en un cuerpo monstruoso, atravesado por sí mismo, que a su vez exhibe personajes cuyos cuerpos son travestis, transexuales, transgéneros, cyborgs, enfermos, contaminados, vulnerables, precarios, excéntricos, tránsfugos.

3. Personajes trans

Desde los inicios, las letras latinoamericanas están pobladas por personajes cuyas corporeidades son disidentes. En los últimos años, gracias al contexto de la cuarta ola feminista, de los movimientos *Ni Una Menos* y la *Marea Verde*, emergen cada vez más textos cuyos personajes van en contra de las normas heteropatriarcales, como por ejemplo algunas de las ya mencionadas reescrituras del *Martín Fierro.* Susy Shock, escritora y activista trans, afirma en su poema "Yo monstruo mío" incluso "Reivindico mi derecho a ser un monstruo" (Shock 2008). Como el cuerpo *de* la literatura, los cuerpos representados *dentro* de la literatura —y los cuerpos de los y las que hacen literatura— se desplazan, desbordan, salen de sí-mismos, fuera del campo y de las normas. Estas nuevas corporeidades *trans* se muestran, intervienen en el orden y la repartición de lo visible y de lo sensible (Rancière 2000). Performan los regímenes de representación, fracturan los imaginarios y los *corpus* fundacionales; se extienden, se encuentran, se hibridan en *devenires* inéditos e impensados. Se reciclan y sedimentan las temporalidades, las memorias y las materias (Audran y Schmitter 2020: 19).

Para seguir con el ejemplo de Mario Bellatin —maestro de transformar su literatura en unos cuerpos textuales fragmentados, inflados

por la auto-alimentación, extrañados por relaciones intermediales, o "puesto en cuerpo" a través de la performance—, cabe añadir que su universo está poblado por personajes *trans-* (en transformación): los cuerpos del narrador y de los personajes de *Salón de belleza* (2005) padecen de las secuelas del "mal" (probablemente el SIDA aunque no se dice nunca); Shiki Nagaoka tiene una nariz descomunal, monstruosa; Mishima carece de su cabeza; en *Jacobo el mutante,* Jacobo se reencarnará en su hija adoptiva, Rosa. A ello se podría añadir una larga lista de otros personajes elaborados por escritoras y escritores que salen de las representaciones heteropatriarcales para abrirse a nuevas corporalidades, moldeables, permeables y mutantes.

4. Literatura transgenérica y transmedial

Aunque el fenómeno de la literatura intermedial y transmedial no es nuevo, es posible observar un aumento de textualidades no cerradas sobre la palabra (Kozak 2006a: 15) en los últimos años, fenómeno que tiene que ver, sin ningún lugar a dudas, con la irrupción de las nuevas tecnologías e internet, ya que es normal encontrar ahí una cohabitación entre textos, imágenes y videos. Si nos interesamos por uno de los casos "tecnopoéticos" (Kozak 2012) más antiguos —la relación entre fotografía y literatura—, llama la atención que muchas escritoras y muchos escritores no escriben en contra de la omnipresencia del discurso visual, sino que lo incorporan dentro de sus novelas. El cuerpo mismo del libro —de la literatura— se abre por ende hacia otras corporeidades y con ello poéticas, estéticas y experiencias. Florence Olivier propone que

> Como en el siglo pasado, parecería, el objeto libro encierra reproducciones fotográficas que, junto con el texto impreso, colaborando de forma consonante o disonante con lo narrado o enunciado, pretenden brindar el acceso a universos distantes o, por lo menos, ajenos a la directa e inmediata experiencia del lector. (2016: 433)

Al recurrir a la fotografía, el objetivo de la mayor parte de las autoras y de los autores del siglo XXI ya no parece ser una prueba de veracidad, sino que se trata más bien de un juego, una suerte de vehículo y potenciador de una sensibilidad —otra. A su vez, en una

sociedad del espectáculo (Debord 1983) donde predomina el simulacro (Baudrillard 1981), el público lector de hoy va a percibir una imagen de diferente manera que la lectora o el lector de principios del siglo pasado. Por ello, Schwartz y Tierney-Tello subrayan que la introducción de la fotografía en la literatura invita a poner en tela de juicio ambos componentes, así como su relación y su conexión con el contexto social e histórico:

> En estas obras de colaboración, combinar texto con fotografías hace que el lector, el fotógrafo y el escritor reflexionen de forma más crítica sobre lo visual y lo verbal como medios de representación, lo que contribuye a abrir los debates sobre la política subyacente de la representación. La relación entre la representación verbal y la visual pone en estos proyectos de manifiesto las propiedades éticas y políticas particulares de cada modo, al tiempo que reflejan su contexto histórico y social. (2006: 10. Traducción mía)[8]

Frente a la literatura inter y transmedial, la lectora o el lector tiene que leer de otra forma, e incluso en otros contextos. O dicho de otra manera, parece tener que hacerle caso a la famosa enunciación de Ulises Carrión: "Dear reader, don't read". La escritora y artista visual mexicana Verónica Gerber Bicecci tiene una vasta producción de corpo-textualidades distintas. Publicado en soporte papel —como un libro clásico— se puede mencionar su ya referida novela *Conjunto vacío* que se escribe a partir de dibujos y texto verbal, o la novela *La compañía* (2021) que se compone de fotografías y texto verbal. Sin embargo, Gerber Bicecci tiene una propuesta todavía más radical y desestabilizante: saca la palabra en varias ocasiones a las paredes de galerías de arte. Así, por ejemplo, el "ensayo de pared" *Invisible / indecible* (2010) que se constituye de "[p]equeñas narraciones bordadas sobre tela, marcos huecos, ensayo personal y

8 "In such collaborative works, combining text with photographs causes the reader, the photographer, and the writer to reflect more critically on both the visual and the verbal as means of representation, contributing to wider debates on the underlying politics of representation. The relationship between verbal and visual representation in these projects dramatizes the particular ethical and political properties of each mode while they reflect their historical and social context."

colección de imágenes" (2017: 34). La autora no busca encajar —de hecho, ella misma se define como "artista visual que escribe" (cf. su página web)—: atraviesa las artes para encontrar nuevas formas de expresión, para darle distintas materialidades capaces de apelar a otras sensibilidades[9].

La TransLiteratura sale de sí misma, desborda de sus marcos institucionalizados y tiende hacia el "fuera de campo" (Speranza 2006), lo que implica nuevos regímenes estéticos, funcionales y sensoriales. Esto se puede observar con claridad cuando la literatura se manifiesta en internet, como en los casos de la LiteraTube (Bonnet 2018; Bonnet y Thérond 2019) y de la Instapoesía, ambos ejemplos que a su vez se abren hacia las nociones de una literatura transnacional y colectiva —por ser publicadas y por circular en redes.

5. Literatura transnacional

En cuanto a la literatura transnacional, se puede pensar en, por lo menos, tres manifestaciones, susceptibles de solapamiento: (1) las referencias internas en la diégesis que, en algunos casos, son absolutamente globales y urbanas; (2) la lengua de producción; y (3) la circulación.

Como ejemplo se podría mencionar la novela *Desierto sonoro* (2019) de la autora mexicana Valeria Luiselli, inicialmente publicada en inglés como *Lost children Archives* (2019). Se trata de una pareja —ella mexicana, él estadounidense; cada uno trae un hijo biológico al futuro matrimonio— que se conoció durante un proyecto universitario en Nueva York: elaborar un mapa sonoro de la ciudad cosmopolita, grabar todas las lenguas que se hablan ahí. Al final del contrato, ambos buscan nuevos proyectos y la relación empieza a decaer. Él quiere hacer una pieza sonora sobre los apaches; ella se interesa por las migraciones de niños centroamericanos indocumentados hacia los EEUU. Cabe mencionar, en este contexto, que la misma Luiselli trabajó como intérprete para

9 Sin embargo, el campo de la literatura la recibe como escritora: *Conjunto vació* se premió en 2 ocasiones. Obtuvo el premio Cálamo 'Otra mirada' (2017) y el Tercer Premio Internacional de Literatura Aura Estrada (2013).

los niños indocumentados en la corte; a partir de esta experiencia nace la novela, así como el ensayo *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas)* (2016), ganador del American Book Award.

Elegir en el caso de *Lost children Archives* el inglés como lengua de escritura —como lo hacen igualmente muchos escritores y escritoras de origen chicano— significa posicionarse de otra forma en el campo cultural estadounidense, ya que no se recibe como "literatura extranjera". Numerosos estudios existen en cuanto a la "diáspora", al nomadismo y a la reconfiguración de la literatura latinoamericana como literatura global (ver p.ej. Terrones 2019; Müller, Locane y Loy 2018; Locane 2019), y el hecho de vivir en el extranjero conlleva, en algunos casos, la adopción de la lengua del país de residencia por motivos de comodidad o políticos. La literatura latinoamericana circula de otra manera y estas nuevas y distintas circulaciones y producciones interrogan igualmente si nociones como *literatura nacional* son aún vigentes.

6. Lo colectivo

Es posible observar, en cierta literatura, un deseo de ir hacia lo colectivo, es decir, hacia una coautoría o una coproducción, que muchas veces se relaciona también con un giro de la literatura hacia lo performático y el evento social. Como ejemplo, me gustaría citar la "LiteraTube" (Bonnet 2018; Bonnet y Thérond 2019), esto es: la literatura que cuenta con un videoclip en YouTube, Vimeo, o recientemente también en Instagram.

Bonnet y Thérond definen la LiteraTube como cualquier forma de expresión que la literatura puede tener en YouTube (es decir: grabaciones de lecturas, *bookreviews*, videos hechos para un poema…); por mi parte, prefiero reservar este término para un video elaborado para un texto —que a menudo suele pertenecer al género de la poesía—, ya que se convierte, entonces, en un dispositivo poético. El video sale así de su mera función de soporte y asume un rol en la construcción del sentido: la intermedialidad inherente apela a distintas dimensiones sensoriales, la imagen —pensada en función del texto— dialoga con las palabras, las puede completar o contradecir. El joven poeta peruano Roberto Valdivia (*1995) inició

una suerte de antología de videopoemas latinoamericanos al crear una *playlist* en YouTube, llamada *Lyricalwave, Videoclips de Poesía.* En un artículo que publicó en *Sub25*, explica su intención:

> Lyricalwave es un movimiento como no lo es. Es una escena como no lo es. Es en realidad el nombre de una playlist de Youtube que armé con esos videoclips de poesía hecha por letrados e intención artística, inmiscuidos entre lo experimental, lo pop, y la vieja oralidad lírica. Mi intención es que se empiece a ver a estos autores como habitantes de un mismo ecosistema, a Youtube como una rama más de lo que ya es una escena literaria vibrante: El Internet Hispanoamericano. (2020)

En esta *playlist* encontramos los "clásicos", como Mariano Blatt (*1983), que se dio a conocer como *flogger*[10] antes de convertirse en uno de los pioneros de la videopoesía, y a Tálata Rodríguez (*1978), poeta y performer argentino-colombiana. Se añaden muchas voces más jóvenes, como por ejemplo Lisa Carrasco, Lorena Valderrama, Lucía Carvalho, entre otros.

En estos videopoemas, podemos observar algunas estrategias diferentes. Por un lado, se pone en escena y se afirma la figura del autor al filmar a la o al poeta declamando un texto, un poco como si fuesen videoclips de MTV. Por otro lado, se encuentran montajes de imágenes, con o sin música, con la voz de la o del poeta en *off*. A pesar de las diferencias, se puede sentir un viejo postulado de las vanguardias: no respetar la poesía como género de lo sublime por excelencia. La dicción se aproxima a la del rap o del *slam* poético y la estética juega con códigos de la cultura popular provenientes de MTV y de Internet. En cuanto a las temáticas, se abordan igualmente temáticas muy populares, como el fútbol (cf. Blatt 2019; Rodríguez 2013; Lucas 2019). En estos casos, leer se vuelve ver, el público lector se vuelve público lecto-espectador (Mora 2012). Esta "literatura en expansión" reactiva la oralidad y la performance. La figura de autor se traslada hacia una concepción más bien colectiva: la literatura se *hace* entre varios. Gracias a la intermedialidad, se sale

10 Los *flogs* eran unos *blogs* fotográficos de los inicios del siglo XXI, que gozaron, en Argentina, de una gran popularidad para compartir poesía en el contexto de la crisis económica post-2001.

del libro como soporte institucionalizado y los lugares canónicos de la literatura se revierten. El acento se pone en la materialidad y la plasticidad del espacio para dialogar, entre otros, con los discursos dominantes de la sociedad.

En el caso de la LiteraTube, se observa un interesante solapamiento hacia otros ejes de las TransLiteraturas. No se trata entonces de una literatura que gira solamente alrededor de lo verbal, sino de una literatura que erige su poética a través de una otredad construida por otros soportes, medialidades y semióticas. Se "escribe" con el otro medio: la noción de *escribir* se traslada hacia otros procesos, se vuelve una componente posible entre otras prácticas literarias. Por ello, es una literatura que se lee y se mira, que se experimenta de distintas formas en diferentes medialidades y materialidades. Estas *TransLiteraturas* ponen el acento en el cuerpo y la materialidad: tanto la del libro y de su espacialidad (que también invita a una exploración visual), como en la corporeidad que se exhibe a través de instancias tales como la voz de las escritoras, los escritores y poetas, sus cuerpos y presencias. A su vez, esta literatura se *hace* también entre varios, ya que se necesita un equipo más o menos grande para realizar los videoclips.

A modo de conclusión

La intención de este artículo fue proponer algunas pistas para aprehender las distintas características *trans-* en la literatura latinoamericana publicada en las últimas dos décadas. El cuerpo, tanto del texto, como de los personajes, se abre hacia nuevas corporeidades no canónicas que interrogan nociones establecidas, como por ejemplo: ¿qué es escribir? ¿sólo se puede escribir literatura con el lenguaje verbal? Aunque estas preguntas no sean nuevas y que es posible establecer retro-lecturas en la historia de la literatura (latinoamericana), se puede sin embargo notar un incremento de una *TransLiteratura* en los últimos años, ciertamente motivado por los cambios tecnológicos, pero también por las nuevas corporalidades de los y las que hacen y leen literatura. Los ejes transliterarios propuestos establecen un marco teórico que no solamente permite categorizar las diferentes corporeidades —porque los cuerpos de los personajes, del texto

y de la autora o del autor no se sitúan a un mismo nivel—, sino también conectarlas entre ellas. De esta manera, se evidencia una lógica rizomática (Deleuze y Guattari 1980) que permite constituir un recorte bibliográfico inestable, heterogéneo y en constante *devenir,* cuyo punto en común es el de transgredir normas genéricas, canónicas, mediales, lingüísticas y nacionales.

Referencias bibliográficas

Audran Marie y Shmitter Gianna (2017), «TransLiteraturas», *Revista Transas*. En línea <http://www.revistatransas.com/2017/05/26/transliteraturas>. [Fecha de consulta: 2/06/2020].

— (2020), *TransLittératures, TransMédialités, TransCorporalités. Littératures latino-américaines (2000-2018)*, Paris, psn.

Baudrillard Jean (1981), *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée.

Bellatin Mario (1994) *Salón de belleza*, Buenos Aires, Eloísa Cartonera.

— (2001), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

— (2003), *Perros héroes: tratado sobre el futuro de América Latina visto a través de un hombre inmóvil y sus treinta Pastor Belga Malinois*, México, df., Aguilar.

— (2006), *Jacobo el mutante*, Buenos Aires, Interzona Editorial.

— (2008a), *Las dos Fridas*, México, Consejo nacional para la cultura y las artes Lumen.

— (2008b), «Todos saben que el arroz que cocinamos está muerto. Pequeña autobiografía ilustrada», *Letras Libres*. En línea <http://www.letraslibres.com/index.php?art=13123>. [Fecha de consulta: 20/04/2020].

— (2009a), *Biografía ilustrada de Mishima*, Buenos Aires, Editorial Entropía.

— (2009b), *Los fantasmas del masajista*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.

— (2012), *El libro uruguayo de los muertos: pequeña muestra del vicio en el que caigo todos los días*, Madrid, Sexto Piso.

— (2014a), *Jacobo reloaded*, Madrid, Sexto Piso.

— (2014b), *Obra reunida 2*, Mexico, Alfaguara.

— (2015a), *El perro de Fogwill*, Montevideo, Criatura Editora.

— (2015b), *Retrato de Mussolini con familia*, México, Alfaguara.

— (2017), *Bola Negra*, México, Sexto Piso.

Bellatin Mario e Iturbide Graciela (2009), *El baño de Frida Kahlo,* Barcelona, rm.

Blatt Mariano (2012), *Papelitos de locura*. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=xrpdq8m3dgA&t=50s>. [Fecha de consulta: 15/05/2020].

— (2014) *Ahora*. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=k4akmdjhniq&t=22s>. [Fecha de consulta: 2/06/2020].

— (2019), *No existís*. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=Mp9igrofz4g&t=9s>.[Fecha> de consulta: 15/06/2020].

Bonnet Gilles (2018), «Qu'est-ce que la littératube ? ou : " url & irl sont sur un rond-point "». En línea <https://hal-univ-lyon3.archives-ouvertes.fr/hal-01708517>. [Fecha de consulta: 10/06/2020].

Bonnet Gilles y Thérond Florence (2019), «La littératube: une nouvelle écriture ?» *Fabula Colloques*. En línea <https://www.fabula.org:443/colloques/index.php?id=6252>. [Fecha de consulta: 15/05/2020].

Cabezón Cámara Gabriela (2017), *Las aventuras de la China Iron*, Penguin Random House Grupo Editorial Argentina.

Caruso Ana Laura (2011), *Red Social*, Buenos Aires, Spiral Jetty.

Chiani Miriam (2014), «Poéticas trans», *Escrituras compuestas: Letras/ Ciencia/ Artes. Sobre Silvina Ocampo, Arturo Carrera, Juana Bignozzi y Marcelo Cohen*, Buenos Aires, Katatay.

Clarín.com (2021), «Piden el embargo de los derechos de Borges por un juicio de María Kodama y la intiman a pagar 888 mil pesos», *Clarín*, 30 de junio de 2021. En línea: <https://www.clarin.com/cultura/embargan-derechos-borges-juicio-maria-kodama-intiman-pagar-888-mil-pesos_0_L_yv5Ppf_.html>. [Fecha de consulta: 20/07/2021].

Debord Guy (1983), *La Société du spectacle*, Paris, Éditions Champ libre.

Deleuze Gilles y Guattari Félix (1980), *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit.

Fariña Oscar (2011), *El guacho Martín Fierro*, Factotum Ediciones.

Gerber Bicecci Verónica (2010), «invisible indecible | invisible unspeakable». En línea <https://www.veronicagerberbicecci.net/invisible>. [Fecha de consulta: 12/06/2020].

— (2017), *Conjunto vacío*, Sigilo.

— (2021), *La compañía*, España, Pepitas de Calabaza.

Goldsmith Kenneth (2015), *Escritura no-creativa. Gestionando el lenguaje en la era digital*, Buenos Aires, Caja Negra.

Gradin Charly (2011), *(spam)*, Buenos Aires, Ediciones Stanton.

Katchadjian Pablo (2007), *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, Buenos Aires, Imprenta Argentina de Poesía.

— (2009), *El aleph engordado*, Buenos Aires, Impreta Argentina de Poesía.

Kohan Martín (2011), «El amor», *Página/ 12.* En línea <https://www.pagina12.com.ar/diario/verano12/23-161693-2011-02-04.html>. [Fecha de consulta: 14/06/2020].

Kozak, Claudia (2006), *Deslindes: ensayos sobre la literatura y sus límites en el siglo* xx, Rosario, B. Viterbo.

— (2012), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*, Buenos Aires, Caja Negra.

Lloret Bruno (2015), *Nancy*, Santiago de Chile, Editorial Cuneta.

Locane Jorge J. (2019), *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial: Condiciones materiales, procesos y actores*. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial*, Berlin/Boston, De Gruyter. En línea <https://doi.org/10.1515/9783110622096>. [Fecha de consulta: 8/05/2021].

López Alejandro (2005), *Keres cojer?=guan tu fak*, Buenos Aires, Interzona.

Lucas Agustín (2019), *Los eternos*. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=czm-b2edMbM>. [Fecha de consulta: 10/05/2021].

Luiselli Valeria (2014), *La historia de mis dientes*, Madrid, Sexto Piso.

— (2016), *Los niños perdidos (un ensayo en cuarenta preguntas),* Ciudad de México, Sexto Piso.

— (2019), *Lost Children Archive*, New York, Knopf.

— (2019), *Desierto sonoro*, México, Sexto Piso.

Lutereau Luciano (2012), *Escribir en Canadá. Una biografía de Guadalupe Muro*, Buenos Aires, Pánico el Pánico.

Mora Vicente Luis (2012), *El lectoespectador*, Barcelona, Seix Barral.

Müller Gesine, Locane Jorge J., Loy Benjamin (2018), *Re-Mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South / Escrituras, Mercados y Epistemologías Entre América Latina y El Sur Global*, Berlin, Walter de Gruyter GmbH & Co kg.

Olivier Florence (2016), «De algunos usos de la fotografía en la literatura hispanoamericana contemporánea», *Cuadernos de Literatura* xx (40), p. 430–448. En línea <adminpujojs%2C+cdl+40+26+olivier.pdf>. [Fecha de consulta: 15/04/2021].

Rancière Jacques (2000), *Le partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, La Fabrique éditions.

Regazzoni Susanna (2019), «Otras transfiguraciones de Fierro: Martín Kohan y Gabriela Cabezón Cámara», *Revista landa*, vol 8., nº1. En línea <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/202940/12.%20Susanna%20Regazzoni—%20otras%20transfiguraciones%20de%20fierro.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. [Fecha de consulta: 12/05/2021].

Rimsky Cynthia (2011), *Ramal*, Santiago de Chile, fce Chile.

Rodríguez Tálata (2013), *Primera Línea de Fuego*, Buenos Aires, Tenemos las máquinas.

— (2013), *Como una rolinga.* En línea <https://www.youtube.com/watch?v=P3xp92unieA&t=51s>. [Fecha de consulta: 10/05/2021].

Sánchez Viamonte Verónica (2018), *Magdalufi*, La Plata, eme (Editorial Estructura a las Estrellas).

Schwartz Marcy E. y Tierney-Tello Mary Beth (2006), *Photography and Writing in Latin America. Double Exposures*, University of New Mexico Press.

Shock Susy (2008), «susyshock: yo monstruo mio», *susyshock* (blog), 17 de marzo de 2008. En línea <http://susyshock.blogspot.com/2008/03/yo-monstruo-mio.html> [Fecha de consulta: 14/05/2021].

Speranza Graciela (2006), *Fuera de Campo*, Barcelona, Anagrama.

Terrones Félix (2019), «La literatura latinoamericana frente al nuevo milenio: idas y vueltas entre lo local y lo global», *Artl@s Bulletin* 8 (2). En línea <https://docs.lib.purdue.edu/artlas/vol8/iss2/7>. [Fecha de consulta: 11/06/2021].

Valdivia Roberto (2020), «¿Qué es Lyricalwave? El Nuevo Movimiento de Poesía en Youtube», *Poesía Sub25* (blog), 24 de junio de 2020. En línea <http://poesiasub25.com/articulos/lyrical-wave-articulos>. [Fecha de consulta: 11/04/2021].

Ocupación del personae por la generación de los náufragos. Ismael Gavilán, Marcelo Rioseco, Armando Roa Vial o la disolución del sujeto

Víctor Campos Donoso
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Antecedentes de una nueva situación

La generación de los 90, denominada "generación de los náufragos" por el poeta y académico Javier Bello, ha de poseer diversas cualidades que sostendrán la peculiaridad que convoca esta ponencia. Se trata de una diversificación de materias y lecturas, de múltiples traducciones realizadas por sus integrantes y de un rotundo trabajo ensayístico que devienen compleja la tarea de pretender agrupar bajo una misma categoría a tan disímiles poetas. Mas, antes de ahondar en rasgos respectivos, cabría reconocer la situación estética más inmediata y previa al surgimiento de la generación que nos concentra.

Al caso, es pertinente atender una antología que se publica en 1992, llamada *Ciudad Poética Post*, elaborada por Oscar Galindo y Luis Ernesto Cárcamo. Dicha antología esboza un panorama próximo a las poéticas que serán aquí abordadas. Especie de continuum de la sensibilidad puesta en boga durante la década de los 80, las obras de los poetas antologados vacilan entre el rescate de lo vernáculo-callejero, el testimonio de la vida urbana, las huellas "más culturales que políticas" (1992: 106) que anegan la ciudad contemporánea y "la mezcla o el collage de lo viejo y lo nuevo, metaforizando cierta atmósfera latinoamericana de fin de siglo" (1992: 104). Si bien Cárcamo insiste en perfilar a esta camada de poetas como constructores de significaciones varias —en el sentido de que "sitúan sus imaginarios en un flujo más simbólico que real" (1992: 103)—,

considero que el trabajo con el registro situado logra que presida el correlato histórico-político por sobre el literario, al menos en la gran mayoría de los poetas involucrados. Allende de revisar críticamente estos proyectos, poseo la intención de enfocar una panorámica que permita conocer la sensibilidad que antecede más inmediatamente la aparición de los poetas náufragos.

