

ZUR

FACULTAD DE EDUCACIÓN, CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

REVISTA DE
LITERATURA

Volumen 2, n^o 2

UNIVERSIDAD DE LA FRONTERA

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORA

Dra. Carolina A. Navarrete González
Universidad de La Frontera

EDITOR GENERAL

Dr. Gabriel Saldías Rossel
Universidad Católica de Temuco

EDITOR SECCIÓN ACADÉMICA

Sr. Fabián Leal
Universidad Austral de Chile

COMITÉ CIENTÍFICO

Comité Asesor e Internacional

Marjorie Agosin
Wellesley College, EE.UU.

Idelber Avelar
Tulane University EE.UU.

Kim Beauchesne
University of British Columbia, Canadá.

Jon Beasley Murray
University of British Columbia, Canadá.

Juan Manuel Fierro Bustos
Universidad de La Frontera, Chile.

Omar Lara
Poeta, traductor y fundador de Revista *Trilce*, Chile.

María Carbonetti
University of British Columbia, Canadá.

María Adelaida Escobar
University of British Columbia, Canadá.

Lucía Reyes de Deu
Brandeis University, EE.UU.

Carlos Alberto Trujillo
Villanova University, EE.UU.

Claire Mercier
Universidad de Talca, Chile.

Danilo Santos López
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

Magda Sepúlveda Eriz
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

Naín Nómez
Universidad de Santiago, Chile.

Doris Sommer
Harvard University, EE.UU.

Mabel García Barrera
Universidad de La Frontera, Chile.

Patricia Espinoza
Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile.

ASESORES

Fernanda Aqueveque
Universidad de La Frontera, Chile.

Nicolás Castillo
Universidad de La Frontera, Chile.

Génesis Orellana
Universidad de La Frontera, Chile.

Francesca Meckes Leonelli
Universidad de La Frontera, Chile.

María Carolina Oyarzún
Universidad de La Frontera, Chile.

Gabriela Núñez
Universidad de La Frontera, Chile.

Felipe Rojas Araya
Investigador independiente, Chile.

Constanza Peña
Universidad Autónoma, Chile.

Marcelo Navarro
Universidad Autónoma de Barcelona, España.

María Fernanda Insulza
Universidad de La Frontera, Chile.

EQUIPO TÉCNICO

Secretaría de Redacción
Javiera Jorquera, Universidad de La Frontera, Chile.

Diseño Gráfico
Daniela Sandoval Pino, Universidad de La Frontera, Chile.

Web Master
Jorge Belmar Meezs, Universidad de La Frontera, Chile

AUTORIDADES

Dr. Juan Manuel Fierro Bustos
Decano Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de La Frontera, Chile

Dr. Jaime Otazo Hermosilla
Director Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación., Universidad de La Frontera, Chile

PERIODICIDAD: bianual.

ISSN: 2452-5642

Prohibida la reproducción parcial o total del contenido de esta edición sin autorización.

CORRESPONDENCIA: Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación, Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades, Universidad de La Frontera, Avenida Francisco Salazar 01145, Casilla 54-D, Temuco, Chile.

Correo electrónico: revista.zur@ufrontera.cl


A digital photograph of a rocky coastline. The water is a vibrant turquoise color, with white foam from waves crashing against dark, jagged rocks. The sky is a pale, hazy blue. The overall composition is vertical, with the rocks framing the water.

Imagen de portada: “El sueño de la materia 12” de Javier Tavolari
Técnica: Fotografía digital.

Javier Tavolari. Estudió Diseño Gráfico en la Universidad de Valparaíso. Desde 2010 se ha dedicado a la fotografía de bodas a lo largo del país. Ha pasado los últimos 5 años fuera de Chile recorriendo el mundo por el mar y aprovechando los espacios entre sus roles de Photo Manager en Cunard y Músico independiente.

ÍNDICE

Editorial, Dra. Carolina A. Navarrete González	8
Anidales <i>Omar Lara</i>	10
Narrativa	
Crónica del juicio 28B <i>Alejandro Zurita</i>	38
Ese amanecer <i>Tania Gloria Tapia Opazo</i>	40
El club <i>Fernando Vérkell</i>	41
Madera <i>Juana Carolina Morales García</i>	43
Amnesia <i>José Antonio de la Cuadra</i>	44
Atlante <i>Domingo Batista Marrero</i>	46
Cosecha de primavera <i>Gerardo Andrés Lisi</i>	47
Promesa <i>Mauricio Alexis Flores Figueroa</i>	49
Poesía	
¡Algún día! <i>Mirza Camacaro</i>	54
Ciudad ballena <i>Pedro López Fernández</i>	55
Amanecer <i>Mario Llantén Osorio</i>	56
¡Qué ganas! <i>Jesús Ugarte Vásquez</i>	57
Isabella, isla bella <i>Ana María González</i>	58
Al natural <i>Misael García Consuegra</i>	60
Soledades <i>Oscar de Blas</i>	61
Luces <i>Paulina Melinka Poffald Quelempam</i>	62
Y qué vida ha sido <i>Misa Gillis</i>	63
El país sin rostro <i>Pamela Janet Rodríguez</i>	64

Artículos

- Descolonización audiovisual, intermedialidad y constelación poética en *Shumpall* (2018) de Roxana Miranda Rupailaf
Estela Imigo Gueregat 68
- Al matador hay que alentar: Violencia, afectos y goce en *El barrabrava* de Fernando González (2017)
Sebastián Ignacio Muñoz Ruz 78
- Violencia familiar, hegemonía del padre. Una lectura a dos textos de narradoras ecuatorianas recientes.
Martín Parra Olave 90
- Desmitologizando la infancia con *Un giro de tuerca*
Karla Paola Cabrera Acuña 98
- Lo erótico numinoso en Gonzalo Rojas, alumbradas “vocales para Hil(d)a”
Cinthya Carggiolis Abarza 106
- Mundos en constante colisión: Una mirada a la obra de Germán Espinosa
Carlos Gamboa 118
- Una mirada friccional e hiperrealista a las novelas *El buscador de cabezas* (2006) de Antonio Ortuño y *Morongá* (2018) de Horacio Castellanos Mora
Edzon Casstillo Montoya 127

Notas

- “Una isla es una isla”: Palabras a propósito de la poesía de Omar Lara Mendoza
Liany Vento García 136
- Unamuno en la soberana trascendencia del neorrealismo
Rainer Castellá 142
- Contra una realidad de colores sensatos
Gabriel Saldías R. 146

Reseñas

- Por el derecho al placer de ser mujeres
Fernanda Aqueveque Rivera 156
- Cachivaches*: relatos desde el margen
Fabián Leal Ulloa 160
- Esta bruma insensata*: la aspiración de ser original y auténtico
Walter Zuta 163

Artistas invitados

Raíces <i>Juan Carlos Del Río</i>	168
Ataraxia <i>Mario Sánchez</i>	169
Trichothecium <i>Carla Palacios Morales</i>	170
Queridísima <i>Candela Fernández</i>	171
Un otro fuego nº3 <i>Jean Petitpas</i>	172
Destrucción <i>Roxana Judith Martínez</i>	173
Célula vegetal de origen animal <i>Luis Ignacio González Jeldres</i>	174
Casa <i>Vilma Pañi Damián</i>	175
Aires del Maipo <i>Jorge Mella Sarria</i>	176
Cuchillo en descenso <i>Jorge Bañuelos Reyes</i>	177
Humano-Vegetal 3 <i>Thelma Arias</i>	178
All in this <i>Magdalena Aguirre</i>	179
Dimensión floral <i>Xóchitl Carina Espinoza López</i>	180
No borders <i>Jessica Carvajal Garavito</i>	181



EDITORIAL

Este año 2020 ha sido inusual, hemos trabajado desde nuestros hogares para mantener los protocolos de resguardo que demanda la crisis sanitaria mundial todavía latente, y nos hemos adaptado a nuevas prácticas y experiencias desafiantes, incorporando la tecnología en la mayoría de las instancias. Sin embargo, el encierro no ha mermado nuestra necesidad de acercarnos, comprendernos y escucharnos. En este sentido, la literatura y el arte, expresiones fundamentales de la cultura, nos permiten derribar las barreras que nos separan en tiempos de confinamiento y profundizar en las dimensiones más entrañables del ser humano explorando su lado creativo y estético. Desde esta óptica, *Revista ZUR* busca ser un puente para acercar a los(as) lectores(as), escritores(as) y artistas de todas partes del mundo desde el afecto y la admiración compartida.