Así, y a contracorriente de lo expuesto, aparecen algunos vates que trabajarán desde la autonomía y consecuente autoconciencia del fenómeno literario, es decir, tornados hacia el texto mismo como eje compositivo y ontológico de la creación poética, ejecutando —a la vez— abundantes lecturas y recogiendo un sinfín de influencias: se trata de vindicar el trabajo de escritura literaria *desde* la literatura misma —más allá de la tautología. Este ánimo por la pesquisa de referentes podría explicarse por motivos diversos, mas considero crucial comprender que esta generación, a diferencia de las precedentes, no se enfrenta a la "responsabilidad" de asumir en primera movida a su anterior promoción, sino más bien a una carencia de referentes directos sobre los cuales admitir replanteamientos o herencias dialogantes. La escisión que significó el golpe de estado en 1973 para la generación de los años 60, no solo detuvo notoria y definitivamente la producción de aquel entonces, sino que desmoronó la orgánica de tradición literaria mantenida y desarrollada en las décadas anteriores. Así, en el periodo de transición, ocurrida ya la dictadura, yace defenestra la lógica dialéctica de las generaciones poéticas a nivel nacional. Tal como advierte Javier Bello:

> La complejización de la discusión nacional ha traído como consecuencia la multidireccionalidad de las 'voces' que la conforman y con ella el desconcierto de los sentidos, el desorden de los significados: la pérdida de oposiciones altamente determinantes ha producido un clima de igualación discursiva permanente (1998: 3).

Así, según Bello, la sensibilidad atenuada por el retorno a la democracia permitió una proliferación de voces. Mas, considero que hacer funcional una generación poética a un contexto determinado en tanto mera consecuencia de este último no es del todo pertinente, puesto que las poéticas a trabajar poseen rasgos tan disímiles de individualidad respectiva, que sería genérico pretender unificar

miradas acaso tan diferenciadas. Para estos casos, nos empeñamos como lectores en hallar la mayor cantidad de coincidencias, olvidando —por momentos— las marcadas diferencias que cabría señalar. La propuesta de que la multiplicidad de recursos y lecturas que ofrecen *los náufragos* es consecuencia de la época social vivida, solo nos permite comprender a cabalidad las poéticas de Yanko González o Germán Carrasco; no así las obras de Marcelo Pellegrini, Armando Roa Vial o Ismael Gavilán. Podría sí donarnos información acerca del clima político inherente a toda actividad desenvolviéndose, pero no por ello se trata de una compenetración ontológica desde una poética determinada hacia aquella atmósfera, ni mucho menos una correspondencia epistemológica respecto del fenómeno poético. La transición a la democracia padecida en aquellos años permite fijar una época y explicar, en cierta medida, un talente en el ambiente; mas no explicar la totalidad de sus producciones. Las obras a trabajar, ciertamente, evaden todo esquema político-social *a priori*, y lo hacen justamente con el fin de reconocer esa escisión irremediable.

Entonces, es preferible visitar las poéticas de manera individual, destacando sus propias intuiciones y maneras de comprender los fenómenos, más allá de lo que puedan dictar los tiempos contingentes. Al caso, Octavio Paz nos recuerda que el poema sucede allende la historia; el poema teje y crea su propio tiempo, su propia historia (1992: 23). Es esa teoría que yace en los mismos versos de la que quisiera exponer, bajo cierto rudimento-guía que ofrece la teoría de las influencias del académico estadounidense Harold Bloom.

Reincidiendo en la pesquisa, la pérdida basal de los referentes insta a una búsqueda de estos mismos por parte de los poetas náufragos, mas también incursionan en tanto que formación crítica que todo poeta requiere: "las influencias poéticas (…) constituyen necesariamente el estudio del ciclo de vida del poeta como poeta" (Bloom 1973: 29). Sea por el afán de la pesquisa, sea por el afán de formación, lo cierto es que no cabría apostar unívocamente por uno de los aspectos señalados: se trata de una educación que estriba entre estos dos puntos.

Ante lo mencionado, he considerado decidoras las palabras que Armando Roa Vial emplease para una ponencia en el año 1999, en contexto del Encuentro Nacional de Poetas Jóvenes, realizado en la Universidad de Chile:

> Por eso, más que de influencias (…) prefiero hablar brevemente de las zozobras y perplejidades que nos llevan a ceder ante la tentación de la poesía, de la propia y de la ajena, quizá de manera inevitable, como autores y lectores, para destronar y suplantar esa realidad que no todos soportamos demasiado (1999: 7).

Ya la instancia del encuentro puede motivarnos a pensar en lo complejo de identificar las nuevas relaciones que los poetas náufragos comenzarían a trazar con determinadas tradiciones. Mas, considerando algunos alcances pertinentes, he pensado trabajar a tres vates de la camada en cuestión, que poseen ciertos puntos en común, pero con sus diferencias respectivas y propias de una búsqueda agónica. Sobre lo último, abordaré el concepto de *manierismo* y de *personae*, con el fin de realizar una revisión crítico-literaria —de enfoque bloomiano— de las primeras obras de Ismael Gavilán, Marcelo Rioseco y Armando Roa Vial.

Fabulaciones del aire de otros reynos (2003): Ismael Gavilán o el repliegue hacia un nuevo modernismo

Marcelo Pellegrini, en el prólogo a este poemario, fija la atención sobre un fenómeno que recorre los versos de manera vertebral:

> la poesía es manera y también es fingimiento. ¿Se trata de una autoironía? Es posible, porque ya sabemos que los románticos y los modernistas abrieron para sus obras la crítica y la distancia, aquellas que vienen del verdadero compromiso con la palabra. Pienso que la consecuencia más directa de esto (…) será la adopción casi ininterrumpida de máscaras (2003: 62).

Así, dos elementos conforman la pugna del poemario. Por un lado, yace el juego y la figura retórica (manera) como materias de la arquitectura del poema; mas, por otro lado, yace lo que dicha retórica oculta, a la manera de una urdimbre que esconde sus esquemas racionales (fingimiento). En este plano, Pellegrini aúna ambas dimensiones allende la lógica dialéctica; las dos perspectivas suceden simultáneas: "todo es un juego, pero no un juego vano ni mucho menos vanidoso; más bien estamos en presencia de una recreación gozosa de ciertos estados poéticos casi irrecuperables, es

decir, frente a una evocación" (2003: 13). Al caso, los siguientes versos de Gavilán son decidores: "Imposible es vivir lo que ya hemos perdido, / imposible leer versos de Ronsard / escritos la pasada primavera" (2003: 63). La exhibición del estado crudo del libro yace camuflado por la retórica. Se trata de un descreimiento del potencial que guarda el lenguaje poético, pero no a través de su nulidad, sino de su exploración y aplicación, adoptando como influencia el modernismo de Darío. Decidor es al caso el epígrafe que se advierte sentencial —pero a la vez evocativo y distante— al inicio del conjunto: "A los manes de rubén darío".

Así, la ironía adopta una presencia a partir de la cualidad pensante del lenguaje, escéptico de sí mismo y en tensión con la aplicación de un lirismo modernista y erótico. Las notas adosadas al cierre del libro —fieles al estilo de *La tierra baldía* o *El cementerio marino*— resaltan este último rasgo, en calidad de explicaciones que advierten la no autosuficiencia de los poemas implicados. Mas la perspectiva aquí lograda, Gavilán se la debe al empleo del personae: aquel recurso le permite distanciarse de sus decisiones estéticas, evidenciando sus conflictos en torno al significar poético. Cabe resaltar los aspectos aludidos (epígrafes y notas), puesto que, como elementos extratextuales al poema, demuestran en el tejido la perspectiva ejercida.

Las mascaradas son diversas: Eneas, August von Platten, Narciso, Gustav Klimt, Omar Khayan, el ficticio príncipe Sukida Hakashy, entre otros. Bajo los ejemplos enunciados, cabría esbozar una pequeña tipología. Hay en *Fabulaciones* dos tipos de personaes: el personae propiamente tal, comprendido como personaje histórico o literario que toma el estatuto discursivo del hablante lírico; y el personae en cuanto a "escritura de modo", es decir, homenaje desde una filiación de estilos en el hilar del poema.

Asimismo, las intertextualidades proliferan: Rainer María Rilke, Goethe, Fernando de Herrera, Baudelaire, etc. Esta actitud frente a la hechura del poema evoca, inequívocamente, al verso "Estos fragmentos he apuntalado contra mis ruinas" (2015: 81) de T. S. Eliot; y es que, ante la crisis de la representatividad y la agonía de los discursos metafísicos, la literatura moderna disputa el estatuto de lo religioso, manifestándose en el espacio de lo que antes presumió ser

potencial mímesis. El poeta escribe poesía con los fragmentos de la tradición, diría Borges. Así, y no en vano, como pensando en el verso ya citado, Gavilán escribe en su poema "Atardecer en Capri": "Como garganta que fue estocada con vientos de Tunicia / ninguna raíz crece más allá de todas estas ruinas" (2003: 39).

Esta desazón se acentúa en "Oración en Delfos". El personae actúa como en el ingreso a un sueño lúcido, mas esta condición guarda su irreductible final: siempre nos despertamos. Ergo, se trata de un ejercicio de desvío: eludir la realidad, puesto que esta ya no motiva canto alguno y se encuentra ad-portas de la devastación:

> El dios al que los cuerpos eran consagrados
> es imagen que se escurre en la ventisca.
> Apenas queda tiempo para darle nuestra juventud
> cercana al sueño como alianza requerida
> […]
>
> Lejos quedan las orillas que antaño celebraban su mirada.
>
> El dios al que los cuerpos eran consagrados es silencio
> y el sacrificio que ahora emprendemos
> es un rito sin su fuego,
> una sonrisa solitaria que sabe que algo
> ha quedado inacabado (2003: 65).

En este sentido, el ejercicio de retirada en Gavilán opera como una estrategia que le permite, al enunciar, referir. Así, no es solo un juvenil ejercicio retórico a la manera de Darío, sino que es la consolidación de un referente local en una panorámica latinoamericana. Aquel enmudecimiento paulatino de las artes producto de su irrevocable caída luego de alcanzar sus grandes expresiones lo padece el poeta contemporáneo. Sin embargo, imprimir aún de aquel referente moderno una poética, anuncia con algo de esperanza la posibilidad de hoy desenvolver una escritura lírica, configurada en los principios formales y literarios del extrañamiento.

Con todo, quizás *Fabulaciones*, en aquella conciencia del personae, solo devela lo irrecuperable que son aquellos estados/eslabones anteriores. Ante la pérdida irremediable solo cabe recordar, evocar. Mas aquella proeza de Sísifo en los poemas de Gavilán no le resta su

calidad de belleza a estos últimos: hay en la acometida una intención de reconfigurar el lenguaje, no solo a través de modos retóricos, sino que también a la luz de ciertas revisiones conceptuales caras a la poesía como fenómeno contingente.

Ludovicos o la aristocracia del universo (1995): manierismo creacionista

En el presente poemario, Marcelo Rioseco nos ofrece poemas de una extensión notable, con una tendencia al verso largo y a un imaginario que oscila entre el creacionismo de Huidobro y reminiscencias dadaístas y/o surrealistas propias de las vanguardias europeas que, a su vez, fueron asimiladas desde Latinoamérica. Al caso, cabe establecer que el ejercicio desarrollado por Rioseco obedece precisamente a un ejercicio manierista y no barroco (la posibilidad de caer en la confusión es alta). Arnold Hauser, en su ensayo *Literatura y manierismo*, da cuenta del conflicto a-crítico que ha existido entre ambos conceptos dentro de los círculos especializados. Así, el húngaro comprende que el manierismo es, esencialmente, "un estilo refinado, reflexivo, lleno de refracciones y saturado con vivencias culturales" (1969: 18). En este sentido, pienso que *Ludovicos* es la apertura para la realización de dichas refracciones, específicamente por medio del personae de talante profético[1]. Al caso, Ezra Pound, referente poético ineludible, establece que el personae acontece "en la búsqueda de uno mismo, en la búsqueda de la expresión sincera de uno mismo; uno busca a tientas, uno encuentra alguna verdad aparente. Uno dice 'yo soy esto, aquello o lo otro'; y con las palabras apenas pronunciadas uno deja de ser esa cosa[2]" (Kenner 1971: 120).

Desde ya cabría advertir que Ludovicos —personae de los poemas— pareciera tratarse de una especie de *Altazor* revisitado —conserva las mismas conductas kinésicas del sujeto alado en caída—, reincidiendo en la fórmula de la imagen inaudita ante el mundo mimético, mas aquí expuesta en la ecuación de la ironía y la afectación dramática: "*He venido como los pájaros a beber de*

1 Ludovicos, muy similar a Altazor, es el profeta de la creación.

2 La traducción es mía.

mi rostro / Dios quiera que este reflejo no perjudique a la naturaleza" (37) o "*he ideado un sistema revolucionario / que he dado en llamar: / método luminoso-demencial de Ludovicos el Célebre*[3]" (1995: 44). Es plausible realizar una lectura capital de *Ludovicos* como un poemario configurado desde lo incoherente con el parecer finisecular de entonces. Así, y a propósito de lo mismo, el libro ofrece, al menos, más de una clave de lectura.

El sentido de perspectiva está dado por el cruce constante de dos hablantes. Por un lado, yace una voz que interpela a Ludovicos y/o terceriza su relato. Por otro lado, sucede el decir del mismo Ludovicos —cifrado en cursivas—, quien posee el tenor principal de la actitud dramática. El juego presente de perspectivas permite dimensionar la apuesta constante de Ludovicos, poeta y esteta fundacional frente a la rotura de los modelos de representación tradicionales.

Ahora bien, cabría preguntarse por qué para la reconstrucción del padre es necesaria la mascarada (cabe aquí recordar, asimismo, la lectura de Javier Bello, a propósito de la pérdida de referentes). Retornar a la tradición debe ser un acto impersonal. Eliot nos recuerda que "la verdadera creación nace a partir de la mutilación de la personalidad misma" (2000: 24). De allí la máscara como requisito primario.

En el cruce de perspectivas, inevitablemente se traslucen algunas leyes estéticas compositivas, vitales para Ludovicos en el arte de sus palabras. En primer término, la apuesta es una belleza por la belleza, emplazada por una primigenia y asimilada candidez. Así, la ecuación gesta la correspondencia entre el amor y lo bello: "*Yo no hablo de amor / puesto que no hay respuestas para explicar la belleza*[4]" (1995: 63). En segundo término, el arte se trata de un renacimiento del yo hablante: "¡Ser eterno como morir y volver a nacer!" (64), "*creando la historia de nuevo*[5]" (1995: 67).

En tercer término, de *Altazor* Rioseco absorbe todo el sentido de génesis irruptor del/en el poema. "Nací a los treinta y tres

3 Cursivas en el original.

4 Ídem.

5 Ídem.

años, el día de la muerte de Cristo" (Huidobro 1931: 9), reza el primer verso del poemario huidobriano, entrando en consonancia cosmogónica con los siguientes versos de *Ludovicos*: "Ludovicos en su próxima exploración se impone / reinventar la escritura de la belleza" (1995: 75). Finalmente, y en cuarto término, todos estos principios ético-estéticos llevan a Ludovicos a un estado de soledad: "Quien prefiere la poesía escoge la soledad de un rey" (1995: 68), puesto que su épica neo-creacionista se topa con la construcción de un mundo de la renuncia mimética de los referentes deshabitado, siendo la máxima ironía el canto dramático no oído ya por nadie.

Con todo, pese a lo disparatado y melodramático de las composiciones en el poemario, no subyace, en ningún caso, un ejercicio de casualidad. Es posible de leer la apuesta de Rioseco como un montaje sensible que devela las incoherencias que rondan y asedian a la poesía en el mundo contemporáneo. Hay aquí un alarido que, lejos de no poseer sentido alguno, admite su gravedad por medio de —principalmente— la autoironía nietzscheana. No en vano, cabría pensar también a Ludovicos como una especie de Zaratustra revisitado, al igual como lo fue Altazor en su momento.

El apocalipsis de las palabras & *La dicha de enmudecer* (1998)[6]: la melancolía de la paráfrasis

Probablemente, dentro de las tres poéticas abordadas, el proyecto de Roa Vial sea el más ambicioso. No solo porque tenga el afán recolector de múltiples fuentes literarias, sino porque su trabajo habrá de erigirse con base en dichos hallazgos: Eliseo Diego, Jorge Luis Borges, Álvaro Mutis, Roberto Juarroz, Jaime Siles, Paul Celan, etc. La apuesta impersonal en Roa se vincula con tachar el yo de toda posibilidad de significado confesional y/o personalista, asumiendo la voz *desde* otras voces ya pretéritas: haciendo, a su vez, evidente

6 Si bien la primera edición de este poemario corresponde al año indicado entre paréntesis (Ediciones del Traditore), trabajaremos con la versión definitiva que se encuentra en la poesía reunida del poeta en cuestión, nominada *Ejercicios de filiación* (2009).

el trabajo recíproco con el pasado/presente de la tradición literaria, como enseñara Eliot en "La tradición y el talento individual":

> una percepción no solo de lo pasado del pasado, sino de su presencia; asimismo, empuja a un hombre a escribir no meramente con su propia generación en la médula de los huesos, sino con el sentimiento de que toda la literatura europea desde Homero, y dentro de ella el total de la literatura de su propio país, tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo (2000: 19).

El recorrido de la primera parte se articula en torno a la significancia de ciertas palabras como si se tratara de un diccionario, bajo el vertebral agón de Robert Browning (poeta que además traducirá a lo largo de su trayectoria). Con frecuencia, estos poemas son advertidos con un epígrafe, en donde se señalan ciertos homenajes o señaléticas de influencia: "Variaciones a partir de Salvatore Quasimodo" u "Homenaje a Álvaro Mutis", por ejemplo. Corresponde observar, de sobremanera, la construcción de determinados epígrafes que presumen citar versos del autor señalado en el título del poema. Lo cierto es que nos enfrentamos a un montaje textual, en donde yacen versos unificados en la cita, pero que cada una de las líneas posee un origen distinto dentro de un mismo corpus autoral. En otros casos, el epígrafe, comportándose en apariencia como versos, es procedente de textos en prosa, como es el caso siguiente, correspondiente a la obra René Char: "Destino aislado / esperanza desconocida" (2009: 41); versos que figuran como tales, pero que provienen de una epístola del poeta francés. Aquí, cabe destacar un punto de encuentro con Gavilán, puesto que ambos trabajan a conciencia el campo del texto extraliterario, haciéndolo partícipe de la confección del poema; despertándolo de su rol pasivo, y connotando su trabajo de conciencia.

Mas la ambición alcanza su mayor expresión en la segunda parte del libro (nominada *La dicha de enmudecer*): allí el ejercicio es filológico, estilístico, frío también en el sentido que Mallarmé escribiera acerca de "los fríos glaciares de la estética" (2009: 38). De allí la soledad y su consecuente sentir melancólico: "Sin saber adónde voy. / Resignado a sobrevivir. A 'ser el que soy'. / Sin que nada pueda deponer tanta soledad" (2009: 49). Todos los poemas de la sección

se develan como "a manera de", es decir, variaciones manieristas de obras conjuntas; personaes de "escritura de modo", recordando la pasada tipología. Sobre este último conjunto de poemas aparece como agón de Roa, a todas luces, el poeta Ezra Pound, y así, la consolidación de un metalenguaje a usanza de su propia existencia, es decir, persistiendo para que solo continúe su posibilidad potencial de existir. En este sentido, la mención de Roberto Juarroz no se torna una casualidad, sino que permite graduar la consideración potencial de concebir una realidad otra, autosuficiente en la hoja del poema: en el cierre del siglo, allende el estrago de las vanguardias y la exhibición de los límites trabados de toda lengua, el poeta, entre resignado y animado por una oscura inteligencia —al decir de Enrique Lihn— deposita sus escolios/glosas/apuntes en lo que la potencialidad creativa siempre depara a todo escrito que escapa a las normas instrumentales del idioma.

Ideas para una conclusión

Finalmente, no cabe sino confirmar la presencia del mecanismo retórico del personae en los poetas de la generación de los 90. Dentro de propuestas variopintas, considero que estas se aúnan finalmente por lograr demarcarse de su angustia, a la vez de señalar un ejercicio de distancia e impersonalidad frente a la escritura poética. El hablante lírico ya no obedece a las coordenadas de modelos de representación clásicos, sino que gesta a partir de sí su propio mundo referencial[7]. Lejos de acuñar gestos de cariz político, los poetas recorren una senda de rigurosa formación estética, alejados del acto de denuncia, tal vez por considerarlo engañoso. La poesía, en la cúspide finisecular, ha devenido en un discurso prácticamente en desuso: la circulación que esta gozó a mitades del siglo pasado ya no es la misma: los circuitos de lectores se reducen, y los discursos poéticos —en virtud del *Zeitgeist*— se retrotraen dentro de sí mismo, siendo ontológicamente meta-poéticos: no referencian otro

7 Al caso, sugiero revisar el trabajo que ha realizado el filósofo francés Jacques Rancière sobre la obra de Stéphane Mallarme, poeta en donde justamente aprecia una crisis de los modelos de representatividad para, con posterioridad, gestar el suyo propio.

mundo sino el mismo que puede cultivarse dentro del poema. Creo que aquí reside una voluntad sumamente crítica, que no opta por la corriente líquida —al decir de Bauman— del discurso que articula su propia crisis a través de recursos que entorpecen —adrede— la fluidez del mismo, con la finalidad de enrostrar un estado crítico, acaso de la manera más mimética posible.

Creo que aquí posee gran valor el retrotraerse, ocultarse en la labor del gabinete para confrontar, finalmente, a los avatares aparentes de la poesía. Ciertamente, en un contexto donde la pluralidad de sensibilidades se halla a la orden del día, como así las lecturas e influencias más variopintas, nos situamos en un escenario que obliga al poeta a darle lugar a su discursividad en la tradición más afín: Ismael Gavilán se acercó a Rubén Darío y a los románticos alemanes; Marcelo Rioseco se afilió al creacionismo de Huidobro y, por defecto, a la inventiva mallarmeana; y Armando Roa Vial se abrigó en los poemas dramáticos de Robert Browning y en, prácticamente, toda la tradición occidental (de la cual, sin duda, aparece como piedra angular Paul Celan).

Creo que en estos poetas reside un verdadero sentido crítico, un modus operandi coherente no solo con los tiempos que operan actualmente, sino que, a su vez, significando su gran duda y cuestionamiento hacia los mismos. No considero pertinente otorgar este mérito a poetas que, a través de una mera recreación del habla coloquial urbana o de una referencialidad al hastiado espíritu de asfalto de las ciudades, solo han mirado este mundo de la manera más directa y mimética posible. Finalmente, esto último se reduce a un gesto y, como todo gesto, conserva un aire de indiferencia que no asume las consecuencias de la confrontación (hay, por defecto, una consagración del enemigo que estas apuestas manifiestan abolir).

Referencias bibliográficas

Bello Javier, "Los náufragos" (1998), *Universidad de Chile*. En línea <https://www.uchile.cl/cultura/poetasjovenes/naufragos1.htm> [Fecha de consulta: 20/03/2021].

Bloom Harold (1973), *La angustia de las influencias*, Caracas, Monte Ávila.

Cárcamo Luis Ernesto y Galindo Oscar (1992), *Ciudad poética post*, Santiago, Instituto Nacional de Juventud.

Eliot T. S. (2000), *Ensayos escogidos*, México df, Universidad Nacional Autónoma de México.

— (2015), *La tierra baldía*, Madrid, Lumen.

Hauser Arnold (1969), *Literatura y Manierismo*, Madrid, Guadarrama.

Huidobro Vicente (1931), *Altazor*, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones.

Kenner Hugh (1971), *The Pound Era,* California, University of California Press.

Paz Octavio (1992), *El arco y la lira*, México df, Fondo de Cultura Económica.

Rioseco Marcelo (1995), *Ludovicos o la aristocracia del universo*, Santiago, Universitaria.

Mallarmé Stéphane (1998), *Cartas sobre la Poesía*, Buenos Aires, Ediciones del 29.

Roa Vial (1999), "De la poesía y las influencias". *In* Encuentro Nacional de Poetas Jóvenes, *La angustia de las influencias: los poetas leen a los poetas*, Santiago, Universidad de Chile, 1999, p. 7-9.

— (2009), "El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer". *In Ejercicios de filiación*, Santiago, Universitaria, 2009, p. 17-58.

Gavilan Ismael (2003), *Fabulaciones del aire de otros reynos*, Valparaíso, Altazor.

Pellegrini Marcelo (2003), "Evocar el ardor caído". *In* Gavilan Ismael, *Fabulaciones del aire de otros reynos*, Valparaíso, Altazor, 2003, p. 11-16.

La leyenda del Yurupary y su proceso de entextualización: una propuesta para evaluar su lugar en las historias de la literatura

Oscar Yesid Zabala Sandoval
Université de Montréal

Parece haber un consenso dentro de la historiografía literaria actual sobre la importancia de reevaluar los textos producidos por las comunidades indígenas a lo largo del territorio latinoamericano y de incluirlos dentro de la historia de la literatura del continente. En los últimos veinte años, la crítica y la historiografía han integrado nuevas herramientas de análisis que han permitido la superación de paradigmas hegemónicos que mantenían subalternizadas expresiones estéticas que no podían asimilarse a modelos occidentales, a sus lenguas de expresión o sus soportes clásicos de materiales[1]. En el caso latinoamericano, ha sido clave la revisita al concepto mismo de literatura y al de un criterio como el de la lengua de expresión en la valoración de las textualidades indígenas[2]. Dejados de lado estas categorías eurocéntricas, han podido considerarse dentro de las historias de la literatura obras a las cuales se les otorgaba un valor antropológico, como el *Manuscrito del huarochirí*, el *Popol-Vuh*, el *Rabinal Achí*, *La leyenda del Yurupary*, etc.