En este contexto y gracias a la dedicación y compromiso de nuestro equipo editorial, el Área de Literatura de la Universidad de La Frontera anuncia con gran alegría la publicación del volumen 2, número 2 de *Revista ZUR*. En este número queremos destacar, especialmente, a nuestro escritor invitado: Omar Lara, con su poemario inédito: *Anidales*. Lara, renombrado poeta y traductor chileno, oriundo de Nohualhue, de la región de La Araucanía, es un escritor referente de la poesía chilena. Fue fundador del Grupo Trilce de Poesía y de la revista *Trilce*, además de director de Ediciones LAR (Literatura Americana Reunida) y cuenta con numerosos libros, premios y reconocimientos por su destacada labor literaria, entre los que destacan el Premio Casa de las Américas, el Premio Internacional de Poesía, y el Premio Nacional de Poesía Jorge Teulier, entre otros. Para nuestra revista es un enorme privilegio publicar este poemario inédito y esperamos que nuestros lectores y lectoras puedan disfrutar de la lectura de este destacado poeta nacional.

Como en nuestros números anteriores, en la sección “Narrativa” incluimos una serie de cuentos pertenecientes a escritores y escritoras de diversas ciudades y países del mundo. Destacan autores(as) de las localidades de Temuco, Chile; la Ciudad de Guatemala, Guatemala; Bogotá, Colombia; Tenerife, España; Caracas, Venezuela; y Concepción, Chile. En la sección “Poesía”, por otro lado, hemos incluido las contribuciones de escritoras(es) de las zonas de Chehégín, España; Santiago, Chile; Ciudad de México, México; y Argentina, entre otros.

Esta edición también presenta relevantes artículos académicos nacionales e internacionales referentes a los estudios literarios contemporáneos, tales como: “Desmitologizando la infancia con *Un Giro de Tuerca*”, por Karla Cabrera (Pontificia Universidad Católica del Perú), “*Lo erótico* numinoso en Gonzalo Rojas, Alumbradas “Vocales para Hil(d)a”, por Cynthia Carggiolis (Alemania), “Una mirada ficcional e hiperrealista a las novelas *El Buscador de cabezas* (2006) de Antonio Ortuño y *Moronga* (2018) de Horacio Castellanos Moya”, por Edzon Castillo (Pontificia Universidad Católica de Valparaíso), “Mundos en constante colisión: Una mirada a la obra de Germán Espinosa”, por Carlos Gamboa (IDEAD – UT, Colombia), “Una isla es una isla’: Palabras a propósito de la poesía de Omar Lara Mendoza”, por Liany Vento García (Universidad de Concepción, Chile), “Descolonización audiovisual, intermedialidad y constelación poética en *Shumpall* (2018) de Roxana Miranda Rupailaf”, por Estela Iñigo Gueregat (Universidad Austral de Chile), “Al matador hay que alentar: Violencia, afectos y

goce en *El barrabrava* de Fernando González (2017)", por Sebastián Muñoz (The Ohio State University, EEUU), y, finalmente, "Violencia familiar, hegemonía del padre. Una lectura a dos textos de narradoras ecuatorianas recientes", por Martín Parra (Pontificia Universidad Católica de Chile).

En la sección "Notas" incluimos dos provocadoras reflexiones literarias, tanto de obras actuales como pertenecientes a la literatura universal: "Unamuno en la soberana trascendencia del neorrealismo", por Rainer Castellá (Santa Clara, Cuba), "Contra una realidad de colores sensatos", por Gabriel Saldías Rossel (Universidad Católica de Temuco, Chile). En la sección "Reseñas", por otra parte, destacamos: "Por el derecho al placer de ser mujeres", por Fernanda Aqueveque R. (Universidad de La Frontera, Chile), "Cachivaches: relatos desde el margen", por Fabián Leal (Universidad Austral de Chile), y "*Esta bruma insensata*: La aspiración de ser original y auténtico", por Walter Zuta (Perú).