---

1 Como es sabido, muchas expresiones indígenas son de carácter oral, compuestas en su lengua original y, además, no obedecen a modelos de herencia judeocristiana o romana (Adorno 2006).

2 Sobre este aspecto recomiendo ver las reflexiones de Rolena Adorno (2006), el trabajo de revisión de las historias de la literatura latinoamericana de Barisone (2013) y el trabajo general sobre la cuestión de este artículo de Zabala (2020).

A pesar de los notables avances que implica la consideración de estas obras como objetos estéticos, aún es necesario pensar varios aspectos de esta inclusión. Por ejemplo: ¿en qué sentido son "indígenas" estos textos? ¿Qué periodización es la más adecuada para estudiar estas obras? ¿Qué sucede con las expresiones indígenas contemporáneas? Aunque una reflexión de este tipo excede los objetivos del presente texto, vale la pena sobrevolar brevemente algunos puntos necesarios para la comprensión del problema que se expone aquí[3]. En primer lugar, es necesario mencionar que la categoría de "indígena" se utiliza aquí siguiendo a Rita Palacios (2009) y a Martin Lienhard (2016). Según ellos, este concepto denomina un grupo de pueblos en el territorio latinoamericano que han estado inmersos en dinámicas coloniales. Más que referirse a pueblos prehispánicos, designaría a "la cultura y las actitudes de los descendientes coloniales de los habitantes autóctonos" (Lienhard 2016: 79). En este orden de ideas, la literatura indígena puede definirse como aquella en la que se puede determinar una participación decisiva de un individuo identificado o autoidentificado dentro de estas culturas, de manera que posee un papel "en determinadas prácticas comunicativas [las cuales permiten] contemplar la posibilidad de su naturaleza 'indígena'" (Lienhard 2016: 47). Desde esta perspectiva, poco importaría el formato en el cual estaría producida la obra —sobra decir que algunos asumen que estas se producen solamente en soportes orales— y, además, se reconocería las dinámicas comunicativas en las cuales se insertaría, así como su papel en ellas.

En segundo lugar, resulta problemática la periodización adoptada. Aún las más incluyentes tienden a ubicar estas obras en un capítulo anterior a la literatura producida en la llamada conquista y colonia. Este gesto deshistoriza las obras al imponerles un tiempo y un espacio diferentes a los de su producción. Las obras consideradas,

3 El presente trabajo no pretende ser exhaustivo ni agotar la cuestión. Se trata de un producto derivado de una investigación más amplia hecha en el marco de mis estudios doctorales, cuya primera parte ha sido publicada en la revista *Tinkuy. Boletín de investigación y debate* en su número 24 (2020). En este artículo, se elabora un estado de la cuestión sobre las literaturas indígenas en las historias de la literatura latinoamericanas. Sin embargo, es necesario resaltar el aspecto inacabado de la cuestión.

incluso las más cercanas a la llegada de los europeos, fueron fijadas o compuestas posteriormente a este momento. Por este motivo, es difícil sostener que los textos indígenas conservan la esencia de las culturas antes de la llegada de Colón. En palabras de Rike Bolte, esto es producto de una "academic nostalgia and literary nationalization" (2019: 224).

En este sentido, las historias de la literatura latinoamericana parecen desconocer el hecho de que las producciones indígenas se siguieron produciendo luego de la conquista, en diversos contextos y registros, por dentro del "sistema literario culto-institucional, como en el popular" (Barisone 2013: 161)[4]. Este desconocimiento no solo ha impedido la consideración de obras contemporáneas, sino también ha desubicado otras, cuya aparición supera los límites de la colonia y, evidentemente, el precolombino, tales como las ya mencionadas *Rabinal Achí* y *La leyenda del Yurupary*, ambas del siglo xix.

Aunque es un problema de sumo interés actual, quisiera limitarme a revisar *La leyenda del Yurupary*, en la versión editada por el Instituto Caro y Cuervo en 1983. Mi objetivo es demostrar que no sería posible comprender su historicidad sin tener en cuenta el proceso de entextualización que sufre a finales del siglo xix el conjunto de ritos del Yurupary. Para esto, en primer lugar, cuestionaré la forma como ha sido insertada hasta el momento en las historias de la literatura y su entrada en el canon colombiano; en segundo lugar, revisaré el proceso de entextualización para establecer algunos diálogos con su contexto histórico.

Antes de avanzar, resulta necesario hacer algunas aclaraciones. En primer lugar, siguiendo las reflexiones de Bolte (2019), González y Lozada (2012), Gómez Cardona (2011) y Osorio (2006), comprendo el "Yurupary" como una serie de mitos asociados a ritos practicados por las diversas culturas amazónicas, de manera que el libro publicado en 1983 es una versión particular de estos mitos.

4 Trabajos como el de Rita Palacios (2009) han resaltado la producción contemporánea de culturas como la maya, cuyos integrantes continúan utilizando su lengua, afirmando su identidad y, por tanto, produciendo expresiones estéticas que ameritan ser estudiadas dentro de los fenómenos literarios.

La edición del Caro y Cuervo es una traducción al español de la versión italiana del etnógrafo Ermanno Stradelli, realizada a finales del siglo XIX, la cual fue basada en la escrita en ñengatú por el indígena Maximiniano José Roberto. Como explica Rike Bolte, es necesario separar el complejo mitológico de su transformación en un producto literario (2019: 218). En otras palabras, el libro de *La leyenda del Yurupary* no debe tomarse como la expresión o síntesis del mito; por el contrario, se trata de una perspectiva que responde a un contexto particular. Estudiarla de esta manera permitiría comprenderla como una etapa del proceso de transformación que ha sufrido este conjunto de prácticas y evaluarlo históricamente.

La Leyenda del Yurupary en las historias de la literatura colombiana

Como explica Fabio Gómez Cardona, *La leyenda del Yurupary* comenzó a canonizarse como parte de la literatura colombiana a partir de un artículo de Javier Arango Ferrer, "Dioses, brujos y héroes precolombinos", publicado en la revista *Mito* en 1959; sin embargo, no sería hasta el trabajo de Orjuela en 1983, que sería considerado ampliamente en los estudios literarios. Desde ese momento y como con el resto de textos indígenas, la crítica ha debatido su pertinencia como un texto literario, así como la mejor forma de estudiarlo. Sin embargo, su origen colombiano parece un consenso tácito en la crítica literaria, al menos hasta los trabajos de Osorio (2006) y Gómez Cardona (2011), quienes han problematizado que se haya asumido la obra como parte de la tradición colombiana. En este apartado revisaremos las principales obras de historiografía literaria que se han preocupado por incluir de un modo y otro este texto en su corpus de estudio[5].

5 Puesto que se trata de una revisión en la historiografía literaria, no se han tenido en cuenta los trabajos de antropología sobre el tema. Sin embargo, el artículo de González y Lozada (2012) merece especial mención puesto que trata de reconstruir los avatares del mito en ambos lados. De igual forma, vale la pena destacar el texto de Gómez (2011) como un antecedente de esta recopilación, aunque este último se concentra más en la reconstrucción general de las raíces

Debido al relativo poco tiempo que ha estado dentro del panorama de la historia de la literautra, no existen muchas que hayan incluido al *Yurupary* en sus reflexiones; por el contrario es posible encontrar más bien ensayos individuales que han tratado de darle un lugar en el canon literario colombiano. El primer reconocimiento en una historia literaria se encuentra en el capítulo de la *Historia extensa de Colombia* (1965) del ya mencionado Javier Arango, titulado "Raíz y desarrollo de la literatura colombiana. Poesía desde las culturas precolombinas hasta la 'Gruta Simbólica'"[6]. Aunque se trate de una inclusión temprana de una obra indígena dentro del canon literario, las reflexiones de Arango poseen todos los problemas identificados a propósito de las historias literarias latinoamericanas. Como es posible apreciar en el título, el historiador interpreta la obra como una producción precolombina con un tema "anterior a toda influencia cristiana y a toda cultura que no sea la del Vaupés" (1965: 34). Con un claro interés nacionalista, el historiador muestra las culturas del Vaupés como "indios prehispánicos [que] no solamente fueron nuestros antecesores en el proceso histórico-geográfico, sino los antepasados de la actual población mestiza colombiana" (1965, 35). Más que analizar el texto históricamente, el interés de esta primera no es otro que el de apropiar *La leyenda* para la tradición literaria colombiana. Sin duda, un fin comprensible para una historiografía que desde *María* (1867) había buscado una forma de fundar una tradición literaria nacional.

En este orden de ideas, Arango marcó el tono y el tipo de reivindicación que seguiría la historiografía en el resto del siglo xx. En un tono similar, Fernando Ayala Poveda en su *Manual de literatura colombiana* (2002)[7] introduce el texto indígena en el área colombiana. El historiador de la literatura escribe: "El aborigen sobreviviente

del mito con el fin de establecer su origen diverso y la necesidad de estudiarlo por fuera de categorías puramente occidentales.

6 Por su puesto, Arango (1965) no podía tener en cuenta la versión editada por Orjuela para el Caro y Cuervo (1983). Sin embargo, el historiador comenta una traducción al español de la versión de Stradelli no publicada de Restrepo Lince (Ver González y Lozada (2012).

7 Este título fue originalmente publicado en 1987. Aquí usamos la reedición de Panamericana del 2002.

nos habla de un tiempo antiguo y a la vez de un tiempo sagrado que es necesario perpetuar y conocer" (2002: 12). Sin embargo, las razones que llevan al historiador a afirmar esto no radican en el interés por conocer la actualidad de los pueblos que producen las obras, sino en su capacidad de afirmar la identidad criolla, instrumentalizadora de los pueblos indígenas:

> Como portador de tres sangres, tres culturas, tres universos, el hombre colombiano tiene ante sus ojos el códice sagrado de algunas expresiones indígenas, para que pueda autoconocerse, como un ser integral, tanto en su cultura, como en su destino histórico. (Ayala 2002: 12)

En coherencia con este comentario, Ayala Poveda procede a reivindicar el mito como parte de los orígenes de las letras y la cultura colombiana. Así, el análisis del *Yurupary* que sigue a estas palabras se concentra sobre todo en la descripción de los rituales asociados a la leyenda y las costumbres de los pueblos amazónicos en los que se origina el texto.

Aunque existen algunas otras historias de la literatura colombiana, como el *Manual de literatura colombiana* editado por Planeta (1988), ninguna de estas se preocupó por comentar los textos de las comunidades indígenas. Por esto, resulta relevante mencionar el *Manual de literatura latinoamericana* (2005)[8] de Isaías Peña Gutiérrez. Aunque no desarrolla un análisis pormenorizado, es posible observar una paradoja en el primer capítulo sobre "literatura aborigen". Si bien Peña Gutiérrez afirma la necesidad de incluir la literatura indígena, esta debe provenir de documentos "auténticos"; es decir, deben rechazarse "textos apócrifos o traducciones contaminadas" (2005: 2). Así, en su búsqueda por la "pureza" de la expresión indígena, olvida que los textos indígenas que analiza han pasado por traducciones al español e interferencias de los colonizadores.

Los análisis de estas historias constituyen una mirada aislada que tiende a interpretar la obra como si tuviera la capacidad de dar cuenta de una esencia cultural, que permanece a pesar de la colonización.

---

8 Este título fue publicado originalmente en 1984. Aquí usamos la edición del Grupo Educar publicada en 2005.

Por este motivo, el texto se convierte en ella en "guardián de una memoria ancestral". De esta forma, no es capaz de reconstruir las condiciones en las que se le da forma a los textos ni su interés en los procesos sociales en los que aparece.

Por otra parte, están algunos ensayos que han tenido un objetivo similar al de las historias[9]. Fuera del referente de Orjuela (1983), me gustaría centrar la atención sobre los trabajos de Caicedo de Cajigas (1990a; 1990b). En una recopilación de poesía que realiza en 1990, la crítica comienza señalando el origen prehispánico del *Yurupary*: "El canto del Yurupary o 'engendrado de la fruta' es el poema heroico más importante producido en territorio colombo-brasilero durante el período prehispánico" (Caicedo de Cajigas 1990a: 3). Esta afirmación implica una paradoja con la del cierre del ensayo:

> De todas maneras las interpolaciones de la cultura occidental en las muestras amerindias deben registrarse como obvias, dado el largo proceso de conquista y aculturación que en todo el continente se ha vivido, pero ellas de todas maneras no desdibujan ni demeritan el sentido de los mitos y leyendas que sustentan las tradiciones literarias americanas, más aún cuando en el caso del *Yurupary* se mantiene viva y actuante en el pensamiento arquetípico de los nativos del Vaupés. (Caicedo de Cajigas 1990a: 6)

Como puede leerse, aunque Caicedo de Cajigas es más mesurada y reconoce la influencia occidental y la difícil delimitación geográfica de la obra, insiste en la capacidad del texto de expresar la esencia de los indígenas del Vaupés, aparentemente inalterable en más de trescientos años que separa la aparición escrita del *Yurupary* y su supuesta composición prehispánica.

A diferencia de los comentarios de Ayala (2002), los ensayos como los de Orjuela y Caicedo de Cajigas evalúan el texto desde su aspecto literario; es decir, analizan al *Yurupary* a partir de categorías sobretodo genéricas, tales como la de "poema épico". Sin embargo,

---

9 No hemos tenido en cuenta en esta revisión el clásico libro de Orjuela (1983) mencionado más arriba. Aunque sin duda fue este texto y su publicación en Colombia un antecedente importante en la canonización de *La leyenda del Yurupary* dentro de la tradición de este país.

estas categorías no parecen formuladas del todo claras. En palabras de Rike Bolte, ambos críticos parecen forzar estas categorías para incluir la obra dentro de los cánones occidentales:

> Neither Orjuela, when he refers to an epic poem, nor Caicedo de Cajigas, when she uses the term "poem", examine the type of verse or other parameters that could have been considered as constituting a traditional definition of either epic or lyric poetry. Neither do they propose their own definitions for these terms to adapt them to the object of the study. Given the level of knowledge and the structuralist approach they share, these appreciations appear rather out of proportion. (Bolte 2019: 224)

La crítica resaltada por Bolte (2019) apunta a problematizar las lecturas que durante el siglo xx pretendieron comprender textos como *La leyenda del Yurupary* como si se tratase de productos derivados exclusivamente de la tradición judeocristiana o grecorromana. En este sentido, estas categorías occidentales se quedan cortas en tanto el texto estudiado no cumple cabalmente con los aspectos formales necesarios. Por esto, resulta necesario acercarse a otro tipo que permita articular la obra como tal, con sus condiciones de producción.

El proceso de entextualización de *La leyenda del Yurupary*

Al lado de las propuestas ya revisadas, han aparecido algunas otras que han permitido cuestionar la forma como se había interpretado la obra durante el siglo xx en los últimos dos decenios. En general, se ha revisado la cuestión de la autoría del texto, su valor antropológico-literario y su pertenencia geográfica. Con esto, el conjunto de mitos y rituales del Yurupary se ha visto revalorizado, en tanto se ha problematizado la influencia de las culturas occidentales en el proceso de evolución, así como en la fijación de las versiones. Sin embargo, el interés de estos trabajos puede sintetizarse, utilizando las palabras de Osorio, en estudiar cómo este "sistema mítico" amazónico se ha traducido "a las coordenadas simbólicas occidentales y las transformaciones de significado que le son impuestas al entrar a moverse en circuitos de conocimiento ajenos al ámbito cultural de donde procede" (Osorio: 105). Por

esto, la versión de *La leyenda del Yurupary*, publicada por el Caro y Cuervo, ha sido dejada de lado por la notable huella del pensamiento occidental o utilizada para buscar elementos útiles a la explicación antropológica de las culturas amazónicas, tales como la música, las máscaras, la transformación de matriarcado a patriarcado, etc. Esto ha debilitado el valor particular, histórico y estético, que presenta la versión del manuscrito de Stradelli.

En este orden de ideas y tomando en cuenta los aportes realizados por los trabajos ya mencionados, propongo utilizar el concepto de "entextualización" que utiliza Mannheim en "Hacia una mitografía andina" (1999). El crítico insiste en la necesidad de comprender que las textualidades indígenas, cuando son publicadas, pasan por un proceso de "reordenamiento y edición de acuerdo con cánones locales de la prosa escrita, muchas veces sin que el etnógrafo, el editor o el lector estén conscientes del grado en que se diferencia el texto final de las normas andinas de textualidad" (1999: 49). Aunque se refiera a casos andinos de fijación de textos que pasan de la oralidad a la escritura, este concepto *mutatis mutandis* resulta operativo para considerar la forma cómo etnógrafos, editores y otros actores involucrados en la producción del libro, transforman las producciones indígenas al publicarlas para un público lector occidental, como es el caso de *La leyenda del Yurupary*.

Desde mi punto de vista, el concepto de "entextualización" permite articular las dos partes que participan del proceso de producción textual, en este caso, la recopilación de las fuentes orales y su fijación escrita. A diferencia de la propuesta de Bolte, esto implicaría considerar las particularidades de la versión "literarized" (2019: 223) de Stradelli como parte de la producción, transformación y recepción del mito.

Con todo esto en mente, quisiera comenzar comentando algunos aspectos del trabajo de Betty Osorio, titulado "El mito de Yurupary: memoria ancestral como resistencia histórica" (2006). Si bien, como denuncia Fabio Gómez Cardona (2011), este trabajo no sitúa la obra dentro de la historia de la literatura, sí da un paso adelante al resaltar el carácter limitado del texto publicado por Stradelli, frente a la diversidad y riqueza implicadas en el mito que circula entre las tribus tariana, tukano, punebu, etc. En palabras de Osorio:

> El método de recolección usado por Maximiano José Roberto indica que el sistema mítico de Yurupary no podía ser una versión uniforme, pues la región del noroeste del Amazonas es un territorio multilingüe en el cual las lenguas experimentan fenómenos muy dinámicos de interacción y cambio. (Osorio 2006: 106)

De esta forma, al ser transferido a la lengua escrita, el mito oral adquiere elementos propios de la dinámica letrada, transformándose en el proceso. Por ejemplo, "Yurupary", como cuenta Osorio, es un nombre acuñado por los jesuitas para amalgamar diferentes tradiciones que pudieran ser catalogadas como demoníacas por los católicos:

> Es decir no existe un personaje con la identidad fija que aparece en el texto de Stradelli, sino un concepto complejo que articula el pensamiento simbólico, y la historia de origen de un grupo a la historia de origen de otros grupos del Amazonas, mediante la metáfora del viaje que proviene de los relatos de la canoa anaconda. (Osorio 2006: 106)

Las diferencias entre la versión escrita y las orales que circulan (aún hoy día) entre los múltiples pueblos de la Amazonia fuerza a cuestionar la capacidad de la primera de guardar la esencia prehispánica de los pueblos que producen las segundas; sin contar el hecho de que el mismo nombre de la obra indica la intervención colonizadora.

Por otro lado, puede plantearse también la cuestión de la autoría del libro. Debido a su carácter colectivo, ritual y oral, es imposible otorgarle un autor al sistema mitológico. Sin embargo, la cuestión es diferente para el caso de *La leyenda del Yurupary*, aunque no necesariamente simple debido al involucramiento de dos figuras igualmente decisivas: Maximiniano y Stradelli. Ambos tuvieron roles muy definidos en el proceso de fijación del texto: el primero se encargó de la recopilación de las versiones y de una primera escritura manuscrita en ñengatú; el segundo, de su adecuación, traducción, edición y publicación en una revista italiana de etnografía. Puesto que el manuscrito de Maximiliano se encuentra perdido, resulta imposible saber en qué grado Stradelli lo modificó. Sin embargo, a lo largo del texto pueden encontrarse estas huellas que denuncian el proceso de entextualización.

De esta manera, con una exploración del texto, el lector puede encontrar rasgos de la tradición literaria occidental. Esto no ha pasado desapercibido para los críticos literarios y los antropólogos dedicados a la cuestión. Osorio resalta un comentario de Stradelli en el que discute las interpretaciones satánicas de complejo mítico y compra a Yurupari con un Daimon griego, lo que justificaría, en su opinión, que "se comporta como un héroe griego" (2006: 09). En esta misma vía, Bolte resalta que *La leyenda* está construida bajo el esquema descrito por Campbell de un héroe-protagonista de separación, iniciación, retorno (2019: 223). Además, tanto estos dos críticos como Reichel-Domatoff (1996) señalan la fuerte influencia romántica presente en el libro.

Sin embargo, más allá del simple rastreo de influencias y de la constatación de la presencia del sistema literario occidental, el proceso de entextualización permite preguntarse por las motivaciones de fijar el texto. Nuevamente, el trabajo de Osorio da luces sobre este respecto. La hipótesis principal de su trabajo radica en que la materialización de la versión de Maximiniano y Stradelli expresa que la preocupación "por la difícil situación que estaban atravesando las sociedades amazónicas corre pareja con su interés por el mito, lo cual podría indicar que el mito de Yurupary puede estar siendo usado como una herramienta poderosa de resistencia" (2006: 109). Esta resistencia se daba contra varios procesos de colonización: por un lado, la exotización y demonización de las tradiciones frente a los etnógrafos europeos y los católicos, respectivamente; por el otro, frente a la explotación del caucho que devino en genocidio de estas comunidades indígenas.

Reconocer esta función de resistencia en *La leyenda del Yurupary* implica también cuestionar su procedencia geográfica. En efecto, el problema de la explotación cauchera es un fenómeno que supera el territorio amazónico colombiano. Según Fabio Gómez Cardona: "la historia y la condición actual de muchos pueblos amerindios deja fuera de base cualquier pretensión de apropiación nacionalista de sus productos culturales […] ¿qué sentido tiene entonces decir que este mito de este pueblo es Brasilero, Peruano o Colombiano?" (2011: 13). En este sentido, el proceso de entextualización demanda la necesidad de situar el texto en sus condiciones de enunciación;

esto es, un territorio intercultural que trasciende las discusiones por las fronteras nacionales.

Consideraciones finales

A lo largo de las páginas anteriores, se ha explorado la forma como *La leyenda del Yurupary* ha sido incluida en las historias de la literatura colombiana y latinoamericana. El recorrido ha permitido establecer los principales problemas ligados a la periodización y a su apropiación nacionalista en el ámbito de la historiografía colombiana. De esto, ha sido posible establecer que los textos asociados al complejo mitológico del Yurupary, del cual el de Maximiniano y Stradelli es solo una versión, deben comprenderse al margen de los procesos de construcción de las identidades nacionales e insertarse en los problemas culturales, sociales y culturales de los pueblos que los producen. Como se ha mostrado de sus lecturas más recientes, es necesario partir de su origen intercultural que dio lugar a la versión particular fijada a finales del siglo xix.

En definitiva, el proceso de entextualización que condujo a la producción de *La leyenda del Yurupary* implica su particularización respecto a las otras versiones que existen del mito. Como hemos visto, esta particularización responde a unos procesos sociales e históricos muy específicos, los cuales es necesario tener en cuenta a la hora de valorarla dentro de las historias de la literatura latinoamericana, con el fin de evitar los peligros de las apropiaciones nacionalistas o de la exotización de la obra. Desde mi perspectiva, de esta forma será posible evaluar la influencia de la obra de Maximiniano y Stradelli en las producciones literarias posteriores. Por el momento, gracias al trabajo de Fabio Gómez Cardona, sabemos que esta y las demás versiones del mito fueron importantes en la construcción de una obra como *La vorágine* de José Eustacio Rivera. Por este motivo, parece imperativo establecer este tipo de diálogos para comprender cómo ambas tradiciones se enriquecen mutuamente.

Referencias bibliográficas

Adorno Rolena (2006), "Culturas en contacto: Mesoamérica, los Andes y la tradición escrita europea". *In* González Echevarría Roberto, Pupo-Walker Enrique (eds.), *Historia de la literatura hispanoamericana. T. I Del Descubrimiento al modernismo*, Madrid, Gredos, p. 60-84.

Arango Ferrer Javier (1959), "Dioses, brujos y héroes precolombinos", *Mito*, nº26, p. 140-160.

— (1965), *Raíz y desarrollo de la literatura colombiana: poesía desde las culturas precolombinas hasta la Gruta Simbólica*, Bogotá, Ediciones Lerner.

Ayala Poveda Fernando (2002), *Manual de literatura colombiana*, Bogotá, Panamericana.

Barisone José (2013), "Problemas en el estudio de las literaturas indígenas", *Revista Zama*, nº1, p. 153-167.

Bolte Rike (2019), "The western 'baptism' of Yurupary: receptions and rewritings of an Amazonian foundational myth", *Intimate frontiers: a literary geography of the Amazon*. Liverpool, Liverpool scholarship, p. 209-226.

Caicedo de Cajigas Cecilia (1990a), *Origen de la literatura colombiana: El Yurupary*, Pereira, Universidad Tecnológica.

— (1990b), "Prólogo", *Yuruparí (Engendrado de la fruta)*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo.

Gómez Cardona Fabio (2011), "Yurupari y el canon literario colombiano. Apuntes para una discusión sobre la interculturalidad", *Poligramas*, nº36, p. 98-115.

González Galvis Juan Camilo, Lozada Mendieta Natalia (2012), "La ilusión del hermano: expedición a las mitografías antropológica y literaria del Yurupary", *Antípoda. Revista de antropología y arqueología*, nº15. En línea < http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1900-54072012000200012> [Consultado el 07/11/2021].

Reichel-Dolmatoff Gerardo (1996), *Yuruparí: Studies of an Amazonian Foundation Myth*, Cambridge, Harvard University Center for the Study of World Religions.

La leyenda del Yurupary, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1983.

Lienhard Martin (2016), "Textualidades indígenas", *El Perú en su historia. Fracturas y persistencias*, Paris, Édition Le manuscrit savoirs, p. 45-92.

Mannheim Bruce (1999), "Hacia una mitografía andina". *In* Godenzzi Juan C. (ed.), *Tradición oral andina y amazónica. Métodos de análisis e interpretación de textos*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de Las Casas" y proeib Andes, p. 47-79.

Osorio Betty (2006), "El mito de Yurupary: memoria ancestral como resistencia histórica", *Revista de estudios sociales*, nº23, p. 105-111.

Palacios Rita (2009), *Indigenousness and the reconstruction of the other in Guatemalan indigenous literature*, Tesis para optar por el grado de doctor, University of Toronto.

Peña Gutiérrez Isaías (2005), *Manual de la literatura latinoamericana*, Bogotá, Grupo Educar.

Zabala Óscar (2020), "El lugar de la producción literaria indígena en la historiografía de la literatura hispanoamericana: problemas y posibilidades", *Tinkuy. Boletín de Investigación y Debate*, nº24, p. 75-89.

Del periódico a las hojas sueltas: El terrible asesinato en la calle del Conde del Asalto (1872-1875) y su eco mediático

Ricarda Musser
Ibero-Amerikanisches Institut,
Stiftung Preußischer Kulturbesitz (Berlin)

Sobre lo que había pasado...

El caso del asesinato en que se centra este artículo se cuenta rápidamente. Gregoria Foix, de Benicarló, había ido a Barcelona con su marido. Después de que él muriera de fiebre amarilla en 1870, ella se ganó la vida sola y trabajó en la casa de Pedro Batllori. Tenía entonces unos 40 años y un amante 10 años más joven, Victoriano Ubierna. Este último fue soldado en el cuerpo de ingenieros, pero desertó cuando iba a ser trasladado a Madrid con su tropa. No fue fácil encontrarle alojamiento con este historial, pero lo hicieron y Gregoria le pagó el alojamiento y se encargó de su comida. Fingieron ser hermanos. Mientras tanto, Pedro Batllori, el patrón de Gregoria, había hecho un testamento a favor de su empleada, que debía heredar todo tras su muerte. Pedro estaba divorciado y no tenía hijos. Con terribles consecuencias para él, le habló a Gregoria de su testamento. Poco después, Gregoria desarrolló la idea de matar a Pedro con el apoyo de su amante. Victoriano declaró posteriormente que se había negado al principio, pero que luego cedió ante Gregoria.

El 12 de octubre de 1872, mezcló opio con la comida de Pedro para que durmiera profundamente. Más tarde, la pareja lo estranguló. Al día siguiente desmembraron el cuerpo y escondieron las partes en varios lugares de la ciudad. La cabeza de Pedro fue encontrada por una joven en las huertas de San Beltrán. Fue llevado al Hospital de Santa Cruz y se le pidió a la población que ayudara a identificarlo, lo que se hizo rápidamente. También se encontraron las otras

partes del cuerpo. Gregoria declaró inicialmente que su empleador había salido de la casa el 13 de octubre para ir a tomar algo y que no había regresado después. Sin embargo, a través de las declaraciones de varios testigos, la red se estrechó entonces en torno a Gregoria Foix y Victoriano Ubierna; la pareja fue detenida el 17 de octubre de 1872. Fueron acusados de asesinato y condenados a muerte en enero de 1875. La sentencia se ejecutó públicamente a las 9 de la mañana del 9 de junio de 1875. Los condenados pasaron la noche en una capilla, confesaron sus pecados y recibieron la comunión. Gregoria fue ejecutada primero, seguida de su cómplice. Cuando el verdugo terminó su trabajo, un sacerdote se puso de pie ante el público y declaró que los culpables habían obtenido el perdón de sus pecados. También pidió a los padres de las familias presentes que educaran a sus hijos en la fe cristiana, para que llevaran una vida moralmente intachable y cumplieran las leyes religiosas y humanas. Los cuerpos de los ajusticiados permanecieron a la vista del público hasta las seis de la tarde y luego fueron enterrados (véase Costa Oller 2016: 188-193; Donis Serrano 2019: 61-64).

Sobre lo que escribieron los periódicos...

Todo el caso del asesinato ofrece básicamente tres ocasiones en las que la prensa y las hojas sueltas podían informar sobre él: el asesinato y su investigación, el pronunciamiento del veredicto y, finalmente, la ejecución. Probablemente la cobertura mediática en este caso fue incluso algo mayor de lo habitual, ya que las mujeres, a excepción del delito de infanticidio, eran solo una pequeña minoría de los asesinos condenados. Al otro lado del Atlántico, esto se pudo ver, por ejemplo, en la cobertura de Guadalupe Bejarano, la primera asesina en serie mexicana, sobre cuyos crímenes hay unas hojas sueltas de la imprenta de Antonio Vanegas Arroyo con ilustraciones de José Guadalupe Posada.

Además, las empleadas domésticas en particular parecen haberse convertido repetidamente en el centro del interés público como asesinas. Marisol Donis Serrano recoge este fenómeno en su libro *Sirvientas asesinas* y describe 13 casos de (presuntos) asesinatos cometidos por trabajadoras domésticas.

> Cuando la mano ejecutora era la de una mujer, entonces, los periódicos recurrían a toda clase de artimañas para captar la atención del público lector. (…) De entre los crímenes cometidos por mujeres (…) los que más llamaron la atención fueron los ejecutados por criadas contra las/los señoras/es para los que trabajaban. (…) nadie se preocupaba por las víctimas, pues toda la atención recaía sobre las asesinas. Los estímulos de una publicidad malsana habían creado en torno a ellas una aureola de heroísmo que, en forma de leyenda, se popularizaba por doquier en lugar de dejar que la criminal sintiera el peso de la culpa y del arrepentimiento. Así pues, las mujeres que mataban eran tratadas por la prensa como verdaderas heroínas (Luengo López 2017: 93-94).

En el caso penal que nos ocupa, se pueden encontrar en la prensa informes sobre la investigación, la condena y la ejecución, pero la mayoría de ellos se refieren a la ejecución de los condenados. En 1872, cuando se investigaba el caso, no estaba en absoluto claro, como se acaba de relatar, que se abriera un proceso contra Gregoria Foix y Victoriano Ubierna. Por ello, también se destacó en la prensa el buen trabajo de los funcionarios implicados:

> Las misteriosas circunstancias de que está rodeado este crimen; la consideración de que no existían testigos presenciales del hecho; hubieran podido producir la impunidad del delito sin la sagacidad y perspicacia de los señores Cabezón y Cassá (*Independencia. Diario republicano federal*, lunes 4 de noviembre de 1872).

En el mismo número se describe también el curso de los acontecimientos y las investigaciones posteriores.

Al parecer, la prensa prestó menos atención a la sentencia, que a menudo solo se menciona como una pequeña nota en las noticias mixtas. Así, *El Imparcial, el diario liberal* del 21 de enero de 1875 afirma:

> Dicen de Barcelona que se ha notificado ya la sentencia á los procesados por el asesinato del esterero Pedro Batllori de la calle del Conde de Asalto, imponiéndose pena de muerte á Gregoria Foix, la criada con quien habitaba la víctima, y a Victoriano Ubierna, artillero con quien aquella tenía relaciones amorosas.

Sin embargo, ninguna de estas ocasiones dio lugar a la impresión de hojas sueltas, según los conocimientos actuales. Sólo en el caso de la ejecución de la sentencia en 1875 es así, aunque, por supuesto, también hay que tener en cuenta que la transmisión de estos materiales dista mucho de ser completa. Curiosamente, las hojas sueltas, que tratan de los hechos sangrientos y la posterior ejecución de los culpables, han sido hasta ahora poco investigadas en España. Juan Gomis escribió sobre esto ya en 2016:

> Esta literatura de patíbulo[1] (…) constituyó un subgénero editorial popular de amplia difusión en Europa entre los siglos XVII y XIX. Se trata de impresos que ofrecían relatos relativos al reo que iba a ser ejecutado: sobre los crímenes que le habían conducido al suplicio, sobre su confesión, sobre la sentencia condenatoria, o sobre sus últimas palabras ante el verdugo. Las temáticas son tan diversas como las variantes editoriales en cada territorio europeo, pero comparten el patíbulo como telón de fondo común. (…) Estos conjuntos impresos han recibido una atención específica por parte de los historiadores para los casos inglés, francés y alemán, que son hoy los mejor conocidos. No se puede decir los mismo de la literatura de patíbulo española, terreno prácticamente ignoto, pues los estudios no han acertado a singularizar este corpus impreso dentro del amplio y heterogéneo género editorial constituido por la literatura de cordel (Gomis 2016: 10).

Esta afirmación es un tanto sorprendente, pues Julio Caro Baroja ya había esbozado el interés interdisciplinar de este grupo de hojas sueltas en su *Ensayo sobre la literatura de cordel* de 1969:

> El criminalista, el psicólogo e incluso el psicoanalista, hallarían campo ancho para sus observaciones teniendo a mano una colección grande de esta clase de relatos. […] la relación impresa refleja, ante todo, una posición popular, colectiva ante el hecho en sí y es más útil para el sociólogo que procure estudiar un medio determinado, aquel en que se dio el crimen, que para el criminalista o el interesado en la psicopatología (Caro Baroja 1988: 199-200).

1 Este término fue acuñado por Hans-Jürgen Lüsebrink en 1982.

Además, estas hojas sueltas pueden utilizarse para responder a preguntas de los campos de la lingüística y los estudios de comunicación, así como de los estudios de género. Asimismo, las hojas sueltas temáticamente similares de Hispanoamérica invitan a comparaciones internacionales, por ejemplo la Lira Popular de Chile y los grabados del taller de Antonio Vanegas Arroyo de México.

El penúltimo capítulo de la causa penal lo recoge el diario *La Crónica de Cataluña*, periódico liberal de Barcelona del 8 de junio de 1875, en el que se informa:

> Como habíamos anunciado, á las ocho en punto de esta mañana se constituyó en la cárcel de esta ciudad el juzgado de San Beltran, y con toda la solemnidad que requiere la ley notificó á Gregoria Foix y Rambla y á Victoriano Ubierna y Guilarte la sentencia por la cual se impone á ambos la pena de muerte en garrote. Los reos la oyeron con bastante serenidad, si bien la Foix se descompuso un poco, mas pronto se tranquilizó. Seguidamente fueron ambos trasladados á las capillas que al efecto se habían preparado en el piso mas elevado de la cárcel; y una vez allí, varias señoras, cuatro sacerdotes y algunos individuos de la Caridad Cristiana han empezado á prestarles los ausilios al caso adecuados. (…) Veinte horas de vida quedan tan solo a los infortunados reos, si no producen efecto las distintas súplicas que telegráficamente se han elevado a S.M. en demanda de indulto, figurando entre ellas la del alcalde constitucional señor marqués de Ciutadilla en nombre de Barcelona.

En el periódico no se informa en qué se basaban las peticiones de clemencia. En cualquier caso, parecen haber provocado un breve retraso, porque la ejecución no tuvo lugar el 30 de mayo, sino el 9 de junio.

Los reportajes de los periódicos sobre este tema van desde informes muy breves hasta reportajes en varias columnas, como en *La Época*. Es de suponer que el asesinato como tal se daba por conocido por el público lector, ya que por lo general solo se vuelve a tratar brevemente, mientras que la reacción de los condenados ante el anuncio de la ejecución y su comportamiento antes de la misma se tratan con gran detalle. Se destaca la gran afluencia de curiosos durante la ejecución, que tuvo lugar públicamente en Barcelona

hasta 1894 (Donis Serrano 2019: 64). Sorprendentemente se hace una amplia mención al perdón de los pecados que habrían obtenido ambos acusados y a la misa que se leyó por sus almas en la noche posterior a la ejecución. Obviamente, es importante en el reportaje señalar que incluso después de un crimen irreparable, el camino hacia la felicidad celestial no está bloqueado.

En general, los informes no ilustrados de la prensa diaria son más bien sobrios y objetivos. No se imprimieron ni condenas preliminares ni demandas enérgicas de liberación. Así pues, el papel de la prensa parece haber sido diferente en 1875 que diez años después:

> Tras las campañas periodísticas que se hacían en contra y/o a favor de la inocencia de la mujer homicida, que podía durar meses y en las que poco importaba la autenticidad de los argumentos que se esgrimían, sin contar con el considerable número de gente que movilizaban, en realidad, cuando los letrados entraban en la sala de juicio, la sentencia ya estaba dictada de antemano, puesto que era la opinión pública quien daba el veredicto de la imputada. La Justicia cedía al clamor popular que, con la ayuda de la prensa, conseguía perturbar la conciencia del mismo juez, cuando, en teoría, el magistrado había de proceder con rectitud y no dejarse llevar por la simpatía o el rechazo que pudiera sentir por la asesina (Luengo López 2017: 101).

Sin embargo, el caso del asesinato también llegó a la prensa más allá de España. El *Chicago Daily Tribune* del 27 de diciembre de 1872 informó detalladamente sobre el caso bajo el título "Un asesinato español: un fabricante de alfombras de Barcelona asesinado por su sirviente y su amante —cortado en pedazos y cosido en alfombras". La ejecución apareció en los periódicos de todo el mundo, desde EEUU. hasta Australia: otro ejemplo de lo raros y, por tanto, de interés general que son los casos de asesinato en los que las mujeres resultan ser las autoras.

Sobre lo que contaron las hojas sueltas....

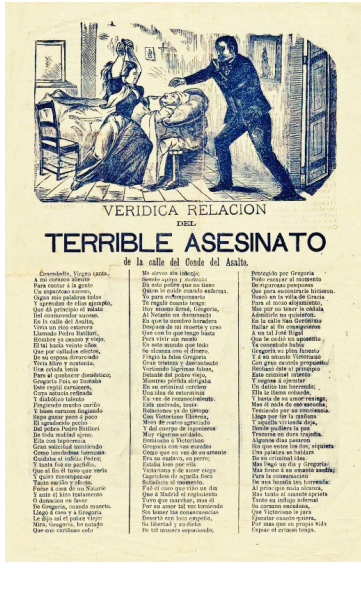
¿Cómo se narra el caso del asesinato en las hojas sueltas? Para responder a esta pregunta se han analizado dos hojas sueltas. En

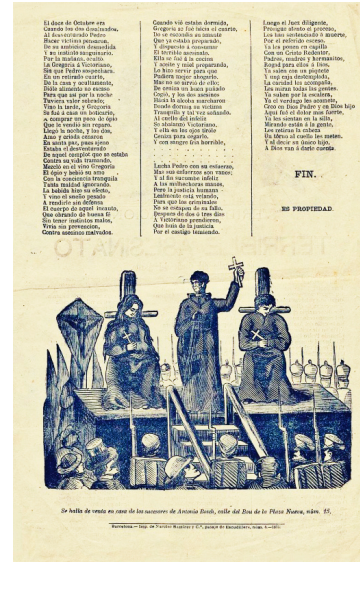
primer lugar, el título *Verídica relación del terrible asesinato de la calle del Conde del Asalto*, impreso en la Imprenta de Narciso Ramírez de Barcelona. El autor comienza su relato implorando fuerza a los poderes celestiales, en este caso a la Santísima Virgen, para poder narrar los terribles acontecimientos. Al hacerlo, los autores se ponen bajo la protección de una autoridad reconocida e indican que comparten una base moral y ética común con el público, las amplias masas del pueblo. Además, bajo el testimonio de los poderes celestiales, aseguran que se ocupan de contar una historia verdadera. Esta forma de entrar en la narración se utiliza a menudo cuando el autor quiere asegurar la autenticidad como característica esencial de su historia. Esto no solo se observa en los casos criminales, los accidentes y las catástrofes naturales, sino también en las historias que no pueden considerarse verdaderas o basadas en hechos según el estado de la ciencia, las "fake news" del siglo pasado, por así decirlo. La hoja suelta da información sobre el lugar y el día del crimen. Se presentan los tres protagonistas: la víctima Pedro Batllori, el cerebro Gregoria Foix y el cómplice Victoriano Ubierna. Pedro es descrito brevemente como un hombre rico y, por lo tanto, despreocupado y contento que no tiene ninguna sospecha. La caracterización de Gregoria es mucho más detallada:

> Una criada tenía
> Para el quehacer doméstico;
> Gregoria Foix se llamaba
> Este reptil carnicero,
> Cuya astucia refinada
> Y diabólico talento
> Fingiendo mucho cariño
> Y buen corazón fingiendo
> Supo ganar poco á poco
> El agradecido pecho
> Del pobre Pedro Batllori
> De toda maldad ajeno.
> Ella con hipocresía
> Gran solicitud mintiendo
> Como bondadosa hermana
> Cuidaba al infeliz Pedro (*Verídica relación* 1875: 1).

No es de extrañar que, a medida que avanza la historia, el amante de Gregoria sea masilla en sus manos. Así que, tras las reticencias iniciales y bajo su "influjo infernal", acepta participar en el crimen que le costará la vida a Pedro. Se describe el curso de los acontecimientos, pero aparentemente la pluma y la caja tipográfica se negaron a describir los detalles sangrientos hasta el final: tres líneas sólo se rellenan con puntos, lo que permite a los lectores u oyentes añadir los detalles aquí con su propia imaginación —o tomarlos de la prensa diaria. En la última y breve parte del texto, uno se entera de que el dúo criminal fue capturado y condenado a muerte.

La descripción de los protagonistas en la hoja suelta apunta fuertemente a generar emociones. Esto es particularmente exitoso con Gregoria, que está diseñada como la encarnación del mal, cuyas acciones generan literalmente escalofríos. La representación se centra en la comisión del crimen y no en la ejecución posterior. Este tipo de representación fue adoptado por la prensa unos años más tarde.


VERIDICA RELACION
DEL
TERRIBLE ASESINATO
de la calle del Conde del Asalto.


Se halla de venta en casa de los sucesores de Antonia Besh, calle del Rosa de lo Plaza Nueva, núm. 55.

La hoja suelta *Verídica relación del terrible asesinato* contiene dos ilustraciones: una que hace referencia al desarrollo del crimen y otra que muestra a dos condenados en un cadalso. No se puede determinar si estas ilustraciones se hicieron específicamente para el caso descrito o si se reutilizaron de casos anteriores o de otros contextos sin una investigación más profunda. Sin embargo, es evidente, a partir de las reproducciones de hojas sueltas en Costa Oller (2016), que la ilustración de las ejecuciones tiende a captar la situación más que a abordar los aspectos específicos del caso en cuestión.

La segunda hoja suelta *Sentencia y ejecución en garrote vil de Victoriano Ubierna* (...) *y Gregoria Foix* (...) de la Imprenta de Llorens no recurre a las potencias celestiales en busca de apoyo, sino que declara su intención de dar testimonio de cómo los malos medios dan mal fin, especialmente cuando se trata de relaciones amorosas fuera del matrimonio, por lo que se vuelve a evidenciar definitivamente una cosmovisión cristiana conservadora.



SENTENCIA Y EJECUCION EN GARROTE VIL

PRIMERA Y SEGUNDA PARTE.

Malos medios dan mal fin,
esto dice la experiencia:
que la dicha la dan solo
la virtud y la prudencia.
Relaciones amorosas,
Contrarias al matrimonio,
Pueden conducir al crimen…
Lo que sigue es testimonio.

El cerebro Gregoria Foix es descrito en esta hoja suelta como, entre otras cosas, una "criada infernal" y una "arpía salvaje". Ella, que es retratada como controlada por la malicia y la codicia, vuelve a tener un papel activo en la trama. Victoriano, en cambio, aparece como un "niño débil"; que está completamente bajo su influencia y es seducido por ella para hacer cosas malas. Como lector u oyente, uno casi podría sentir pena por él, especialmente al ver a sus antiguos compañeros del ejército participando en la ejecución como guardias, Victoriano se pone a llorar. De nuevo, la emotividad del público y la indignación ante la forma de pensar y actuar de Gregoria es bastante intencionada. Lo interesante de la hoja suelta es la referencia explícita a un periódico:

En Madrid á ocho de enero
El fallo se confirmó,
Y el veintinueve de Marzo
La *Gaceta* lo insertó.

La hoja suelta contiene una ilustración, de nuevo una escena en el patíbulo. En esta ocasión, a diferencia de la ilustración de la relación Verídica, se puede ver a otra persona junto al sacerdote, probablemente el verdugo Lorenzo Huerta. Por lo demás, la imagen muestra una gran similitud con la ilustración de la otra hoja suelta, por lo que ciertamente se plantea la cuestión de un modelo fotográfico de la ejecución.

Sobre lo que podemos concluir…

> En una época en la que se asumían los roles de género como algo naturalizado, la victimización de las mujeres, y la negación de la violencia cometida por ellas hacía que las que contradecían este modelo y ejercían algún tipo de violencia fueran vistas como seres que encarnaban una marcada 'desviación de la naturaleza' (Cases Sola / Luengo López 2020: 10).

Por ello, no es de extrañar que las asesinas atrajeran la atención de la prensa y de los autores de las hojas sueltas. Es de suponer que los autores de las hojas sueltas tomaron sus temas de la prensa diaria. Sin embargo, en lugar de un reportaje sobrio hacia 1875, los lectores y oyentes esperaban historias emocionantes, conmovedoras y desgarradoras en las hojas. De este modo, las hojas sueltas prepararon el camino para el sensacionalismo periodístico del siglo xx, que adoptó estrategias de diseño de la literatura de cordel en las hojas, como resume acertadamente Martínez Gallego:

> muy antes de[l] […] final de siglo xix, cuando el sensacionalismo periodístico eclosiona, existió una narrativa sensacionalista que apelaba a los mismos temas que luego resultaron recurrentes: toda la literatura de cordel está plagada de sucesos terribles, crímenes, maravillas, catástrofes, apariciones, obscenidades, milagros, sexo, violencia […]. De hecho, la literatura de cordel recibió un rotundo empuje de la revolución industrial y durante todo el siglo xix importantes imprentas americanas y europeas consiguieron hacer aumentar exponencialmente la circulación de tales impresos, hasta convertirlos en consumo masivo […]. A la postre, la prensa industrial de finales del siglo xix no hizo sino adaptar los temas y las formas de narrarlos de la literatura de cordel y la literatura folletinesca a las páginas de unos rotativos con ansias de conquistar amplios mercados lectores (Martínez Gallego 2020: 9-10).

La prensa sensacionalista del siglo xx fue sustituyendo las hojas sueltas y las hizo superfluas en el concierto mediático español. La aparición periódica y diaria (a veces incluso dos veces al día) de la prensa, que hacía previsible para el público lector la recepción de las noticias y la continuación de los hilos narrativos sensacionalistas, influyó con toda seguridad en ello, al igual que la posibilidad de

una mayor ilustración mediante el uso extensivo de la fotografía. Además, el nivel de alfabetización cada vez mayor, que hizo posible la lectura regular de periódicos para círculos más amplios de la población española, también contribuyó a ello.

Referencias bibliográficas

Anónimo (s. a.), *Sentencia y ejecución en garrote vil de Victoriano Ubierna* (...) *y Gregoria Foix,* Barcelona, Imprenta de Llorens.

Anónimo (1875), *Verídica relación del terrible asesinato de la calle del Conde del Asalto,* Barcelona, Imprenta de Narciso Ramírez.

Caro Baroja Julio (1988), *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Barcelona, Círculo de lectores.

Cases Sola Adriana / Luengo López Jordi (2020), "Crímenes privados a voces. Treinta años de violencia de mujeres en España (1902-1931), Arbor *Ciencia, Pensamiento y Cultura.* <https://doi.ord/10.3989/arbor.2020.796n2005> [Fecha de consulta:10/10/2021].

Chicago daily tribune, 27 de diciembre de 1872.

Costa Oller Francesc (2016), *El llibre de les desgràcies. Històries criminals explicades per la prensa del segle dinou i pel barò de Maldà. El segle divuit*, Mataró.

La crónica de cataluña, 8 de junio de 1875.

Donis Serrano Marisol (2019), *Sirvientas asesinas*, Madrid, Ediciones Nowtilus.

Gomis Juan (2016), "Los rostros del criminal: una aproximación a la literatura de patíbulo en España", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, vol. 22, p. 9-33.

El imparcial, 21 de enero de 1875.

Independencia, *Diario republicano federal*, 4 de noviembre de 1872.

Luengo López Jordi (2017), "Mujeres que matan: Crímenes ancilarios y neronismo literario en la prensa escrita de entresiglos (1885-1902)". *In* Ortega Marie-Linda & Turc-Zinopoulos Sylvie (eds.), *De la violence et des femmes: Espagne, 1808-1918*, Brussels, Peter Lang S. A.