Además, en este número destaca una innovación importante respecto a nuestras ediciones anteriores, pues hemos incorporado obras de un variado grupo de artistas visuales, pertenecientes al ámbito de la escultura, fotografía, ilustración digital, y pintura, cuyos trabajos pueden ser revisados en la sección "Artistas invitados". Su presencia responde a una convocatoria tanto nacional como internacional que tuvo por finalidad difundir la obra de artistas contemporáneos, y ofrecer a nuestro público lector de *Revista ZUR*, la posibilidad de tender lazos hacia el arte, ya que nos parece de suma relevancia resaltar las manifestaciones artísticas actuales que dan cuenta de los afectos y las experiencias que van marcando el pulso de nuestro devenir en tiempos de pandemia. Destacan en esta edición las siguientes obras: "Raíces", por Juan Carlos del Río (México), "Ataraxia", por Mario Sánchez (UNAM, México), "Trichothecium", por Carla Palacios (UNAM, México), "Queridísima", por Candela Fernández, "Un otro fuego nº3", por Jean Petitpas (PUCV, Chile), "Célula vegetal de origen animal", por Luis Ignacio González Jeldres (Temuco), "Aires del Maipo", por Jorge Mella Sarria (Chile), "Cuchillo en descenso", por Jorge Bañuelos Reyes (UAEM, México), "Humano-Vegetal 3", por Thelma Arias (Chile), "All in this", por Magdalena Aguirre (UC, Temuco), "Dimensión floral", por Xóchitl Espinoza López (UAEM, México), y, finalmente, "No borders", por Jessica Carvajal Garavito.

Para concluir, extendemos nuestros agradecimientos a la Universidad de La Frontera, especialmente, a la Vicerrectoría Académica, la Vicerrectoría de Investigación y Postgrado, la Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades, la Carrera de Pedagogía en Castellano y Comunicación, el Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación, la Dirección de Desarrollo Estudiantil, la Escuela de Pedagogía y, al Área de Literatura de la UFRO, por el invaluable apoyo que han brindado en el desarrollo de esta publicación. También, agradecemos el apoyo en este número de la ANID, en particular de los proyectos FONDECYT de Iniciación N° 11190799, investigadora responsable: Dra. Carolina A. Navarrete G, y N° 11200191, investigador responsable: Dr. Gabriel Saldías R.

Esperamos, sinceramente, que disfruten de este número de *Revista ZUR*, el cual busca contribuir tanto en la transmisión del conocimiento crítico y reflexivo, como en el desarrollo cultural y artístico desde la Universidad de La Frontera, en Temuco, hacia el mundo, con una perspectiva inclusiva, intercultural y sustentable.

Con afecto,

Carolina A. Navarrete G.
Directora *Revista ZUR*

ANIDALES

OMAR LARA

OMAR LARA, Nohualhue, Chile, 1941.

Autor de numerosos libros de poesía, entre ellos *Los Buenos Días*, *Oh buenas maneras*, *Islas flotantes*, *El viajero imperfecto*, *Memoria*, *Bienvenidas calles del Perú*, *Voces de Portocaliu*, *La nueva frontera*, *Papeles de Harek Ayun*, *Cuerpo final*, *Principio y nudo*, *Nohualhue. Ida&Vuelta*, *Abracé la tierra*, *Los muertos pasean desnudos*.

Es traductor del rumano, labor que ejerce a partir de su exilio en Bucarest, entre 1974 y 1981.

Ha recibido, entre muchos otros, los premios Casa de las Américas (Cuba, 1975); la Beca de Creación John Simon Guggenheim, (1983); El Premio Mundial de Poesía Mística Fernando Rielo, por la traducción del libro *El Ecuador y los Polos*, de Marin Sorescu (Madrid, 1983); el Premio Casa de América de Poesía Americana (Madrid, 2007); el Premio Internacional de Poesía, (Trieste, 2007)); el Premio Internacional de Poesía Rafael Alberti (Andalucía-La Habana, 2008); el Premio de Traducción Ovidio (Bucarest, 2009); el Premio a la Trayectoria Paralelo Cero (Quito, 2019).