Martínez Gallego Francesc A. (2020), "Introducción: el sensacionalismo periodístico en Iberoamérica: un modo de representar, un modo de producir, un modo de leer". *In* Martínez Gallego Francesc A. et al (eds.), *Orígenes y consolidación del sensacionalismo periodístico en Iberoamérica: México, Argentina y Costa Rica*, Madrid: Fragua, p. 9-12.

Musser Ricarda (2021), "Horrendo, inaudito y sin precedentes: hojas sueltas sobre casos criminales como parte del sensacionalismo periodístico". *In* Musser Ricarda & Altekrüger Peter (eds.), *Una excursión al colorido mundo de la novela popular española: La colección Fernando Eguidazu*, Berlin, Ibero-Amerikanisches Institut.

Conferencia de cierre

¿Una necrohistoria de la escritura? Muerte del autor y crisis de la literatura en Cristina Rivera Garza y Patricio Pron

Julio Premat
Universidad de Paris 8
Instituto Universitario de Francia

El poeta se ha vuelto
un fenómeno discontinuo
jadeando en un rincón del dormitorio,
hurgando en profundidad desde sombríos
pulmones, practicando
una especificidad que a nadie salva.
¿Cómo contar con él? No hay verdugo que ofrezca
recompensa alguna por su captura.
Joaquín Giannuzzi, "El desconocido"[1].

Unos cincuenta años después de su más divulgado parte de defunción, el muerto goza de buena salud. O, al menos, tiene salud suficiente para seguir muriéndose, a imagen y semejanza de un actor envejecido que prolongase su gira de adioses por los escenarios de lo que fue su carrera, una carrera brillante situada en un pasado lejano y algo brumoso. El autor, luego de la célebre declaración de su fallecimiento proclamada por Roland Barthes en 1968 y desde

1 Leído en el ensayo de Sergio Chejfec *Sobre Giannuzzi* (2013: 44-45).

su reiterada agonía, sigue estando o sigue volviendo, como ausencia inminente, como paradójica presencia, en particular en los dos libros que voy a comentar aquí. Son ensayos relativamente recientes que, desde el título, anuncian una creación entremezclada con la muerte (*Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, de Cristina Rivera Garza) o una anulación simple y llana de la escritura (*El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura* de Patricio Pron). Publicados casi simultáneamente (en 2013 el primero, en 2014 el segundo) también eligen el mismo punto de partida, una inesperada repetición del diagnóstico de Barthes sobre la "muerte del autor" (1987). Rivera Garza recupera el juicio ideológico de la figura (el autor como emblema de un poder social y político), mientras que Pron inscribe el fenómeno en una amplia tradición moderna de la negatividad y de la anulación del yo. Más allá, el interrogante sobre el lugar del sujeto en la creación los lleva a plantear hipótesis sobre diferentes aspectos —en particular tecnológicos— de una "crisis de la literatura", una literatura que estaría, hoy, si no muriendo como el autor, al menos en vías de redefinición. Al igual que tantas otras veces, poner en tela de juicio el lugar, la función y el aura mítica del autor sirven para exponer y discutir el estatuto de lo literario.

En lo que sigue me voy a concentrar en algunos aspectos conflictivos planteados por los dos libros que son modos de pensar ese estatuto, bajo una forma interrogativa. Me refiero a los alcances de estos decretos contemporáneos sobre la muerte del autor; la interacción entre la "revolución tecnológica" y las formas de escritura; la manera, por fin, de insertarse en el tiempo y de inventar una temporalidad para la literatura contemporánea, que es una literatura oscilante entre tardías proclamas rupturistas y una mirada melancólica hacia un pasado inaprensible, mudo, difícil de descifrar. La idea es la de considerar que estos libros, más allá de sus posiciones muchas veces contradictorias —y precisamente, en razón de esas contradicciones— son un "síntoma" de las encrucijadas, las obsesiones, los obstáculos, los imperativos discordantes para los escritores y escritoras. Porque al fin de cuentas, los libros también sugieren una definición indirecta de lo que se denomina literatura hoy o de lo que se considera hoy que ya no es literatura,

en la medida en que evaluar sus tiempos y por lo tanto su situación en el devenir, implica esbozar hipótesis sobre su existencia. Consecuentemente, al final de esta intervención voy a ampliar la perspectiva para incluir alusiones a temas más generales y a otros ensayos de escritores.

¿De veras están muertos los muertos?

De manera un poco insólita, para Rivera Garza la constatación liminar de la muerte del autor está vinculada con la visión de un mundo dominado por la "necropolítica" o por un neoliberalismo que agudiza la transformación de la literatura en mercadería y al autor en argumento comercial en el que se superponen la desaparición de un lugar de enunciación unívoco —el del autor tradicional— y el contexto político-mortuorio. En ese marco del "poder depredador del neoliberalismo exacerbado y sus mortales máquinas de guerra", denominado enseguida "necropoder", se inscribe lo que "ha llegado a ser acaso la revolución de nuestra era: el auge y la expansión del uso de las tecnologías digitales" (2013: 19-20).

Desde esa doble determinación contextual —el necropoder, las escrituras digitales— Rivera Garza comenta fenómenos que suscitan un descentramiento y una anulación de la figura autoral. En diferentes capítulos, ella analiza mecanismos que, de hecho, son característicos de la escritura moderna en su vertiente extrema (hermetismo, plagio y reescritura, mezcla de géneros y de registros de lengua, integración de lo documental, polifonía, fragmentación), o se detiene elogiosamente en escrituras consideradas experimentales. Su diagnóstico sobre lo contemporáneo tiene así dos vertientes: una, pesimista, ve la época como un horizonte de poder opresivo mortuorio; la otra, esperanzada, postula la dimensión subversiva o revolucionaria de los nuevos modos de escritura, modos que dejarían entrever, detrás de la figura denostada del autor, la perspectiva de una creación polifónica, comunitaria y por lo tanto progresista.

El libro de Pron también está centrado entonces en la idea de "la muerte del autor". Ante todo porque el proyecto se concentra en lo que al final de libro se denomina la "ficción cultural" (2014: 223) de una literatura sin autores, ficción de raigambre borgeana aunque

a Borges se lo cite poco en el libro. De lo que se trata es de una tradición de literatura negativa que tiende a borrar la intencionalidad, el dominio y la figura pública del escritor. A lo largo del libro, la expresión "la muerte del autor" se repite muchas veces o está implícita en lo que se afirma, pero poco a poco va perdiendo su valor conceptual inicial —el de la crisis de una figura institucional—, para aludir más bien a lo biográfico. Porque Pron lleva a cabo un amplio recorrido que no se contenta con mencionar mecanismos que disminuyen o anulan la operatividad del autor, sino que identifica y ejemplifica todas las variaciones imaginables sobre el fallecimiento de sujetos o desaparición de textos: censura, abandono de la escritura, suicidio, asesinato, heteronimia, anonimato, plagio, escritura en colaboración, fracaso, destrucción de manuscritos, olvido, etc., etc. El libro comienza anunciando un recorrido por literaturas automáticas, literaturas sin escritores, literaturas interrumpidas, literaturas inexistentes o silenciadas (2014: 16), pero que se va a ir ampliando: la expresión "muerte del autor" termina aludiendo a cualquier gesto que le quite protagonismo, visibilidad, reconocimiento, circulación, tanto al escritor como a los textos.

En ambos, los usos de la idea de la muerte del autor, emblema del auge de la teoría en los años sesenta/setenta, resulta ser una recuperación fuertemente anacrónica en términos contextuales. Hoy, en tiempos de la "posteoría" y a pesar de la divulgación de conceptos sobre lo posthumano por ejemplo, las figuras de autor siguen siendo un referente tanto simbólico como comercial para orientar la circulación de una egoliteratura mayoritaria, inmersa en una evocación sin fin de la intimidad del sujeto; o sea que se constata una restauración desplazada de esa figura, lo que fue en su momento denominado "el retorno del autor" (Topuzian 2014: 215). Porque si bien es cierto que hay corrientes recientes del arte y de la literatura que integran despersonalización y creación colectiva, en muchos discursos la identidad del sujeto ha vuelto a ser una manera de atribución de sentido a los textos, aunque sea con justificaciones opuestas a los tiempos del autor decimonónico sacralizado. Me refiero ante todo a las hipótesis esencialistas y culturalistas sobre el autor, que consideran al género sexual o a la pertenencia a tal o cual grupo social como un zócalo tan determinante como ineludible

para la comprensión de la literatura contemporánea (escritura de mujeres, de subalternos, de hombres blancos dominantes, etc.). Estas fuertes identidades redefinidas pretenden ser, por lo tanto, una garantía semántica como lo fue, de manera diferente pero paralela, el autor entronizado en un lugar demiúrgico (Topuzian 2014: 7).

Se percibe el mismo tipo de paradoja en la ligereza con la cual los dos libros ven en el autor a un sujeto y no solo a una institución social, en contradicción con presupuestos de los textos teóricos citados. Porque, como dijimos, la constatación de la muerte del autor se convierte en discursos sobre la muerte biográfica del escritor (en Pron) o de los humanos (en Rivera Garza). En ambos, es visible la superposición permanente de la función autor con el individuo biográfico que escribe, al preguntarse cómo éste se gana la vida o al evocar su sufrimiento ante la censura o la represión.

Ahora bien, pienso que estas contradicciones o al menos estas tensiones no son un descuido o ni el resultado de razonamientos apresurados, sino que describen una incomodidad que está en el corazón de la escritura actual, una escritura tironeada entre exigencias de lo inmediato, pérdida de creencias en algunos mitos que acompañaban la circulación de la literatura y mutaciones tecnológicas que, día a día, sugieren una transformación definitiva. En todo caso, el muerto no está del todo muerto: en la abarrotada galería de autores del pasado que recorre Pron o en la sombra que acompaña la escritura y la determina, tal cual aparece Rulfo en Rivera Garza, el escritor vuelve, pero como fantasma, utilizando una metáfora frecuente al respecto.

De pronto, las certezas de Rivera Garza se fisuran y ella misma reconoce con lucidez que el autor vuelve de alguna manera aunque su función ya no sea la misma:

> El autor vuelve, sí, de entre los muertos, pero no para reclamar un imperio que ha perdido para siempre en las inmediaciones del texto, sino, con toda probabilidad, para seguir cuestionando su relación ambigua, dinámica, especular con él mismo (2013: 57).

Esto sería también pertinente para pensar la omnipresencia del "autor muerto" en Pron, un fantasma que, como el padre de Hamlet, está presente pero en tanto que muerto.

La presencia fantasmática no es contradictoria con la insistente primera persona contemporánea que aparece en las literaturas autobiográficas, testimoniales y autoficcionales, en la medida en que se corresponde, no sin egocentrismo herido, con la de un sujeto contemporáneo fragmentado, dudoso, melancólico, que revisa e intenta reconstruir una identidad, una integridad, una filiación, una realidad unívoca en la que inscribirse armoniosamente, pero que está condenado, una y otra vez, al fracaso. Algo de ese tipo expone Rivera Garza cuando afirma: "De ahí que el yo, más que una entidad, sea en realidad una rasgadura" (2013: 64).

Semejantes ambigüedades son habituales a la hora de vitorear la inexistencia o la irrelevancia del autor. Negar su autoridad, negar su poder, reivindicar una literatura sin escritores, plantean a menudo una solapada paradoja: la afirmación de la muerte del autor como certeza implica una afirmación de la autoridad y del saber de aquél que escribe anunciando una muerte. Porque cuando los escritores decretan esa muerte, cuando utilizan por momentos el tono tajante de los manifiestos (y por lo tanto el de las certezas de una verdad proferida) estamos ante algo así como una reedición de la conocida paradoja de los cretenses mentirosos: si un cretense afirma que todos los cretenses son mentirosos, ¿cómo evaluar la verdad de semejante aserción?

En realidad, las tensiones y las aporías del razonamiento tienden a afianzar un cambio en la percepción del autor, un desplazamiento de sus funciones, retomando con fuerza la dramaturgia del rechazo al mercado. A ese cambio Rivera Garza y Pron lo representan con figuras legendarias que tienen un fuerte valor simbólico y político: la primera con la idea de "comunalidad", versión ampliada del poder del lector que implica una práctica de creación alejada de la propiedad del valor cultural y de la autoridad; el segundo con la dramaturgia épica del suicidado, reprimido, acallado, o sea como aquél que se inscribe en la biblioteca desde la debilidad, la desaparición y lo fantasmático. Una pone el acento en la épica revolucionaria, el otro en la melancolía de la pérdida, aunque épica transformadora y duelo melancólico estén presentes en ambos.

¿Innovación o degradación?

Esta nueva, y para Rivera Garza bienvenida, "muerte del autor" o la deplorada "crisis" de la literatura en Pron, no son ajenas a las transformaciones tecnológicas introducidas en las últimas décadas. Causa, o síntoma, las modificaciones en las maneras de escribir, de leer y de concebir lo que sería un texto literario están en el centro del diagnóstico sobre la situación actual, aunque las respuestas difieran.

Al respecto, Rivera Garza justifica su posición con una serie de referencias a escritores o movimientos que practican escrituras digitales, hechas de *copy and paste*, y que al redefinir la función del lector comprometen, definitivamente según ella, la idea de intencionalidad, de sentido estable de los textos e incluso la de propiedad. Se trata de

> […] escritores que respondieron de manera creativa, cuando no entusiasta, ante una revolución tecnológica que no pocos compararon con el momento en que la pintura enfrentó el nacimiento de la fotografía. La desapropiación es, así, la forma crítica de la escritura en su momento posconceptual y posmutante (2013: 26).

Sigue una constelación de referencias a creadores experimentales estadounidenses pero también a algunos que no practicaron ningún tipo de escritura digital: Agustín Fernández Mallo, Eloy Fernández Porta y Luis Vicente Mora en España, Antoine Volodine y el posexotismo en Francia, Pablo Katchadjian y Damián Tabarovsky en Argentina. En el conjunto, los nombres de Kenneth Goldsmith y de David Markson se destacan. Más allá, otros escritores o escritoras anteriores aparecen como figuras precursoras de la revolución tecnológica y estética que estamos viviendo. Ahora bien, la ambigüedad de estas posiciones es patente: Rivera Garza defiende a la vez la horizontalidad, la materialidad, la disolución de las estrategias consideradas específicas de la literatura, resultado de lo tecnológico y, en el otro extremo, un formalismo, un hermetismo, una innovación radical, que son rasgos exacerbadamente literarios y característicos de la literatura moderna experimental.

En esta perspectiva, el libro dedica muchas páginas a exaltar la creación de tuits, vistos como una modalidad de escritura que

desbarata las categorías de lo literario y que introduce posibilidades inéditas de innovación discursiva, de circulación y de pérdida de autoridad sobre lo que se escribe. Porque los tuits permitirían una transformación lúdica y crítica del discurso y serían un modo de reinvención del lenguaje (son la "sala de emergencia del lenguaje", 2013: 187 y 190), lo que se intenta formalizar enumerando, a lo largo de varias páginas, las categorías tratadas o tratables por los tuits, en particular en un apartado intitulado paródicamente "Tractatus lógico-tuiterus" (2013: 180) o reproduciendo un verdadero tuit-manifiesto, que asocia formalismo y compromiso político: "¿Estás contra el estado de las cosas pero sigues escribiendo como si en la página no pasara nada?" (2013: 45).

Como se lo constata en ese "tuit-manifiesto" el tono es el del enfrentamiento. Rivera Garza saluda "el saqueo ilícito de los grandes maestros para alarma de los bienpensantes" porque postula que "no hay escritura que no sea reescritura" (2013: 89 y 93). Toma a Markson como un modelo de esas nuevas prácticas en la medida en que "cuestiona los elementos básicos de la ficción" y "extrañiza" el lenguaje, subvirtiendo "la delimitación estricta de los géneros literarios" (2013: 56 y 58). Muchas afirmaciones suyas transforman la creación en el escenario de una batalla a la vez estética y política (se repiten los posicionamientos en contra de los "voceros del statu quo" o de la "ola de neoconservadores", 2013: 204-205), y que es una batalla cuyo desenlace se abre hacia el futuro:

> Sería verdaderamente poco afortunado que esta poderosa reacción conservadora contra las alternativas de producción textual que las tecnologías digitales han traído a la escritura retrasara innecesariamente el proceso de búsqueda de las escrituras del siglo xxi (2013: 84).

La que Pron considera ser una instancia conservadora no es la misma y sus posiciones sobre el tema, más ambivalentes, terminan por definirse como prácticamente opuestas. En el comienzo del libro él comenta con un tono reticente los cambios debidos a la tecnología —aunque reconoce cierta novedad—, pero por el otro, advierte sobre el riesgo de "la estandarización de la expresión y la uniformización de los contenidos" y el de un "totalitarismo cibernético" (2014:

43 y 45). Al respecto, el tono del capítulo final, "Crisis", difiere, ya que expone una diatriba antitecnológica con tonos aquí también de manifiesto. Pron proclama su desconfianza ante

> […] la fantasía cultural de una literatura sin autores, librada a la inhumanidad —y por consiguiente, a la inmoralidad— de un dispositivo productor de ficciones, ya no encarnado en un autómata sino en un puñado de algoritmos y en una empresa capaz de convertirlos en textos (2014: 231).

En todo caso, y desde el comienzo, Pron afirma que la negatividad actual no es "nueva ni señala nada. Más bien existe como línea de sombra de la literatura prácticamente desde sus orígenes" (2014: 15), lo que lo lleva a negar que la novedad tecnológica sea una verdadera novedad. Para él, lo importante es oponerse a la ominosa desvalorización de la literatura. Por lo tanto, considera como "profundamente reaccionario" el hecho de "plantear la subsidiaridad de la literatura". La amenaza viene de sectores "más conservadores",

> […] que pretenden abolir la literariedad, esa cultura vinculada a la palabra escrita de la que pende todo aquello que parece valioso en nuestra sociedad: la noción de individuo, la de comunidad, el conocimiento del pasado y la participación de los ciudadanos en los asuntos públicos (2013: 226).

Incrédulo ante la de la tecnología, Pron va a buscar cierta radicalidad en literaturas del pasado, en la literatura denominada moderna, con su descreimiento, su negatividad, su hermetismo, sus experimentos. Y se trata de una literatura que, justamente, pone en jaque las creencias tradicionales sobre el sujeto, borronea la autoridad del autor, desplaza cánones y géneros. Así, él reivindica "procedimientos que [reduzcan] a mínimos [la] intervención como autores en el sentido tradicional" (entre otros, *Rayuela* y OuLiPo), reivindica la escritura colectiva "que socava la figura del autor" como la de ciertos experimentos surrealistas, reivindica la ilegibilidad, identificada en Néstor Sánchez (2014: 32, 35 y 203), en los criptogramas o microgramas de Robert Walser, y en general en lo que él denomina, siguiendo a Eduardo Lago, una "constelación de la dificultad", desde Joyce hasta Gaddis, Pynchon y Foster Wallace,

y que incluye a escritores evocados también por Rivera Garza (Markson, Fernández Mallo, Katchadjian, Tabarovsky).

¿Qué tiempos para la literatura?

Tenemos por un lado una exaltación del presente y postulados de ruptura con el pasado, y por el otro un panóptico que busca rescatar a todos los muertos, suicidados, acallados y reprimidos de la literatura mundial. Proferir la certeza del cambio visto en una dinámica revolucionaria o responder a las coyunturas presentes creando filiaciones y proponiendo nostálgicos recorridos en el pasado, son maneras de situarse en el tiempo, de pensarlo, de representarlo. Al presente se lo interpreta con la figura tópica de lo más actual (la tecnología como emblema) o con otra figura repetida, la del conflicto, duda y pérdida como modo de percibir lo contemporáneo (es decir, la crisis).

En Pron, la reivindicación simultánea de la tradición negativa de la literatura moderna y el rechazo a la pérdida de valor del texto escrito, se basa esa erudición exacerbada que funciona como un principio espectacular de construcción. Lo que él pretende que sea un recorrido por el borrado de la potencia del autor, se le escapa en alguna medida de las manos, convirtiéndose en una enumeración que sueña con la totalidad. La argumentación pierde fuerza ante la compulsión de nombrar; según el índice onomástico final, 1718 autores son citados y comentados en el libro, en un gesto que termina siendo, en sí mismo, un argumento, una respuesta a la "crisis de la literatura" basada en estadísticas. Del escritor muerto, borrado, tachado, pasamos a una enciclopedia que, borgeanamente, tiende a lo infinito y en la cual las ideas centrales y las hipótesis conceptuales terminan esfumándose, sometidas a la presión de una especie de compulsión de evocar.

Esto impacta la diagramación del texto y los modos en que podemos "verlo", además de leerlo, ya que las notas son como un estrato paralelo que por momentos deja de ser subalterno o vagamente complementario. De hecho, frente a los razonamientos e hipótesis, las notas constituyen otro libro, construido ante todo como una acumulación y una serie de microrrelatos anecdóticos.

La intención de establecer listas, la obsesión de respaldarse en el pasado y su correlato, la obsesión con el fin de vida, la pérdida, la desaparición, producen en un momento dado un quiebre en el libro, un momento en que el riesgo de la mención elegíaca de escritores amenaza con destruir el razonamiento, arrinconado por la compulsión de mencionar muertos.

Me refiero, pero no es más que el momento cumbre que revela un funcionamiento general, a una nota que aparece como ilustración del vínculo, estrecho, que existiría entre "literatura y suicidio", una nota que comienza en la página 116 y que termina en la 123, ocupando todo el espacio disponible, con la excepción de una sola línea del texto principal. Se trata de una letanía de nombres de escritores suicidados a los que se les adjunta una breve mención de las circunstancias de sus fallecimientos. La muerte se vuelve así un acontecimiento nodal, definitorio de toda una vida —o, en todo caso, en un acontecimiento nodal de la biografía de un escritor.

La nota es extraordinaria por la exacerbación del procedimiento (razonamiento en el texto de arriba, biblioteca en el sótano o en el subsuelo de lo pensado) pero también porque cristaliza el paso de un proyecto crítico y conceptual a una obsesión íntima que, desde lo subterráneo, empuja y arrincona el discurso principal. La tentación de la muerte, el substrato de la muerte, invaden toda la página e introducen una autointerpretación solapada de lo que está en juego en el libro. El razonamiento cede ante la masa de muertos que, como fantasmas, desvían el discurso inicial; el de Pron termina siendo un enunciado proferido sobre algo así como un cementerio. Al pie de página, en las notas, yacen los escritores muertos, olvidados, suicidados, torturados, censurados, presionando la palabra del que está vivo.

Por otro lado, y en el otro extremo del arco temporal, la presencia masiva de nombres y anécdotas del pasado, mencionados para salvarlos del olvido, dialoga con las derivas memorialistas de nuestra época que acumula pletóricos archivos. La contracara de la "crisis" de la literatura y de los postulados sobre la muerte del autor está hecha de la exposición de un exceso de memoria, de un temor al olvido. En la introducción se exponen las razones de esta evocación repetida de fallecidos:

> […] mencionarlos no tiene como finalidad devolverles la vida […] sino recordar el hecho de que alguna vez estuvieron entre nosotros y ya no lo están, y advertir del hecho de que buena parte de lo que conocimos como literatura desaparece estos días de un modo u otro y de que tenemos el penoso privilegio de ser testigos de esa desaparición (2014: 17-18).

Escribir contra el olvido y la escritura como herramienta para hablar de la desaparición de la literatura, mientras que el olvido, en cambio, es de alguna manera programático en Rivera Garza. Porque, aunque ella propone incursiones en el pasado literario y cita a algunos nombres importantes de la literatura moderna, siempre es para identificar a precursores, como Gertrude Stein, de un fenómeno que se considera, con todo, característico de lo actual. Postular que algunos procedimientos contemporáneos son novedades revolucionarias implica obviar buena parte de la literatura modernista o de vanguardia, ya que resulta evidente que esa revolución, esa novedad, esa adhesión a la mutación formal como lugar de experimentación, son repeticiones que actualizan lo ya sucedido, si adoptamos una perspectiva histórica para pensarlas.

El fenómeno funciona como la vertiente opuesta y simétrica de la retahíla de nombres de Pron; aquí también, un gesto, el de olvidar, en alguna medida cambia el sentido de su libro ya que aparece un "hacer" (en este caso, un no hacer, un olvidar) y no solo un "escribir". Rivera Garza parte de un olvido voluntario de la historia literaria que le permite asimilar, de nuevo, vanguardia política y vanguardia estética, así como proferir la creencia en una innovación, en una ruptura, en un nuevo comienzo; si se trata de avanzar hacia una nueva lengua, será entonces hacia una lengua con poca memoria: "El alfabeto sin memoria o, para ser más exactos, el alfabeto con la memoria más reciente" (2014: 145). Esto cuaja con la idea de ruptura con el pasado, asociado en buena medida a lo convencional.

Por otro lado, ella busca adherir a lo inmediato, a un hoy que es un ahora, en tanto que horizonte anhelado. Anhela una escritura en "tiempo real", al respecto de lo cual cita a Walter Benjamin cuando, oponiéndose al "tiempo vacío y homogéneo de la ideología dominante", identifica "el tiempo-ahora, un tiempo pleno que

hace saltar, a través del momento de peligro que es toda cita, el *continuum* de la historia" (2013: 176). Por lo tanto, Rivera Garza lee a poetas que escriben en tuits porque es "lo de hoy" y para ella ese soporte de escritura tiene ante todo la cualidad de entroncarse con y situarse en el presente. Los tuits "no son… un registro realista de lo que acontece", pero constituyen una prueba del presente; el tuit "no produce sentido sino presente", o "el presente del tuit, es, desde antes, un *ready-made*" (2013: 178-180).

Así, la pregunta es por el ahora, en términos de horizonte determinante. Por supuesto, como dijimos antes, ese ahora dialoga paradójicamente con el pasado porque la adhesión ferviente a lo inmediato es una característica dominante de los imaginarios temporales modernos, con su creencia en lo actual como única verdad y como laboratorio del futuro. Es una concepción anacrónica del presente que Rivera Garza va a buscar en Stein y en los fervorosos años treinta del siglo xx, y que le sirve para definir lo contemporáneo:

> Saber en qué consiste el sentido temporal de tal contemporaneidad es, a decir de Stein, el deber de todo escritor que no quiere vivir bajo la sombra del pasado o la imaginación del futuro; dos de los territorios donde perviven las obras menores. 'Un escritor que está haciendo una revolución tiene que ser contemporáneo', concluía (2013: 31-32).

Pero no se trata solamente de reinventar una coincidencia con el presente o de olvidar para inventar. En Rivera Garza, este desprejuiciado olvido y la elección de poner el acento en los procedimientos tecnológicos como una práctica estética y éticamente revolucionaria enfatiza el valor de lo que denominamos en general el contexto, como es previsible en una escritura que quiere ser política. Una cita al respecto:

> ¿Qué significa escribir hoy en ese contexto? ¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrísona constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos? (2013: 19).

Como un eco de la imagen metafórica de Pron escribiendo su libro sobre un cementerio, Rivera Garza enmarca su escritura en una omnipresencia de los cadáveres en tanto que rasgo definitorio de su presente. Por lo tanto, la innovación superadora, la adhesión a una forma política y estéticamente superior, la reivindicación de cierto funcionamiento comunitario, no están basados en el mesianismo futurista de principios del siglo xx, no parten del dinamismo del progreso, no están regidos por la fe en el porvenir, sino que crecen e intentan encontrar su espacio, aunque y porque tienen sus raíces hundidas en el horror y en la muerte. Rivera Garza exalta la novedad, la emergencia de una horizontalidad creativa y los cambios materiales como progreso, pero en el marco de una obsesión mortuoria que hace de la positividad una elegía entonada desde la distopía y la catástrofe. En ella, en Pron, en muchos otros, la escritura hoy se percibe a sí misma en una dinámica poco menos que apocalíptica.

En reacción, no es sorprendente que los dos libros esbocen revisiones y dispositivos personales para observar o para redefinir la tradición, delineando otra manera de entenderla, y por lo tanto otro modo de narrarla, otra historia de la literatura, basada en un pensamiento subjetivo y creativo sobre el pasado. En ese sentido puede entenderse las repetidas propuestas de versiones alternativas, como la historia de modos de ganarse la vida por parte de los escritores (que propone Rivera Garza, tomándola de Piglia y aplicándola en su libro sobre Rulfo) (2013: 231), o, más explícitamente, como el objetivo de *El libro tachado* de ser una especie de historia contrafáctica, una historia de los posibles no acaecidos, es decir, una "historia de la literatura cuyo tema no sea lo que la literatura es y ha deseado ser, sino lo que no es y no ha querido ser nunca" (2014: 16).

Lo postrero como crisis

Estos dos libros extraños, con sus ambigüedades, interrogantes y proyecciones, no son excepciones, ya que están en sintonía con un corpus de ensayos más importante de escritores de lengua castellana que buscan respuestas a las coordenadas de la literatura contemporánea, con principios y posiciones que muchas veces están

a contracorriente de las líneas de lectura dominantes. Menciono algunos: *Últimas noticias de la escritura* de Sergio Chejfec (2015), *La huida de la imaginación* de Vicente Luis Mora (2019), *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos* de Hernán Vanoli (2019), *Contra Amazon* de Jorge Carrión (2019), *La vanguardia permanente* de Martín Kohan (2021). Para terminar, un comentario conclusivo sobre las hipótesis comentadas con alusiones a estos otros libros.

Resulta notable que tanto Rivera Garza como Pron pasen por alto la evolución del mismo Barthes después de 1968 y su modo de restaurar, en otro lugar, al autor en textos de los setenta, prefigurando lo que se denominó en su momento el "retorno del autor". Es lo que leemos en su último seminario, *La preparación de la novela*, pero también en *El placer del texto*, donde Barthes escribía que, si bien el autor-institución ha desaparecido o ha sido desposeído de su "formidable paternidad", en el texto "de una cierta manera, *yo deseo al autor:* tengo necesidad de su figura (que no es ni su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía" (1993: 46).

El deseo como modo de interacción entre el autor muerto y el lector: algo así está en juego en Rivera Garza cuando ve en la muerte un "deseo de vivir" (2013: 34) o cuando escribe, poco después de *Los muertos indóciles*, un libro digamos *cariñoso* y *deseante* sobre Rulfo (*Había mucho humo, o neblina, o no sé qué*), libro en que, más que restaurar a un autor canonizado de la literatura latinoamericana, se expresa el deseo de un Rulfo vuelto par y compañía para una autora mexicana actual, un Rulfo cercano, un Rulfo experimental, un Rulfo "mío de mí", un Rulfo "bien *queer*" (2017: 19-20). Algo similar emerge en los textos de Pron con su enumeración ritual de figuras del pasado que comentamos antes: allí se vuelve evidente un duelo sin resolución posible por los que ya no están, como si llorar a los muertos fuese la única manera de poder estar vivo, de desear estar vivo en tanto que escritor. De una manera u otra, estos dos narradores exitosos manifiestan una identificación subterránea con los que han dejado de existir, lo que consecuentemente plantea un interrogante sobre el lugar en el mundo para ellos mismos. Así se refuerza un modo de ser escritor o escritora que se piensa desde la paradoja: se trata de escribir sin ser un autor.

En cuanto a la "revolución tecnológica", me pregunto si las mutaciones formales de los modos de escritura, cuyas banderas utópicas alza Rivera Garza y que por momentos le interesan a Pron, no son, ya, una creencia envejecida —todo va muy rápido en el mundo de lo digital, no solo los *softwares*, también las creencias. Es lo que escribe Martín Kohan en *La vanguardia permanente*, postulando que hay que rendirse ante la evidencia: la tan proclamada revolución tecnológica de la literatura no tuvo verdaderamente lugar, porque no creó formas inéditas del relato ni proveyó una "nueva literatura" en el sentido de que lo hicieron las vanguardias (2021: 181-186). Esto no implica que no haya intentos de integrar a la novedad técnica en el mundo de la estética, como sucedió muchas otras veces, incluso en lo que se refiere a las prácticas y efectos semánticos de la escritura en la computadora en sí misma, que es sobre lo que reflexiona Sergio Chejfec en *Nuevas noticias de la escritura*, asociándola a la disminución del sujeto y de la subjetividad que caracteriza buena parte de sus textos.

Porque parecería que el fervor por la tecnología hoy pierde fuerza, enfrentado a voces cada vez más incrédulas. Quizás el agotamiento, si lo hay, sea el resultado de la ocupación del espacio digital por el mercado y la promoción de la literatura por canales de Youtube a veces afianzados en grandes empresas de edición, o bien sean un efecto de la recuperación de las posibilidades de la tecnología por omnívoras multinacionales, así como por un poder político manipulador y totalitario, un poder que todo lo sabe, todo lo controla, todo lo deforma. Más concretamente, me pregunto si Rivera Garza presentaría aún hoy los tuits como una escritura revolucionaria, después del uso paroxístico de ese formato por algún ex presidente de funesta memoria. En esa desconfianza se inscribe el diagnóstico virulento que proponen Héctor Vanoli en *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos* y Jorge Carrión en *Contra Amazon*. Nótese que Carrión estuvo vinculado, sin embargo, a la iconoclasta generación Nocilla o Mutantes de comienzos del siglo XXI, junto con Mora, Fernández Mallo y Fernández Porta, y que el propio Mora, en 2019 en *La huida de la imaginación*, invierte sus posiciones sobre la revolución tecnológica para privilegiar una defensa del libro, de la imaginación y de las jerarquías en literatura en tanto que valores progresistas.

Sea como fuere, se puede constatar que autor y tecnología son terrenos en disputa en el que se enfrentan fuerzas dispares. Los libros de Pron y Rivera Garza, que coinciden, se cruzan y se contradicen a sí mismos, proponen entonces una imagen de las dificultades para pensar hoy el estatuto de la literatura, su función social y política, sus potencialidades innovadoras y sus titubeos entre perduración del pasado y grandes transformaciones de modos de producción y de circulación. A partir del mapa que trazan las enredadas tomas de posición de los dos escritores, se entrevé que nuestra época es la de una posterioridad, un después de la muerte inasimilable, un período que no presenta rasgos estables, sino que despliega fuerzas y amenazas proliferantes. Esta sería la definición entonces de una crisis de la literatura cuya existencia instaura un espacio conflictivo.

En ese espacio, Rivera Garza y Pron, tanto como otros escritores mencionados, llevan a cabo diferentes operaciones que buscan legitimar, autorizar la escritura, rastreando en lo político la validación ética del propio discurso, en particular con una repetida oposición al mercado, oposición que resulta ser un verdadero *topos* de la percepción de la escritura moderna. Esta oposición pasa, alternativamente, por la disolución de la frontera entre palabra literaria, supuestamente confiscada por el sistema, y otros discursos; pasa también por los usos de lo documental o, al contrario, por el refugio en una aplastante biblioteca heredada, percibida como un repertorio de gestos subversivos. De una manera u otra, se trata de actualizar una visión de la literatura en tanto que toma de palabra discordante, altisonante, incongruente, ante los modos discursivos del poder, tanto del poder cultural como del poder social.

El resultado, en ellos y en los otros libros citados, es una rizomática expansión de narraciones sobre el advenir y el devenir de la literatura. Historia material, historia negativa, historia olvidada, historia subversiva, pero también, parafraseando el neologismo de Rivera Garza, una necrohistoria literaria, hecha de distancia y de pérdida, de melancolía y de duelos imposibles. Hoy, hablar de una historia de autores muertos como lo hacen Pron y Rivera Garza, es una manera de aludir a la muerte de la literatura y sugiere un lugar postrero, si no póstumo, para los escritores. Ahora bien, puede pensarse, al igual de lo que sucedía con el autor, que la literatura sigue

funcionando a pesar de los repetidos partes de defunción o, mejor dicho, sigue funcionando en esos partes de defunción. Como el autor, la literatura, muerta, también goza de buena salud o de salud suficiente para prolongarse, aferrada como está al borde vertiginoso de una desaparición que parece ineluctable.

Referencias bibliográficas

Barthes Roland (1987), "La muerte del autor", *in El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, p. 65-71.

--- (1993), *El placer del texto. La lección inaugural*, Madrid, Siglo xxi.

Carrión Jorge (2019), *Contra Amazon*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Chejfec Sergio (2013), *Sobre Giannuzzi*, Buenos Aires, Bajo la luna.

— (2015), *Últimas noticias de la escritura*, Buenos Aires, Entropía.

Kohan Martín (2021), *La vanguardia permanente*, Buenos Aires, Paidós.

Mora Vicente Luis (2019), *La huida de la imaginación*, Valencia, Pre-textos.

Pron Patricio (2014), *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura*, Madrid, Turner.

Rivera Garza Cristina (2013), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets.

— (2017), *Había mucho humo, o neblina, o no sé qué*, Buenos Aires, Random House.

Topuzián Marcelo (2014), *Muerte y resurrección del autor (1963-2005)*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral.

Vanoli Hernán (2019), *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos*, Buenos Aires, Siglo xxi.

Autores

Ioannis Antzus Ramos
iramos@aud.edu

Ioannis Antzus Ramos es doctor en literatura hispanoamericana por la Universidad de Salamanca y licenciado en filología hispánica por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente trabaja como coordinador de Humanidades y Ciencias Sociales en la American University in Dubai. Su área de especialización académica es la literatura venezolana contemporánea. Es autor del libro *La última claridad* (Universidad de Murcia, 2017) sobre el pensamiento literario de Guillermo Sucre (1933-2021). Recientemente ha publicado los artículos "*Doña Bárbara* y lo político" y "El pensamiento juvenil de Mariano Picón Salas (1916-1920)". Es co-editor del volumen *Voces y escrituras de Venezuela* (Caracas, 2011) y editor del dossier "Poesía venezolana en el siglo xxi" (Guaraguao, 2020).

Kenia Aubry
kegaubry@uacam.mx

Kenia Aubry es doctora en teoría de la literatura por la Universidad de Santiago de Compostela y maestra en literatura mexicana por la Universidad Veracruzana. Ha publicado artículos académicos en revistas y en capítulos de libros dentro y fuera de México. Es autora del libro *De Los de abajo a Ritmo Delta. Perspectivas de la literatura mexicana* (2012). Investiga en torno a la narrativa hispanoamericana y la poesía mexicana contemporáneas. Es profesora-investigadora en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Campeche.

Françoise Bouvet
francoise.bouvet@univ-rennes2.fr

Françoise Bouvet es profesora en la Universidad de Rennes 2 (Francia) donde enseña desde 2006 lengua, literatura española y hispanoamericana. Está terminando su tesis sobre las representaciones de la figura de Pablo Escobar en el arte (literatura, canción y artes plásticas). Publicó distintos artículos sobre literatura colombiana del narcotráfico y de la violencia; mujer y escritura en Colombia; el grafiti en Medellín; y también las representaciones artísticas de la figura de Pablo Escobar.

Víctor Campos Donoso
victor.campos.d@mail.pucv.cl

Víctor Campos Donoso es estudiante de cuarto año en Literatura Hispanoamericana de la PUCV. Participó en el Taller de Poesía "La Sebastiana" en 2018 y ganó la beca del Taller de Poesía "La Chascona" en 2021. Cursó el Diplomado en Poesía Universal y el Diplomado en Poesía Chilena de la aludida universidad durante el 2019 y 2020. Ha sido ayudante en el proyecto "Poéticas postdictatoriales. Memoria y neoliberalismo en el Cono Sur: Chile y Argentina", a cargo de Claudio Guerrero, y ha sido ayudante de cátedra de la doctora Ana María Riveros.

Héctor Calderón Mediavilla
hector.calderon-mediavilla@univ-tlse2.fr

Héctor Calderón Mediavilla es doctorando en Estudios Hispánicos en la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès (Francia). Realiza su tesis de investigación titulada *El muro y la brecha: umbral(es) sagrado(s) en la poesía última de Olga Orozco (1979-1999)*. Es miembro organizador del seminario de poesía POP (Poésie ou…Poésie) desarrollado por el laboratorio FRAMESPA y la Universidad de Toulouse-Jean Jaurès.

Lorena Cardona Alarcón
lorena.cardona@utp.edu.co

Lorena Cardona Alarcón es licenciada en Lenguas Modernas de la Universidad de Caldas, magíster en Literatura de la Universidad Javeriana de Bogotá, candidata a Doctora en Literatura de la Universidad Tecnológica de Pereira (Colombia)

y profesora universitaria. Ha realizado investigaciones en torno a la literatura colombiana contemporánea, entre ellas: "La intertextualidad en los procesos de lectura de Angosta de Héctor Abad Faciolince" (2006) y "Desmitificación de una leyenda: 1851 Folletín de Cabo roto de Octavio Escobar Giraldo" (2011). En la actualidad, adelanta su tesis sobre novela colombiana del siglo xxi.

Ana Cristi
arcristi@uc.cl

Ana Cristi es profesora y licenciada en filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, magíster en Literatura con mención en literatura chilena e hispanoamericana por la Universidad de Playa Ancha y doctoranda en literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Lourdes Dávila
mdd5@nyu.edu

Lourdes Dávila (PhD, Harvard, 1994) es autora de *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar* (2001) y editora de *La variable Bellatin* (2012). Ganadora en 2018 del Distinguished Teaching Award de la nyu, escribe y publica sobre la articulación de la fotografía, la danza y el movimiento con la literatura. Es directora general de la revista *Esferas* (<https://wp.nyu.edu/esferas>/).

Priscila de Lima Alonso
prilonso@terra.com.br

Priscila de Lima Alonso é mestre em História Social pela Universidade de São Paulo e doutora em "Educação, Arte e História da Cultura" pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. É pesquisadora associada da *Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo*. Tem se dedicado à pesquisa de temáticas relacionadas às diásporas africanas, fluxos migratórios e refúgio, relações étnico-raciais, memória, identidade, quotidiano e cultura.

Claire Delacourt
claire.delacourt@etu.univ-montp3.fr

Claire Delacourt es docente no titular de la Universidad de Lorraine desde septiembre de 2021 y doctoranda de la Universidad Paul-Valéry Montpellier 3.

Actualmente realiza su tesis doctoral titulada "Documentar y reescribir el hecho criminal: Ayotzinapa en la literatura mexicana contemporánea", bajo la dirección de Karim Benmiloud.

Pauline Doucet
pauline-cecile.doucet@ac-rouen.fr

Pauline Doucet es doctora en literatura hispanoamericana por la Universidad de Rouen Normandie. En su tesis doctoral, titulada *L'hétéronormativité à l'épreuve de la fiction: corps, genres et sexualités dans le roman mexicain contemporain*, analiza las estrategias escriturales de las normas corporales y sexuales en la narrativa reciente de autores y autoras de origen mexicano tales como Ana Clavel, Cristina Rivera Garza, Ana García Bergua, Fabio Morábito y Enrique Serna.

Eva-Rosa Ferrand Verdejo
eva-rosa.ferrand-verdejo@warwick.ac.uk

Eva-Rosa Ferrand Verdejo es doctoranda en co-tutela en las universidades de Cergy-Pontoise (Francia) y Warwick (Reino Unido). Trabaja sobre los vínculos entre la generación de cineastas chilenos nacidos durante la dictadura y el pasado traumático de ese país, lo cual incluye preocupaciones estéticas y también cuestiones relativas al ámbito de la producción, distribución y recepción de las obras. Es co-autora del libro *Guzmán: El Botón de Nácar* publicado con Magali Kabous e Ignacio Del Valle Dávila en las ediciones Atlande, 2021.

Alejandro Fielbaum
afielbaums@gmail.com

Alejandro Fielbaum es sociólogo, licenciado en filosofía por la Pontificia Universidad Católica de Chile y magíster en estudios latinoamericanos por la Universidad de Chile. Actualmente enseña y cursa un doctorado en estudios hispanoamericanos en la Universidad de París 8. Entre sus publicaciones se destacan los libros *Los bordes de la letra. Ensayos sobre teoría literaria latinoamericana en clave cosmopolita* (Almenara, 2017), *El problema del agua. Mariátegui y la Profesora Canella* (Aguaderramada, 2021) y *Las razones y las fuerzas. Ensayos sobre la filosofía en Chile* (Doble Ciencia, 2022).

Marco Flores Alemán
marco.flores@uclouvain.be

Marco Flores Alemán es magíster en letras modernas por la Universidad Iberoamericana Ciudad de México y licenciado en lingüística y literatura con mención en literatura hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es docente del departamento de Humanidades de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya (Perú) y doctorando en lenguas y letras en la Universidad Católica de Lovaina (Bélgica). Sus investigaciones se ubican, de manera interdisciplinar, en los campos de la crítica de poesía y poéticas, la interculturalidad y las relaciones entre literatura y religión.

Alcides Freire Ramos
aframos@ufu.br

Alcides Freire Ramos é pesquisador do CNPq e investiga as interlocuções entre História/Estética, Arte/Política e Estética da Recepção a partir de linguagens artísticas, especialmente Cinema. É autor de *Canibalismo dos Fracos* (2002). Em coautoria com Jean-Claude Bernardet, publicou *Cinema e História do Brasil* (2013). É um dos editores do periódico científico *Fênix – Revista de História e Estudos.*

Mariela Fuentes Leal
mariefue@udec.cl

Mariela Fuentes Leal es académica e investigadora del Departamento de Español, Humanidades y Artes, en la Universidad de Concepción, Chile. Posee un master, un doctorado y un postdoctorado en literatura latinoamericana en la Universidad de Yale, Estados Unidos. Ha publicado artículos en diversas revistas latinoamericanas de especialidad y ha desarrollado proyectos transdisciplinarios de cooperación internacional en torno a las relaciones entre literatura, memoria y política, con el patrocinio de ANID y FONDECYT, entre ellos destacan: "Crítica y reflexión desde la poética de las ruinas en la literatura latinoamericana" (REDI170211), y "Reflexión y resistencia desde la poética de las ruinas de Germán Marín" (nº11170585.)

Paul-Henri Giraud
paul-henri.giraud@univ-lille.fr

Paul-Henri Giraud es catedrático de estudios hispánicos contemporáneos en la Universidad de Lille (Francia). Ha publicado un libro y numerosos estudios sobre la obra de Octavio Paz, libros colectivos y artículos sobre la poesía y las artes plásticas de México y del mundo hispánico, y un ensayo extenso sobre la fotografía de Manuel Álvarez Bravo.

Amarilis Hidalgo de Jesús
ahidalgo@bloomu.edu

Amarilis Hidalgo de Jesús es catedrática en la Universidad de Bloomsburg de Pennsylvania en donde ejerce como profesora de español y culturas comparadas. Se especializa en literatura puertorriqueña y venezolana. Ha escrito y editado libros sobre literatura venezolana y puertorriqueña, así como artículos, reseñas y reseñas bibliográficas sobre literatura latinoamericana y española. También ha publicado cuentos y poesía. Entre sus publicaciones se encuentran *La novela moderna en Venezuela* (1995); *Escritura y desafío. Narradoras venezolanas del siglo XX* (1995); *La escritura de mujeres en Puerto Rico a finales del siglo XX y principios del siglo XXI* (2012); *Race, Women of Color, and the State University System: Critical Reflections* (2010).

Valentina Litvan
valentina.litvan@univ-lorraine.fr

Valentina Litvan es Licenciada en Barcelona y doctorada por la Universidad de Paris 8. Desde 2010 es profesora titular de la Universidad de Lorena (Francia). Sus áreas de investigación son la historia intelectual del Uruguay, las relaciones literarias entre Francia y el Río de la Plata, la poesía contemporánea y el vínculo entre literatura y judeidad. Además de artículos sobre literatura rioplatense contemporánea, ha coordinado, entre otros, los volúmenes *Raros uruguayos: nuevas miradas* (2010); *Littérature et sacré : la tradition en question* (2017) y *La rebelión de los hijos. Literatura y judaísmo* (2018).

Ricarda Musser
musser@iai.spk-berlin.de

Ricarda Musser es romanista. Se doctoró en Culturas Románicas en la Universidad Humboldt de Berlín e hizo un máster en Ciencias de Información en la misma universidad. Es colaboradora del Ibero-Amerikanisches Institut (Instituto Ibero-Americano) de Berlín. Ha trabajado en proyectos de investigación sobre la digitalización como modo de movilización de objetos, revistas culturales latinoamericanas y culturas populares iberoamericanas. Es responsable de las colecciones lusófonas, chilenas y mexicanas y directora del departamento de adquisición y catalogación de la Biblioteca del IAI.

Brigitte Natanson
brigitte.natanson@univ-orleans.fr

Brigitte Natanson es doctora en estudios iberoamericanos por la Universidad de Rouen, catedrática en la Universidad de Orleans (Francia) desde 2010 y directora del programa internacional "Sociabilidad, participación política, educación y emancipación de mujeres en América Latina". Ha publicado numerosos artículos sobre literatura de la migración, teatro latinoamericano, enseñanza y traducción literaria. Ha traducido *Ariel* de J.E. Rodó y ensayos de Alfonso Reyes, entre otros.

Teresa Orecchia Havas
orecchia-havas@wanadoo.fr

Catedrática emérita de Literatura hispanoamericana de la Universidad de Caen (Francia), donde co-dirigió el laboratorio de investigación de Estudios Italianos, Ibéricos e Iberoamericanos. Ha escrito numerosos artículos sobre autores argentinos y un libro sobre la narrativa de Ricardo Piglia (Peter Lang, 2010). Ha editado, sola o en colaboración, diez publicaciones colectivas sobre cuestiones de literatura latinoamericana (ciudades, migraciones, literaturas de fin de siglo, Borges). Sus temas de investigación se centran en las poéticas de la literatura ríoplatense contemporánea, las relaciones entre ficción y crítica, la escritura de mujeres.

Ixchel D. Pacheco
ixchelpo91@gmail.com

Ixchel D. Pacheco es becaria CONACYT del Doctorado en Literatura Hispanoamericana de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, donde hace investigación en relación a la obra de Efraín Huerta, poesía mexicana y crítica genética. Es profesora de la Universidad Iberoamericana Puebla. Colabora en distintos medios de divulgación de la literatura. Otras de sus áreas de interés académico son la filosofía política, los estudios de alteridad y la poesía hispanoamericana, de los que ha realizado diferentes ponencias nacionales e internacionales.