Entre las distinciones obtenidas en Chile figuran el reciente Premio Alonso de Ercilla, de la Academia Chilena de la Lengua; el Premio Fernando Santiván, 2007; el Premio Revista Atenea, 2015; el Premio Nacional de Poesía Jorge Teillier, 2016.

En 1964 Lara fundó en Valdivia el Grupo Trilce de Poesía y la revista TRILCE, publicación que dirige hasta hoy.

Libros suyos han sido traducidos a varios idiomas y ha sido invitado a los más importantes festivales y encuentros internacionales de poesía.

Es Director Ejecutivo de la Feria Internacional del Libro del Bio-Bío y del Encuentro Internacional de Escritores del Bio-Bío, ambos en Concepción, Chile, y creador del Festival Internacional de Poesía *El rayo que no cesa*, también en Concepción.

26

en los árboles cuelgan las palabras
como si fueran cartas del destino
era en la mañana y había rocío
hay un mundo fuera del mundo
decían las palabras
y está aquí

28

será mejor que no me veas
en esta situación algo ridícula
yo me ignoro a mí mismo
otero hacia otro lado
me doy vuelta al vecino
miro el semáforo que me tiene en rojo
miro las salpicaduras de los montes
hago el cálculo global de las demoliciones
miro el calentamiento que chorrea su aviso
la investidura de la aberración
miro el planeta que se nos demuele
miro la lluvia que ya no acostumbra
el oleaje suave que insiste e insiste
y sin embargo insiste
a pesar del calentamiento global
a pesar de la inminencia del choque planetario
a pesar de la embestida de las fuerzas del orden

29

de todos los cuerpos que tenía
me viene la manía
de ver por la ventana
la fuga de los cisnes

30

me tiembla la certeza
de otros que escribieron
o dijeron
una palabra
un verso
hasta un poema todo
para mí
o por mí

31

de todos los cuerpos que me quedan
un viaje hacia la isla
entre los álamos
la guadaña que juega entre las flores
de la alada moldava girasola

32

de todos los cuerpos que recuerdo
hubo uno que leía
de atrás para adelante
me adelantó las cuerdas
de otro abuelo
carpintero también
que había navegado
en la cintura braila
del abuelo panait

33

de los cuerpos que acecho
uno sabe el argot de la memoria
y se ríe de mí
y mis pobres fantasmas

34

del terrón y la sangre
de la huesa lamida
de la sombra que el muro
escamotea y niega
simulando un resguardo

la ciega crea el mundo
con migajas convulsas
derrotadas
perplejas
y deformes

36

alma también nonata
que mientras muere canta
es un decir
que mientras muere niega
su pálido aleteo

37

para no hablar de tardes que se hacen
para no hablar de caminos y árboles
para no hablar de los relámpagos
y de otras dimensiones de la galaxia
y de los infinitos seres que hemos sido
por obra y gracia de mirar y esperar
de esperar y perder sin mirar

38

viene un tiempo de hormigas y esqueletos
viene un tiempo de máscaras y espantapájaros
viene la docilidad de la antigua pregunta
viene el cosmos en el vuelo de las avutardas
vienen las instantáneas y profusas argucias
del imposible viaje
viene la historia lenta
mutante e invasiva
de los jardines del dolor
viene
en fin
la composición de la descomposición

39

sólo la muerte
morirá verdaderamente
para nosotros
alguna vez

40

sólo la hierba sabe
el sabor de los bichos
que la devoran

41

y sólo el corazón
y la sangre tan sólo
extrema la nostalgia cuando
se abandona a sí misma
y ni el beso le alcanza
en el sublime gesto
de abandonarse a ella

42

no confíes en nadie
dice la calavera
en nada en nadie
repetía obstinada
envuelta en su seda solar
entrégate voraz a tu descanso
sin mirada ni oídos
y no olvides
en nada
y no olvides
en nadie
susurraba tenaz

43

allí se verifica
comprobable por cualquier comisión episcopal
comprobable por los místicos tibetanos
comprobable por la machi pehuenche
pero lo mantendré en secreto
no quiero altares o postales
ni calendarios ni criptas ni animitas

el milagro

44

mientras
su lengua dolorosa
desaparéce-me
como
un barquichuelo en su huracán

45

esperaba a que la abeja vuele
camino al cementerio
esperaba que los frutos secos
se enfermen de nostalgia
esperaba la destrucción
por tu respiro
de las moléculas agazapadas
entre las sábanas y el papel