Ericka Helena Parra Téllez
ehparra@valdosta.edu

Ericka H. Parra Téllez es profesora del Departamento de *Modern and Classical Languages,* en Valdosta State University, Estados Unidos. Se especializa en examinar el tema de las fronteras subjetivas. Su manuscrito *Más allá de las fronteras narrativas: escritoras cubanas y su desterritorialización* (2018) investiga sobre la desterritorialización en espacios literarios. Ha publicado para las revistas académicas *Encuentros*, *Istmo*, *Brújula*, *Olhar* and *The Latinamericanist*. En recientes conferencias explora el tema de la violencia de género y las conexiones entre la pedagogía y la literatura.

Rosangela Patriota Ramos
patriota.ramos@gmail.com

Rosangela Patriota Ramos é pesquisadora do CNPq e investiga as interlocuções entre História/Estética, Arte/Política e Estética da Recepção a partir de linguagens artísticas como Teatro, Cinema, Televisão e Literatura. É autora de *Vianinha – Um dramaturgo no coração de seu tempo* (1999), *A crítica de um teatro crítico* (2007), *Teatro brasileiro: ideias de uma história* (2012, em coautoria com J. Guinsburg), *História e Teatro: discussões para o tempo presente* (2013) e *Antonio Fagundes no palco da história: um ator* (2018). É editora da *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*.

Julio Premat
julio.premat@univ-paris8.fr

Julio Premat enseña la literatura hispanoamericana en la Universidad de Paris 8. Sus libros mas recientes son *Érase esta vez. Relatos de comienzo* (2017), *Non nova sed nove. Anacronismos, inactualidades y resistencias en la literatura contemporánea* (2018), *Borges* (2018) y *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea* (2021). Fue el coordinador de la edición *Archivos de Glosa – El entenado* (2010) y el de la publicación de manuscritos de Juan José Saer (*Borradores inéditos*, cuatro tomos, 2012-2015). Dirige la revista en línea, *Cuadernos Lirico* (<http://journals.openedition.org/lirico>/). Es miembro senior del Instituto Universitario de France.

María José Punte
mjpunte@uba.ar

María José Punte es licenciada en Letras por la uca y doctora por la Universidad de Viena. Ha publicado los libros R*ostros de la utopía. La proyección del peronismo en la novela argentina de la década del 80* (2002), *Estrategias de supervivencia. Tres décadas de peronismo y literatura* (2007) y *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (2018). Participa como co-directora del proyecto de la *Historia Feminista de la Literatura Argentina* y como co-coordinadora del tomo *En la intemperie. Poéticas de la fragilidad y la revuelta* (2020). Es docente en la uca, en la materia Cine y Literatura, y en la uba, en Teoría y Estudios Críticos Feministas.

Blanca Estela Ruiz Zaragoza
blanca.ruiz@académicos.udg.mx
blanca.ruiz@csh.udg.mx

Doctora en Letras por la Universidad de Guadalajara y profesora investigadora de esa misma casa de estudios. Sus líneas de investigación versan sobre la literatura iberoamericana, las estrategias lúdicas y humoristas del discurso literario y sobre la metodología de la investigación literaria y el análisis de sus textos. Es autora de un libro de investigación y crítica sobre el escritor jalisciense Fernando Calderón. Actualmente se desempeña también como Coordinadora del Centro Documental de Literatura Iberoamericana Carmen Balcells.

Hugo Salcedo Larios
hugo.salcedo@ibero.mx

Hugo Salcedo Larios es doctor en Filología por la Universidad Complutense de Madrid, España, que obtuvo con la tesis titulada *El teatro para niños en México* (sobresaliente cum laude). Es académico de tiempo completo en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México y miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt. Recibió el Premio FICSAC-Ibero en 2018 a la excelencia de investigación, presea que volvió a obtener en 2020. Ganó en 2020 el Premio Internacional de Ensayo ASSITEJ-España por su investigación en torno al tema migratorio en el teatro para niñas y niños de México.

Gianna Schmitter
gianna.schmitter@sorbonne-nouvelle.fr

Gianna Schmitter se doctoró en el 2019 con la tesis Estrategias intermediales en literaturas ultracontemporáneas de América Latina. Hacia una TransLiteratura realizada en cotutela entre la Universidad de la Sorbona-Paris III y la Universidad Nacional de La Plata. Entre 2017 y 2020 fue coeditora de la revista Traits-d'Union. En el 2020 coeditó junto a Marie Audran el libro *TransLittératures, TransMédialités, TransCorporalités* (PSN). Junto con Melissa Lecointre prepara un número sobre poesía hispanohablante en redes para la revista *América sin nombre* (Universidad de Alicante, 2022).

Leonardo Senkman
Leonardo.senkman@mail.huji.ac.il

Leonardo Senkman (Paraná-Argentina, 1941) es Profesor Emérito de Estudios Latinoamericanos e investigador asociado del Instituto H. Truman en la Universidad Hebrea de Jerusalén. Realiza crítica literaria e investigaciones socio-históricas sobre refugiados e inmigrantes en la Argentina, derechos humanos y antisemitismo latinoamericano. Ha publicado *La identidad judía en la literatura argentina* (1983), *El antisemitismo en Argentina* (1989) y *César Tiempo, los arrabales de un judío errante* (2021). Es coeditor con M. Sznajder de *Derechos humanos en la Argentina contemporánea* (1995); coautor con S. Sosnowski de *Fascismo y nazismo en las letras argentinas* (2009) y con L. Roninger de *América Latina tras bambalinas. Teorías conspirativas, usos y abusos* (2019). Prologó la edición de *Entre Ríos, mi país* de Alberto Gerchunoff (2015). Fundó la revista literaria NOAJ.

Bruno Serrano Navarro
b.serranonavarro@stud.uni-goettingen.de

Bruno Serrano Navarro es trabajador cultural, profesor de lenguaje y comunicaciones por la Universidad Austral de Chile y doctor en filología románica por la Georg-August Universidad de Göttingen.

Meri Torras Francès
Meri.Torras@uab.cat

Meri Torras Francès es profesora de teoría de la literatura y literatura comparada en la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Sus trabajos de investigación versan sobre ámbitos como la autografía, la identidad, la autoría, el cuerpo, el género y la sexualidad, con especial dedicación al comparatismo entre literatura y artes audiovisuales. Ha sido profesora invitada en varias universidades europeas y latinoamericanas. Desde 2005 dirige el grupo investigador Cuerpo y Textualidad y desde 2018/2019 es coordinadora del primer Grado en Estudios de Género del ámbito español.

Carlos Vadillo Buenfil
cjvadill@uacam.mx

Carlos Vadillo Buenfil es maestro en Letras Españolas por la Universidad Nacional Autónoma de México, doctor en Literaturas Hispánicas por la Universidad Autónoma de Madrid, profesor investigador en la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Campeche y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Es autor de artículos sobre narrativa hispánica de los siglos xx y xxi publicados en las siguientes revistas: *Analele Universitatii Bucuresti, Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura, Hesperia, Analecta Malacitana, Castilla. Estudios de Literatura, Moenia, Revista de literatura, Península* y *Valenciana.*

Ricardo Vázquez Díaz
riv14@pitt.edu

Ricardo Vázquez Díaz es Doctor en Lenguas y Literaturas Hispánicas por la Universidad de Pittsburgh (2022). Se especializa en Humanidades Digitales y en las relaciones entre literatura, sonido y política en Cuba y Latinoamérica. Es co-editor de la antología *Vidas escandalosas. Antología de la diversidad sexual en*

textos latinoamericanos de 1850 a 1950 (2021) y autor de los libros *La Unión espirituana: periodismo y relaciones interraciales* (2013) y *La casa de los espejos: Identidad y discurso en Paradiso* (2013). Artículos suyos han aparecido en revistas como *Variaciones Borges, Cuban Studies* e *Islas*.

Irma Velez
irma.velez@sorbonne-universite.fr

Irma Velez estudió lengua, arte y literatura en la Universidad de Paris X-Nanterre (nivel de Maîtrise, Francia) y en la Universidad Complutense de Madrid (como Erasmus, España). Se graduó de Michigan State University en periodismo (MA) y literatura (MA, PhD). Dedicada al estudio de la representación del género en las artes visuales y textuales de la producción hispánica, participa también en la educación mediática de los profesores graduados de la Universidad de la Sorbona desde 2004.

Marta Inés Waldegaray
marta-ines.waldegaray@univ-reims.fr

Marta Waldegaray es catedrática en la Universidad de Reims Champagne-Ardenne (URCA). Miembro del equipo de investigación CIRLEP (Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues et la Pensée) y de la Red Interuniversitaria LiRiCo (Literaturas rioplatenses contemporáneas). Es especialista en literatura latinoamericana, área que estudia desde un punto de vista transdisciplinario en los cruces entre la literatura, la filosofía y la historia contemporánea. Sus trabajos interrogan los vínculos que articulan la palabra literaria y el gesto político. Anima el seminario «Ficción política: literatura y temporalidad histórica» (CIRLEP) y es responsable de colección «Saxifrages» de la editorial EPURE. Desde mayo de 2020 es decana de la facultad de *Letras y ciencias humanas* de la URCA.

Oscar Yesid Zabala Sandoval
Oscar.yesid.zabala.sandoval@umontreal.ca

Oscar Zabala Sandoval es candidato a doctor en Literatura Hispánica de la Universidad de Montreal. Se interesa en la producción literaria decimonónica latinoamericana y colombiana así como en las textualidades indígenas del continente.

Resúmenes

Espacialidades afectivas y corporalidades urbanas en la novela colombiana contemporánea

Lorena Cardona Alarcón

Si bien el auge de estudios críticos y teóricos en torno a la(s) espacialidad(es) y el cuerpo(s) no es nuevo para la literatura y la cultura de América Latina, sí es evidente la necesidad de encontrar nuevas formas de aproximarse e intersectar la literatura y la cultura desde esas categorías, debido a que, en la mayoría de los casos, se han configurado como señales de procesos ideológicos, políticos y sociales. En este sentido, la ciudad como "ecosistema funcional" ha sido desplazada para dar lugar a un cuerpo complejo y transgresor del límite que siente y afecta desde entramados sociopolíticos, biopolíticos, culturales y económicos globalizados. Atrás han quedado las visiones coloniales, míticas, arcádicas y patricias de la ciudad, para dar paso a corporalidades urbanas que, como *Angosta* (2003) de Héctor Abad Faciolince, *Venecia* de Humberto Ballesteros en *Razones para destruir una ciudad* (2012) y *Sulaco* de Octavio Escobar Giraldo en *Mar de leva* (2018) se convierten en un sensorium contemporáneo y zonas de indagaciones estéticas y culturales.

Palabras clave: espacialidades afectivas, corporalidades urbanas, biopolítica, novela colombiana reciente

(Re)anudaciones: estrategias de modelización en la poesía última de Olga Orozco (1976-1999)

Héctor Calderón Mediavilla

El presente artículo encuadra la poesía última de Olga Orozco en el proceso disgregador que arrastra la secularización racionalista y explora las estrategias de modelización que su voz poética pone en juego para contenerlo. En efecto, bajo el concepto de "reanudaciones" se alude aquí a una técnica vocálica que estaría orientada a la rearticulación del medio habitado por la voz individual. Dentro de ese marco, se estudia el ejercicio lingüístico de la autora como potencia que, mediante acopio y sujeción de singularidades arruinadas, restañaría el vínculo entre las partes.

Palabras clave : Orozco, medialidad, voz, individuación, reanudaciones

"El despertar de la bella durmiente" de Adolfo Cáceres Romero: entre la ciencia ficción y la fantasía

Amarilis Hidalgo de Jesús

Adolfo Cáceres Romero, escritor boliviano, en su colección de cuentos *El Despertar de la Bella Durmiente y otros, Cuentos para jóvenes y niños sin límites de edad* (2013) combina la concepción de las teorías sobre la ciencia ficción con la realidad geopolítica-social y cultural boliviana en su cuento "El Despertar de la Bella Durmiente". En este cuento Cáceres Romero utiliza la ciencia ficción para ahondar en la historia del mito femenino de belleza que surge en los concursos de belleza en Bolivia. Así utiliza elementos de fantasía que se derivan de la temática de los cuentos de hadas en donde la heroína es viciosamente asesinada por una enemiga consumida por los celos. De igual modo el autor hace una sublime inversión del mito femenino de la tragedia griega y lo conecta con los elementos de negatividad y maldad humana encarnados en una antagonista cuya mención es utilizada como preámbulo a la tragedia que vivirá la protagonista del cuento. Todos estos elementos son conectados por el autor con la historia geopolítica y cultural del presente boliviano.

Palabras claves: Bolivia, ciencia ficción, Adolfo Cáceres Romero, concursos de belleza

Las chicas ganan la calle: escritoras y narrativas en la literatura argentina del siglo xx y del post-milenio

María José Punte

La calle, escenario central en los imaginarios de la modernidad, adquiere nuevas modulaciones en el presente convulsionado de nuestras urbes latinoamericanas. Lugar de disputas tanto simbólicas como materiales, en los últimos tiempos no solo ha permitido visibilizar algunas de las demandas más urgentes de los movimientos feministas, sino también la emergencia de nuevos sujetos políticos. En Argentina y, sobre todo, en torno a la discusión por la interrupción voluntaria del embarazo y a las movilizaciones en contra de los femicidios (*niunamenos*), la apropiación de la calle por parte de grupos de mujeres jóvenes y de sujetos feminizados, expone lo que ha dado en llamarse la "revolución de las hijas". Para esta ponencia la pregunta se va a concentrar en las respuestas que ha dado la literatura argentina de la segunda mitad del siglo xx y comienzos del siglo xxi en dirección a pensar a estas "sujetas", las niñas y adolescentes perfiladas como una comunidad que se visibiliza mediante la acción conjunta.

Palabras clave : literatura argentina, novela, feminismos, revolución de las hijas

Cuerpo y corpus. Escribir y devenir otramente en *Las primas*, de Aurora Venturini

Meri Torras Francès

El artículo se centra en (per)seguir la (con)fusión estratégica que se establece en el relato de *Las primas* entre cuerpo y corpus. Yuna, responsable del texto, contará su historia, la de su hermana y las dos primas de ambas, lejos las cuatro de ajustarse a los paradigmas de la normalidad en sus múltiples sentidos. Pero, además de dar cauce a una trama *disconforme* en personajes y acciones, de la que el *género textual* se ve afectado, el proceso de escritura —por la identificación antes señalada entre cuerpo y corpus— encarnará, a su vez, un proceso de transformación en la narradora y en la historia narrada, contraviniendo el lugar común de la escritura como preservación de los hechos y la memoria e inscribiendo —paradójicamente— un efecto liberador de borrado e, incluso, de olvido.

Palabras clave: escritura, cuerpo, disconformidad, Aurora Venturini, *Las primas*

Sonido acusmático y silencio contra el poder en *Maitreya*, de Severo Sarduy

Ricardo Vázquez Díaz

En este artículo estudio las relaciones entre literatura y sonido en una de las novelas más conocidas de Severo Sarduy, escritor y productor y periodista radial cubano. Partiendo de la noción de earcon como una configuración simbólica del sonido en la literatura, se exploran los significados asociados al silencio y el sonido acusmático en el paisaje sonoro de esta novela. Con estos earcons Sarduy propone una política del sonido contra el poder institucionalizado que establece quién, cuándo y cómo deben hablar o callar los sujetos. Esa lectura a nivel del individuo posee un correlato en los caminos descolonizadores de las zonas periféricas del sistema mundo que eran de particular interés para Sarduy.

Palabras clave: auralidad, sonido acusmático, silencio, paisaje sonoro e imaginario sónico

El movimiento en su lugar. *La sangre de la aurora* de Claudia Salazar Jiménez

Lourdes Dávila

En *La sangre de la aurora* (2013) los gestos, el movimiento y la danza aparecen reiteradamente para convocar la tensión que existe entre ideología y acción, entre ser y hacer, entre pasividad, sumisión y agencia. Se cuestiona el lugar inestable del "movimiento" en el espacio político y la escurridiza relación entre movimiento, filosofía y pensamiento. El movimiento se coloca en el centro mismo de la representación discursiva de la violencia, para narrar la participación de las mujeres en el grupo *Sendero Luminoso* o plantear la relación del cuerpo femenino con los procesos históricos. La coincidencia de varias vertientes de movimiento refleja el giro hacia el movimiento del cuerpo en la crítica contemporánea que busca nuevas formas de leer la relación cuerpo/política. Salazar nos dirige también al lugar del movimiento del cuerpo y el baile como clave de representación en las comunidades campesinas peruanas afectadas por el conflicto.

Palabras clave: movimiento, danza, horror, cuerpo, política

Cuerpo, erotismo, resistencia y poder en la poesía de Efraín Huerta

Ixchel D. Pacheco

La obra del poeta mexicano Efraín Huerta se inscribe en medio siglo de transformaciones políticas y socio-económicas que modificaron profundamente el pensamiento del mundo. Así pues, son destacables los poemas en los que Efraín Huerta logra conciliar corporalidad y política, presentando en ellos cierto contrapoder, desde el concepto foucaultiano. Especialmente en los textos que relatan de forma descarnada pero íntimamente los horrores de guerras que marcaron la historia como los pertenecientes a *Poemas de guerra y esperanza*, *Los poemas prohibidos y de amor* y en *Amor, patria mía*. En ellos se reconstruye un entramado donde los cuerpos presentes son elementos del poder que se concreta al ejercerse sobre ellos. De modo que en este trabajo se analizan varios poemas para revelar cómo el nombramiento del cuerpo constituye resistencia ante la opresión del poder, en tanto el sujeto es cuerpo y éste se encuentra en determinadas circunstancias históricas.

Palabras clave: Efraín Huerta, resistencia, contrapoder, Foucault, poesía

Aliens y fronteras en la ciencia ficción mexicano-estadounidense

Ericka Helena Parra Téllez

El presente artículo expone la situación laboral migratoria en la frontera mexicano-estadounidense representada en los aliens dentro de la ciencia ficción. Estos personajes, además de hacer una crítica a las políticas neoliberales, denuncian la falta de oportunidades como se observa en el cuento "Desde la otra orilla" (1994), escrito en español, del mexicano Guillermo Lavín, en donde se destaca el desplazamiento del trabajador con respecto a los cíborgs laborales en el espacio de la frontera. Por otro lado, la novela *Lunar Braceros* (2009), escrita en inglés, de las chicano-futuristas Rosaura Sánchez y Beatrice Pita, interpela las representaciones aliens desde una perspectiva de género. En ambas narrativas, el referente geopolítico es la frontera, aunque en la novela se traslada al espacio lunar para polemizar las condiciones laborales.

Palabras clave: alien, latinx, frontera, cíborgs, ciencia ficción

Masculinidades en jaque: "Tempografía de la espera" e istoria en la obra de Eduardo Lalo

Irma Velez

Si la masculinidad ("viril", activa y belicosa) fuera el pariente pobre de la historiografía imperial (Joly, 2019), la obra de Lalo arma una escuadra (crítica, dialógica y transgenérica) de la fábrica occidental de los cuerpos coloniales desarmados (Dorlin, 2017). Con cámara (Lalo, 2004a) y lápiz como armamento, rastrea la memoria de aquellas zonas de resistencia urbana (Lalo, 2002b) e insularidad falogocéntrica (Lalo, 2005), buscando una genealogía literaria (Lalo, 2002a) en una "tempografía" de los lugares inéditos de producción de escritura nacional (Lalo, 2010). Se propone un análisis de su reclamo trágico: *istoriar* (Laframboise 1989) mediante el protagonismo de sujetos postcoloniales, subalternos y desagenciados por la violencia política y epistémica y valorar su proyecto de *escritura rayada*.

Palabras clave: masculinidades, mandato de masculinidad, tempografía, istoria, tragedia

Horacio Castellanos Moya: cómo lidiar con lo perdido

Marta Inés Waldegaray

El universo narrativo de Horacio Castellanos Moya se caracteriza por el entramado de registros históricos abordados desde la perspectiva prismática de historias familiares o memorias individuales. Las pérdidas individuales y colectivas son los implacables exponentes desde los cuales el autor lee las relaciones entre la literatura y la historia. Fastidio, crueldad, asco, desgano, angustia, cinismo son las expresiones de lo íntimo que aparecen recurrentemente en la obra de Castellanos Moya para dar cuenta de lo real. En contextos de fuerte conflictividad entre el personaje y su entorno puede observarse que el encierro y en particular la horizontalidad son en no pocos personajes del autor disposiciones corporales asociadas a la irrupción del desgarro y la reflexión. Este trabajo aborda cinco novelas centrales en su obra: *El asco. Thomas Bernhard en San Salvador* (1997), *La diáspora* (1989), *El arma en el hombre* (2001), *Insensatez* (2004), *Tirana memoria* (2008); y un ensayo: *Breves palabras impúdicas: un ensayo y cuatro conferencias* (2010).

Palabras clave: Horacio Castellanos Moya, pérdida, asco, cinismo, violencia, vulnerabilidad

Cuerpo a cuerpo: los escritos crepusculares de María Moreno

Teresa Orecchia Havas

Los últimos libros de María Moreno contienen estrategias de autofiguración que reivindican un cuerpo femenino ligado orgánicamente a la escritura. Si bien el conjunto de su obra permite observar una original política de definición del yo autoral en términos de nombre propio, género y economía literaria, *Black out* (2017) y, en muy diferente medida, *Oración* (2018), construyen una relación entre el texto y el sujeto basada explícitamente en una fenomenología de lo corporal. El artículo estudia las operaciones principales de esa estrategia, en particular las figuras del cuerpo líquido y las del cuerpo sobreviviente.

Se subraya a modo de conclusión que, si *Black out* apuesta a narrar la recuperación del cuerpo después de que se lo ha arriesgado en las aventuras de una "vanguardia plebeya", *Oración* recuerda que se puede "poner el cuerpo" de manera trágica. Ambos libros, de tonos crepusculares, pueden leerse como un nuevo retrato de género de la escritora y de su laboratorio, que se proyecta ahora sobre el fondo de la experiencia social argentina de finales del siglo xx. Contienen el duelo por una época, un insistente homenaje a la vida y un vibrante réquiem por algunos muertos.

Palabras clave: autofiguración figuras del cuerpo líquido, el cuerpo sobreviviente, duelos, filiaciones

La figura de Pablo Escobar: hacia una "incorporeización" en el arte

Françoise Bouvet

Desde su muerte en 1993, las artes se apoderaron de la figura de Pablo Escobar planteando la espinosa cuestión de las representaciones del que fue el mayor narcotraficante y terrorista de su tiempo: ¿cómo incorporarlo en una obra artística y qué corporeidad otorgarle? A través del estudio cruzado de 9 novelas colombianas publicadas entre 1994 y 2018, y 19 realizaciones plásticas creadas entre 1994 y 2019 por artistas colombianos e internacionales, este artículo analiza el aspecto físico que presenta Pablo Escobar en el arte. Se trata de averiguar qué imagen permanece del capo (joven, vieja, realista, fantaseada, simbólica, omnipresente, ausente…) y si aparece como un hombre común y corriente, un monstruo o un héroe. Al constatar cómo la irrealidad y la evanescencia se apoderan de la figura, cabrá preguntarse si antes que "incorporeizar",

los escritores y artistas no prefirieron más bien "descorporeizar" a la figura de Pablo Escobar, y con qué fin lo hicieron.

Palabras claves: Pablo Escobar, cuerpo, fantasma, literatura, artes plásticas

Hacia una democracia de muertos-vivientes: cuerpos vivos y muertos en la trilogía de la dictadura de Pablo Larraín (*Tony Manero*, *Post Mortem* y *No*)

Eva-Rosa Ferrand Verdejo

Pablo Larraín es uno de los cineastas más emblemáticos de la nueva generación cuyos directores, nacidos en dictadura y formados en democracia, rompen con la generación anterior al representar historias en las que la línea que separa el bien del mal se desvanece para dejar lugar a un cine que deja entrever una fuerte crítica de la democracia actual. En su trilogía de la dictadura, Larraín pone en escena cuerpos vivos y muertos que se mezclan y se confunden hasta tal punto que el espectador se pregunta si el simple hecho de respirar basta para deducir que uno está vivo. Los personajes cuya historia seguimos parecen muertos vivientes, pálidos, esqueléticos, sin consciencia del bien ni del mal, sin empatía alguna. Esta representación es una crítica, desde luego, de una dictadura que aniquiló la parte más humana de la sociedad, pero también una crítica de una democracia que no ha sabido romper con la dictadura y donde la humanidad es un valor de segundo plano.

Palabras clave: novísimo cine chileno, trauma, dictadura, muertos-vivientes

El orden de los hechos. Los archivos de Andrés Bello

Alejandro Fielbaum

A partir del "primo humanista", un olvidado personaje de *Don Quijote de la Mancha*, se presenta la ficción como una forma moderna de desorganización del archivo moderno de los saberes. Frente a ese riesgo, Andrés Bello apela, en el marco de la construcción de saberes del nuevo orden nacional, a un archivo ordenado, dentro y fuera de la literatura. Bello explica que la literatura moderna ya no debe rememorar los hechos, lo que abre la saludable posibilidad de una literatura que muestre hechos ideales, pero también la chance de una literatura que desorganice al saber. Bello toma partido por la primera. En el poema narrativo *La Moda*, critica la tendencia al desorden en la literatura moderna y apela a un orden claro del tiempo y el espacio. Esto le permite

pensar en una narración ordenada en la literatura, y también en la investigación histórica. Finalmente, contraponemos esa mirada con la celebración de la desorganización literaria que puede leerse en uno de los relatos de César Aira.