46

autobiografía:

yo era tú
niño
yo era tú
hombre

47

en el pestañeo molusco
en el saltito de las cópulas pulsando
la memoria
expúlsome
antes del condomio total
muerto olvido
aquello que se impone como tal y no sé
si es
(turbia
escandalosa bruma)
o ensoñación
esa arena macabra

48

nada
digo nada y quiero
nada
decir
y alguna vez
deletrear
nombrar
podré
hincarme ante aquello
podré
y morder el escupitajo de la nada

49

caparazón de nada
tutela mórbida
agachado el núcleo del afán
abierta
la escotilla
muérdago
ceniza
saliva ineludible
pero
eso sí
en la mera pulsión
de lo imagina tal
tal

50

tal es
en mí
varilla del castigo





NARR



ATIVA

CRÓNICA DEL JUICIO 28B

ALEJANDRO ZURITA

— Quiero volver a mi vida. A la que una vez tuve y perdí. Eso es todo.

El juez miró al acusado. Algunas acotaciones dicen que lo hizo con humano desprecio. Otras, que una mueca de asco transfiguró su cara hasta el momento tranquila, casi al punto de escupir sobre el desdichado. La crónica del juicio, que aquí transcribimos, no narra la reacción del magistrado, sino sus acciones subsiguientes.

– Eso es imposible. Ya sabe usted que la sentencia ha sido dictada y tallada en piedra, palabra por palabra hasta el final, sin omitir detalles. No existe apelación alguna.

La respuesta del juez no acalló los murmullos del público asistente. Pidió silencio dos veces. A la tercera, levantó el cayado. La amenaza bastó para que la discreción volviera a la sala.

– Ya lo sé. No estoy solicitando una apelación de lo imposible —. se escuchó decir al reo—. Usted preguntó si tenía algo que decir. Lo tengo. Y lo he dicho. He declarado lo que ahora siento y sentiré luego de que usted lea la sentencia. He declarado lo que pensaré una vez que sus palabras sean mi nueva realidad y mi alma añore mi pasado.

El magistrado alzó el cayado. No para controlar a la multitud, pues los presentes no reaccionaron. No para ordenar al alguacil que el peso del látigo cayera sobre el acusado y castigara su insolencia. El hombre izó el símbolo de la justicia sin motivo y luego, con cierta demora, lo dejó descansar sobre la mesa del púlpito. El documento menciona que, tras el juicio, recibió un llamado de atención por su actuación impulsiva. En los márgenes, si cabe mencionarlo, las acotaciones refieren a las posibles sensaciones que pudieron haberlo impulsado a reaccionar. No las repetiremos aquí, pues carecen de utilidad alguna.

El procesado, aunque no le correspondía, dijo lo siguiente:

– ¿No tiene nada que acotar? ¿Se ha llamado al silencio porque no sabe cómo actuar? ¿O porque sabe que no soy el único que piensa así?

El estruendo que invadió la sala obligó al juez, tras los tres pedidos de silencio, a desalojarla. De acuerdo a los procedimientos de la época, solo otros cuatro podían estar ante su presencia: el alguacil, quien portaba y hacía uso del látigo cuando le era requerido; dos guardias, quienes habrían de imponer sus órdenes y custodiarían su bienestar, y el escriba anónimo a quien se debe la redacción del evento.

– Es usted un impertinente –respondió el juez. Tomó el cayado y lo depositó en su soporte de mármol. Miró al reo y continuó con su discurso –. Y un petulante. Decir esas cosas frente al público es estúpido. Nadie hablará a su favor la próxima vez si quiere testigos para mejorar su condena.

– Y usted no ha sido siempre un juez, ¿no es cierto? Sus palabras son muy complejas, rebuscadas.

En este punto, está escrito que el alguacil usó el látigo. No especifica cuántas veces ni sobre que partes del cuerpo del acusado. El escriba narra que se derramó sangre, pero que el médico no fue requerido en la sala. No hay asentado registro alguno, aún sobre los márgenes, del proceder del magistrado o los guardias. O de por qué se aplicó el castigo físico cuando no era necesario o no fue requerido. En este punto del documento, al igual que en muchos otros, hay una omisión de los hechos que resalta por sobre los detalles del resto del testimonio.