Palabras clave: Andrés Bello, archivo, narración, literatura, teoría de la historia

Divinidad, corporalidad y muerte de Cristo en *Habitó entre nosotros* de José Watanabe

Marco Flores Alemán

Las referencias a las tradiciones religiosas en la poesía latinoamericana son variadas a lo largo del siglo pasado y el actual. Un caso paradigmático en la poesía peruana es el de *Habitó entre nosotros* (2002) de José Watanabe, debido a la particular manera de construir el poemario como un evangelio. Esta investigación pretende profundizar en el discurso sobre Cristo subyacente al libro de Watanabe, centrándose en la relación entre el cuerpo de Jesús, la condición divina y la muerte. Para esto, se hace un recuento de las relaciones intertextuales entre los poemas y los textos sagrados (los evangelios), de modo que se pueda evidenciar un discurso sobre Cristo y, posteriormente, ubicarlo dentro de lo canónico o lo heterodoxo. Así, se muestra la manera en que la poesía del autor puede transparentar interesantes miradas sobre la naturaleza divina de Jesús y cómo esta se adquiere a través del cuerpo.

Palabras clave: Jesús histórico, cristología, poesía peruana, evangelio, análisis literario.

Cuerpos subversivos: cuatro poéticas de mujeres en el Chile dictatorial (1973-1990)

Bruno Serrano Navarro

La irrupción del orden dictatorial chileno tras el suceso del desgarre representado por el Golpe de Estado de 1973, supuso el despliegue y totalización de la violencia como dispositivo sistémico y trama de sentidos irreversibles a la emergencia del proyecto refundacional de la nación. En esta coyuntura de persecución, coerción y desarraigo de lo real, los nuevos discursos poéticos se sitúan ante la encrucijada de contrasignificar el lugar asignado a los cuerpos para así descubrirlos como experiencias de inteligibilidad, poder y resistencia. Para explorar esta relación de trasformación y expansión del acto escritural

hacia el lugar político del extratexto, se plantea aquí observar el registro de cuatro poetas emblemáticas del periodo a través de sus obras *Vía Pública* (1984) de Eugenia Brito, *Huellas de sigl*o (1986) de Carmen Berenguer, *Poemas Insurrectos* (1988) de Heddy Navarro y *La Bandera de Chile* (edición formal de 1991) de Elvira Hernández.

Palabras Clave: poesía chilena, orden autoritario neoliberal , cuerpo y violencia, inteligibilidad y resistencia, dispositivo del dolor y la ausencia

Desaparecidos de Ayotzinapa: retratos de los cuerpos ausentes

Claire Delacourt

Después de la desaparición forzada de 43 estudiantes de una Escuela Normal Rural en 2014, sus retratos invadieron la esfera pública. Los rostros fotografiados de los desaparecidos reproducidos en formato grande fueron alzados por el Comité de Padres y Madres de los 43 a lo largo de las innumerables acciones de su combate por la verdad y la justicia y adquirieron desde entonces un valor simbólico. Posteriormente estos rostros fueron objeto privilegiado de reinterpretaciones por artistas plásticos, que avivaron la memoria colectiva a la vez que reflexionaban sobre ella. Asimismo periodistas, escritores y poetas fueron a recoger los testimonios de los parientes y sobrevivientes dando vida a unos retratos de palabras. Se propone una re-lectura de estas producciones que, jugando con las múltiples dimensiones del retrato, revelan su potencial político y ético, inspirado por la filosofía de Emmanuel Levinas, al mismo tiempo que dan a pensar las transformaciones del documento en obra.

Palabras clave: retrato, Ayotzinapa, escritura testimonial, Emmanuel Levinas, ética

Lo obsceno como subversión del cuerpo anatómico en *La cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza y *Cuerpo náufrago* de Ana Clave

Pauline Doucet

El presente artículo analiza cómo Cristina Rivera Garza y Ana Clavel dialogan con una larga tradición científica, literaria y artística para cuestionar la representación tradicional del cuerpo, y más específicamente del cuerpo femenino. En *La cresta de Ilión* (2002) y *Cuerpo náufrago* (2005), las estrategias críticas

de las autoras radican en una imitación escritural de los métodos anatómicos de observación, fragmentación y categorización del cuerpo-objeto, que pone de manifiesto la violencia y la dominación intrínsecas de dichos métodos de aprehensión corporal. La dimensión subversiva de este travestismo intelectual —que consiste en adoptar la mirada cortante de los anatomistas— se aguza con la noción de obscenidad. Tanto las descripciones textuales en ambas obras como las ilustraciones en la novela de Clavel llevan a su paroxismo el principio de fragmentación según métodos típicamente obscenos que no sólo contribuyen a difuminar las categorías anatómicas y las fronteras corporales del cuerpo-observado, sino también a invertir la jerarquía de poder-saber entre observador y observado.

Palabras claves: anatomía, cuerpo femenino, fragmentación, obscenidad, subversión

Castigo(s) corporal(es): encierro y reclusión en algunos pasajes del teatro mexicano

Hugo Salcedo Larios

El teatro mexicano utiliza estrategias de exposición en tópicos como el encierro y la reclusión que instrumentan acciones de castigo para controlar y disciplinar. Este rastro se observa en aportaciones de autores de la "generación de medio siglo" que mediante una dramaturgia asentada en la concepción aristotélica del drama, explora en esta condición impuesta como una forma de sanción o escarmiento ante conductas "reprobables" por parte del consenso normativo. Hay también piezas y espectáculos de reciente factura que exploran en las pulsiones del deseo corporal, haciendo notar el cuerpo castigado por cuestiones de identidades sexuales diversas.

Esta propuesta de comunicación se realiza para cotejar cierto tipo de encarcelamiento en una sociedad violentada que a su vez establece formas de inspección, acciones correctivas y castigos aplicados a los cuerpos. Se consideran trabajos teóricos de M. Foucault o J. Butler, con los que se refieren algunos textos del corpus dramático de México.

Palabras clave: confinamiento, teatro mexicano, disciplina

Guillermo Sucre: estética y política en su obra poética

Ioannis Antzus Ramos

En el presente artículo analizamos las relaciones entre la obra poética de Guillermo Sucre (1933-2021) y el contexto histórico en que esta obra se produjo. A partir de las ideas de Guy Debord, Jean Baudrillard y Giorgio Agamben sobre la obra de arte en la sociedad capitalista, planteamos que la reflexión metalingüística sobre las relaciones entre el lenguaje y el mundo en la poesía de Sucre está estrechamente ligada a la trayectoria del sistema político y económico establecido en Venezuela con el "Pacto de Punto Fijo" (1958-1998).

Palabras clave: Guillermo Sucre, poesía venezolana, historia venezolana del siglo xx

Tensiones identitarias y cuerpos burlescos en los relatos de inmigrantes judíos en el Río de la Plata

Brigitte Natanson

Las tensiones y el malestar que produce todo guión de *hypheneted identities* (propuesto por Sosnowski) en relación con una "doble pertenencia" para los judíos en América Latina se plasman en varias novelas sobre la migración hacia el Río de la Plata a través del humorismo. Humor negro, humor lingüístico, humor sencillo a primera vista, humor titular, humor familiar, de lo íntimo, casi siempre en un movimiento de autoirrisión, cohabitan y/o se alternan en los relatos de la instalación de familias judías en el Río de la Plata, en una tensión entre lo privado y lo público, entre el ser y el parecer. En esa perspectiva, la mirada a veces jocosa sobre los cuerpos participa de esta construcción burlesca: cuerpos deformes, taras propias de una familia o de un grupo, cuerpos que envejecen y ya no responden a sus dueños y sobre todo comparación con los demás cuerpos.

Palabras clave: cuerpos burlescos, relatos de migración, Río de la Plata

Contar en cuerpo propio: judeidad y transmisión en *Letargo* de Perla Suez

Valentina Litvan

Sin relato familiar, la lengua corre el riesgo de descomponerse y el sujeto, de quedar atrapado en una herencia fallida. En esta novela de Perla Suez, la

anécdota es mínima porque de lo que se trata es de interrogar los procesos de transmisión y el origen de la creación. ¿Cómo hacer el duelo de una madre que a su vez no logró hacer el duelo de su propio hijo? La experiencia del silencio y la ausencia atraviesan la narración de la protagonista, Déborah, dejando sus marcas en un cuerpo que es a la vez familiar y colectivo. El dolor de una herencia judía cambiará de signo y podrá proyectarse en el futuro cuando la narradora-protagonista logre incluir la memoria familiar dentro de una memoria colectiva nacional, ofrecer al cuerpo íntimo de la madre un cuerpo textual.

Palabras clave: Perla Suez, judeidad, transmisión, lenguaje, infancia

El cuerpo perdido y recuperado de la letra: exilio y retorno en dos novelas de Reina Roffé.

Leonardo Senkman

Este artículo indaga los alcances de la judeidad de algunos personajes en dos novelas y cuentos de Reina Roffé a través de su escritura del exilio y el regreso; asimismo son analizados los significantes cabalísticos del Galuth, la errancia del cuerpo femenino exiliado y cómo los modos alusivo y elusivo de su meta-textualidad disipan las señas y marcas particulares de esos personajes judíos.

Palabras clave: exilio, regreso, judeidad, cuerpo enfermo femenino

Discurso autoficticio y narración memorialística del proceso transicional: *Jardín de Villa Valeria*, de Manuel Vicent

Carlos Vadillo Buenfil

El objetivo del texto es examinar la novela *Jardín de Villa Valeria* desde dos planos: como la autoficción biográfica de las dos primeras décadas de madurez del protagonista en Madrid y como la narración testimonial de la problematicidad íntima y las implicancias políticas de sus conocidos inmersos en el vertiginoso periodo de la Transición. El relator comparte tanto la identidad nominal del autor empírico como un similar origen geográfico: Valencia. Así, se configura una ambigüedad textual generada por los entrecruzamientos entre factualidad y ficcionalidad. En paralelo al discurso autofictivo se indagan las estrategias con las que el narrador urde una trama que ciñe a sus allegados socialistas: cuando eran opuestos a la dictadura y cuando se preparan para el poder en

las elecciones de 1982. Por esto, incorporamos a nuestra lectura la propuesta de Ricœur sobre la triple dimensión de la memoria: la individual, la de los prójimos privilegiados y la colectiva.

Palabras clave: autoficción, transición española, novela española contemporánea, Jardín de Villa Valeria, Manuel Vicent

El gíglico y otras babeles literarias. Nombrar y mirar el cuerpo de soslayo

Blanca Estela Ruiz Zaragoza

Julio Cortázar, en el capítulo 68 de su novela *Rayuela*, da cuenta de una pareja de enamorados que se comunica entre sí en una lengua nueva, lúdica y cómplice que llamó "glíglico". Se trata de una broma lingüística, sugestiva y sonora que transmite poderosamente sensaciones e impulsos en una comunicación íntima en la cual, en un encuentro amoroso, palabras sin sentido se transforman en un discurso que describe sensualmente los cuerpos.

El presente texto explora este mecanismo lingüístico que nombra y mira el cuerpo de soslayo y procura entablar un diálogo con otras propuestas similares como son las jitanjáforas (Alfonso Reyes), las farfanías (Carmen Martín Gaite), el momeciclo (Enrique Jardiel Poncela), o el borborigmo (Guillermo Cabrera Infante), entre otros.

Palabras clave: juegos verbales, sinsentido, complicidad

Factualidade e ficcionalidade: discurso alegórico em *Os Inconfidentes* (1972, Joaquim Pedro de Andrade)

Alcides Freire Ramos

Joaquim Pedro de Andrade, ao ficcionalizar a sequência de fatos do século xviii (Inconfidência Mineira), colocou em destaque a reação de um ativista (Tiradentes) em contraponto a que tiveram indivíduos de formação erudita, dedicados à atividade artística. Esse contraponto se fez destacando a prisão, os interrogatórios e a iminência da morte. Nessa medida, se o passado serviu de escudo protetor para que fosse possível falar do presente, driblando a censura, este passado funcionou também como uma espécie de espelho. É aqui que surgem as implicações mais complexas da alegoria figural. Por isso, no filme, se há uma discussão e/ou crítica ao comportamento dos conjurados intelectuais/poetas do século xviii, ela, ao mesmo tempo, acaba funcionando

como uma espécie de autocrítica feita por um dos (e oferecida aos) artistas revolucionários do final dos anos 1960/início dos setenta.

Palavras-chave: cinema brasileiro, ditadura militar, história e cinema, filme histórico, Joaquim Pedro de Andrade

Descobrir-se e revelar-se como refugiada congolesa no Brasil: um estudo de caso a partir de relatos orais e de memória

Priscila de Lima Alonso

Este trabalho objetiva elucidar a experiência de vida de refugiados congoleses na cidade de São Paulo (Brasil) na contemporaneidade e analisar as maneiras pelas quais os congoleses percebem-se como refugiados, representam sua situação e revelam sua condição e identidade. A partir da realização de entrevistas, da coleta de relatos de memória, amparadas na metodologia da história oral, a experiência migratória congolesa na cidade foi representada através da vida e da trajetória de uma refugiada congolesa em particular. A análise de tais fontes implica considerar que as memórias são interpretações da experiência vivida. Em tal processo, a refugiada congolesa faz uma reflexão sobre os motivos pelos quais os congoleses deixam seu país de origem e sobre como tornam-se refugiados, num processo de inserção e integração local marcado por inúmeras agruras, como a busca por reconhecimento identitário, o enfrentamento de xenofobia, do racismo e diversos tipos de preconceito.

Palavras-chave: refugiada, congolesa, São Paulo, memória identidade

A lua pequena e a caminhada perigosa (1968) e *Torquemada* (1971), de Augusto Boal — intersecções entre história e ficção para a construção de uma dramaturgia engajada

Rosangela Patriota Ramos

Pelas peças *A lua é pequena e a caminhada perigosa* (1968) e *Torquemada* (1971), escritas por Augusto Boal, discutiremos como o diálogo entre fato e ficção foi uma estratégia artística para a construção de atividades de oposição à ditadura civil-militar brasileira (1964-1985). O primeiro texto integrou *A Feira Paulista de Opinião* (1968) e versa sobre as ações de Ernesto Che Guevara, na Bolívia, em 1967. Já a segunda foi escrita no Presídio Tiradentes, em São Paulo, onde Boal esteve preso. Pelo jogo entre passado/presente, o autor por meio do inquisidor espanhol Torquemada reflete sobre a tortura

moral, física e psicológica a que são submetidas pessoas que se opõem a Estados e/ou Instituições. Analisaremos as projeções ideológicas e as implicações políticas presentes em criações identificadas como arte engajada e observaremos importantes aspectos do pensamento de Boal, um dos mais reconhecidos artistas brasileiros especialmente pelos ensinamentos advindos do Teatro do Oprimido.

Palavras-chave: Augusto Boal, ditadura civil-militar brasileira (1964-1985), Torquemada, Ernesto Che Guevara, arte engajada

"Emanación de fuego", la impronta de la India en la poesía de Elsa Cross

Paul-Henri Giraud

Aunque se nutre también de influencias de Mesoamérica, de la Grecia antigua y, en sus inicios, de la Edad media europea, la poesía de Elsa Cross se caracteriza por una fuerte impronta de la India. Paisajes, conceptos, palabras, ritos y alusiones a la filosofía y a las religiones de este país, especialmente al hinduismo, se entrelazan en varios poemarios suyos y les confieren una atmósfera peculiar de extrañamiento y misterio. Aludida en algunos libros tempranos, la India encuentra su plena plasmación poética en los poemas de los años 1980 y más tarde resurge de manera significativa conectando la experiencia espiritual con vivencias tanto personales como colectivas de la poeta mexicana.

Palabras clave: Elsa Cross, poesía, India, hinduismo, espiritualidad

De amor y furia. Epigramísticos, de Minerva Margarita Villarreal: factualidad y ficcionalidad en la expresión poética actual

Kenia Aubry

En este artículo analizaremos algunos poemas del libro *De amor y furia. Epigramísticos* (2015) de Minerva Margarita Villarreal que destacan por su interés político al poner en obra el mundo del narcotráfico y las ignominias del poder en México. Atendiendo a las *necroescrituras* mexicanas que se están produciendo —como corolario de las condiciones de violencia y mortandad—, examinaremos las condiciones factuales y compositivas de los discursos poéticos para mostrar que escritura y política son relevantes por igual. Destacaremos también las particularidades que acercan la poesía de Villarreal a las llamadas

poéticas de la desapropiación (derivadas de las *necroescrituras*), como otras formas de expresiones poéticas contemporáneas. Expondremos, por último, que los poemas de Villarreal están pensados como crónica pública, una forma de conciencia ética sobre la realidad sociopolítica mexicana actual.

Palabras clave: Minerva Margarita Villarreal, epigramísticos, poesía mexicana contemporánea, poéticas de la desapropiación, necroescrituras

La palabra quebrada en la poética de las ruinas de Germán Marín

Mariela Fuentes Leal

Germán Marín emplea la palabra quebrada como recurso retórico de una poética de las ruinas, capaz de hablar desde el fragmento y desde la crisis, para develar un pensamiento que surge a partir de la herida del exiliado en los márgenes de las culturas oficiales. Dicha palabra renuncia a la prescripción de un orden homógeneo y totalizante e impulsa una infracción en el lenguaje con objeto de exponer la experiencia de derrota de un sujeto fracturado que examina su tiempo, pasado y presente, para aproximarse críticamente a ambos.

Palabras clave: ruinas, palabra quebrada, crisis, memoria, dictadura chilena

Gestos menores: cuerpo y escritura en la obra de Mirtha Dermisache

Ana Cristi

En el presente artículo se analiza la obra de Mirtha Dermisache. Interesa poner de manifiesto la relación entre escritura, cuerpo y lectura presente en sus libros, cartas y diferentes textos de difusión. La propuesta de lectura de esta investigación pretende posicionar al gesto y la expresividad como una manera *otra* de implicarse con su escritura ilegible.

Palabras clave: gestos, escritura, cuerpo, materialidades, Mirtha Dermisache

La TransLiteratura: nuevas corporeidades literarias

Gianna Schmitter

Este artículo propone examinar las nuevas corporeidades literarias a partir del prisma de las *TransLiteraturas* (Audran y Schmitter 2020). Se proponen seis categorías para el análisis: (1) una literatura que tematiza la transición y la crisis, e igualmente como metaliteratura su propia transición y crisis; (2) una literatura que se entiende y se tematiza como un cuerpo *trans* que se vuelca sobre sí mismo, como cuando las autoras y los autores construyen obras que se autoalimentan; (3) una literatura poblada de personajes *trans*; (4) una literatura que desborda, que es transgenérica y transmedial; (5) una literatura que es transnacional; (6) una literatura que tiende a lo colectivo. Las nuevas corporeidades literarias son por ende multifacéticas y en un *devenir* constante.

Palabras clave: literatura latinoamericana, siglo xxi, literatura y artes, literatura e internet, intermedialidad

Ocupación del personae por la generación de los náufragos. Ismael Gavilán, Marcelo Rioseco, Armando Roa Vial o la disolución del sujeto

Víctor Campos Donoso

El presente artículo tendrá el propósito de analizar el personae en la poesía de la generación de los 90' en Chile ("los náufragos"), concentrándose en las obras *Fabulaciones del aire y otros reynos* (2003) de Ismael Gavilán, *Ludovicos o la aristocracia del universo* (1995) de Marcelo Rioseco y en *El apocalipsis de las palabras & La dicha de enmudecer* (1998) de Armando Roa Vial. El personae, adoptado por estos poetas a la luz de padecer una angustia de las influencias, tendrá un papel central de cara al vaciamiento estético moderno que conlleva la contingente estética posmoderna, articulándose a su vez como estrategia de confrontación ante la escritura como espacio en tensión. El proceso de enmascaramiento implica en el autor un sacrificio constante de su personalidad, en pro de lograr la impersonalidad del hablante. Distancia entre *emoción* y *escritura poética* será entonces uno de los modus operandi de la generación de "los náufragos".

Palabras clave: personae, generación de los náufragos, poesía chilena contemporánea, angustia de las influencias, impersonalidad

La leyenda del Yurupary y su proceso de entextualización: una propuesta para evaluar su lugar en las historias de la literatura

Oscar Yesid Zabala Sandoval

Las expresiones literarias de los pueblos llamados "indígenas" han incorporado elementos coloniales y expresan una visión intercultural del mundo. Enfocado en *La leyenda del Yurupary* (1983), el artículo busca mostrar la importancia de analizar estos textos poniéndolos en diálogo con su contexto estético, literario, social y cultural para valorar adecuadamente su lugar en los procesos históricos del continente. El trabajo se divide en dos partes: en la primera, se realiza una revisión de los modos como la historiografía literaria ha incluido esta obra dentro del canon de la literatura colombiana. En la segunda parte, por medio del análisis del proceso de entextualización, se resalta el carácter intercultural de este tipo de obras, producto del cruce entre diversas culturas orales y la cultura escrita. Por último, se sugiere la necesidad de considerar estas obras en el proceso histórico de la cultura latinoamericana y de evaluar sus diálogos con las principales corrientes y tendencias de la historia literaria, social y cultural.

Palabras clave: *La leyenda del Yurupary*, literatura indígena, literatura amazónica, entextualización, historia de la literatura latinoamericana

Del periódico a las hojas sueltas: El terrible asesinato en la calle del Conde del Asalto (1872-1875) y su eco mediático

Ricarda Musser

En el último tercio del siglo xix, se intensificó en España la costumbre de comentar extensamente los casos de asesinatos brutales en las crónicas periodísticas. Esto era especialmente de esperar cuando las mujeres eran acusadas o condenadas como asesinas, ya que estas formaban sólo una minoría entre los autores de crímenes. Al mismo tiempo, no se rompió la tradición secular de trasladar al formato popular de las hojas sueltas todo lo que valía la pena conocer, lo nuevo y lo espectacular, y de dotarlas de las imágenes adecuadas en cada caso. A partir de un caso concreto de asesinato, el terrible asesinato en la calle del Conde del Asalto de 1872, el artículo examina cómo se titula una hoja suelta, cómo los periódicos y las hojas sueltas funcionaron conjuntamente como medios de información y cómo la prensa diaria actuó como reclamo para las impresiones populares.

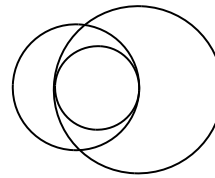
Palabras clave: asesinato, asesina, reportaje periodístico, hojas sueltas, siglo xix

¿Una necrohistoria de la escritura? Muerte del autor y crisis de la literatura en Cristina Rivera Garza y Patricio Pron

Julio Premat

Dos libros recientes, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, de Cristina Rivera Garza y *El libro tachado. Prácticas de la negación y del silencio en la crisis de la literatura* de Patricio Pron, despliegan hipótesis sobre la muerte del autor y el fin de la literatura. Partiendo del comentario de estos dos ensayos se pondrán de relieve teorías sobre el lugar y la función del escritor, hipótesis sobre los efectos de las transformaciones tecnológicas, postulados acerca de las relaciones con el presente político y la experiencia tanto como con la biblioteca heredada. Estos y otros elementos terminan refiriéndose a las condiciones de posibilidad de la escritura literaria hoy, en la medida en que los ensayos, a la vez convergentes y divergentes, esbozan modos alternativos de pensar la historicidad de los textos. Es decir que también intentan plasmar, y a su manera elaborar, las incertidumbres y los duelos contemporáneos sobre el lugar de la literatura presente tanto como sobre los sentidos de la literatura del pasado.

Palabras clave: historia literaria, contemporáneo, muerte del autor, escrituras digitales, ensayos



Cuerpos: miradas poéticas, significaciones políticas

Si los últimos treinta años del siglo XX se interesaron sostenidamente en el estudio de las luchas culturales y en las tramas políticas de lo corporal (en su proyección tanto individual como social), en lo que va del siglo XXI estas lecturas se han expandido al explorar la escrituralidad del cuerpo, no solo como instancia externa que motiva la reflexión teórica o el trabajo artístico, sino también como soporte de valor ritual. Leer el cuerpo, sus representaciones e implicancias ideológicas ofrece un haz de interrogantes relacionados con lenguajes, conceptos, imaginarios y procedimientos diversos que organizan operaciones discursivas y textuales de alcance poético, estético, político. Desde múltiples enfoques y disciplinas, los treinta y ocho artículos de este volumen inscriben sus reflexiones en un amplio cruce de disciplinas: la sociología, la antropología, la historia política y sociocultural, las artes en sus diversas manifestaciones (ficción, ensayo, expresión gráfica, cine).

Se reúnen aquí las mejores ponencias presentadas durante el XLIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana en torno a *Cuerpos: miradas poéticas, significaciones políticas* que tuvo lugar en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Reims Champagne-Ardenne, del 6 al 9 de julio de 2021. El evento se inscribe también, temática y científicamente, en el programa de actividades y estudios realizados por el seminario de investigación « Fiction politique : littérature et temporalité historique », bajo la dirección de Marta Waldegaray, en el marco del centro de investigaciones CIRLEP: Centre Interdisciplinaire de Recherche sur les Langues Et la Pensée, de la URCA.

ISBN : 978-2-36783-486-3
info@editionsorbistertius.com
www.editionsorbistertius.fr