Esta falta de información, que Lasterrierer llama “Espacios de Terror”, es normal ante este tipo de situaciones. En el análisis posterior haremos referencia a este y otros casos.

El relato del juicio continúa con su forma tradicional y detallada al transcribir las palabras del procesado, incluso cuando aún carecía del permiso para hacerlo.

– Sí, es cierto. Usted no siempre fue un juez. Y el alguacil no siempre fue un alguacil. Y yo no siempre fui lo que soy. Me ordenaron médico al ser yo alguien que la vista de la sangre lo aturde. Amputaron una de mis piernas y me hicieron mendigo, para luego recomponerla, cortar mis cabellos y convertirme en sacerdote itinerante. A mí, que soy ateo. He sido tanto en poco tiempo. Incluso esposo y padre. Esa fue mi primera vida. La que añoro tanto y a la que quiero volver. Pero sé que pido un imposible.

El hombre se llamó al silencio. El juez se levantó, tomó el cayado y dictó sentencia:

– A usted, señor Augustus, se lo condena a portar un nuevo apellido y vivir una nueva vida. La sagrada rueda del destino ha girado. Será un capitán de goleta viudo, con tres hijos y una suegra. Ahora, pase usted a través de la puerta de la renovación y tenga una existencia venturosa para honrar lo que perdió y expiar los crímenes que cometió.

Según la normativa, el magistrado y el alguacil se acercaron al hombre para felicitarlo y otorgarle los regalos de rigor que demostraban que no había rencores. Los guardias lo tomaron de los brazos, se abrió la puerta de la renovación y, al grito de “una nueva vida comienza”, lo condujeron hacia ella. Metros antes pasar por los arcos, se lo escuchó gritar lo siguiente:

–¡Esto no es un premio! ¡Me condenan a otro infierno! ¡Se los suplico! ¡Sé que no pueden tomar mi vida, pero tomen mis recuerdos! ¡Háganme olvidar!

Y eso es lo que atestigua la crónica.

ESE AMANECER

TANIA GLORIA TAPIA OPAZO

No sé qué día es hoy, creo que no tiene la menor importancia, es un día activo, bueno, energético, ¿qué lo ha hecho distinto a otros tantos días?

He despertado lentamente tratando de reconocer cada una de mis partes, mis brazos, mis manos, mi espalda, mis piernas, mis párpados todavía pesados, con deseos de seguir en las profundidades de un bienestar difícilmente explicable, simplemente placer. Abro lentamente mis ojos que permiten ver un rayo de luz, un rayo de sol que se filtra a través de la persiana de madera de color verde, un verde poco definido, opaco, que nunca me ha gustado, pero que ha sido el verde que siempre ha estado. Ese rayo de luz permite visualizar una infinidad de pequeñas partículas flotando, moviéndose desordenadamente, eléctricas, furiosas, como jugando a tocarse tangencialmente. Me hipnotizan, me magnetizan, quedo por largo rato mirando esas diminutas formas que pocas veces veo, pero que siempre están, y que toman la forma del rayo de luz. Por un rato juego interponiendo mi mano en su camino, que hace desaparecer y aparecer esos pequeños seres, que siento que toman vida sólo cuando aparece el sol. Me levanto y elongo suave y lentamente, estirando mis brazos y luego mi cuerpo entero, con una respiración profunda y una exhalación más grande aún. Subo a la cama y como fisgoneando entre la celosía de la persiana miro hacia la calle y allí está ella una vez más, inalterable, mayestática, imponente, con un gran velo blanco que recorre su cuerpo, que sin duda se vistió con él la noche anterior. Una noche fría, húmeda, que limpió cualquier residuo pecaminoso, porque ella alberga secretos, pero no pecados. Ella es única, aunque tiene competencia, aunque otros la miren con desprecio, por pequeña, con una vestidura menos elegante que otras, alejada, poco accesible, aquella que siempre me miró fijamente y sin interrupciones, con sus ojos azules, y otras veces violeta, como si fuera una maqueta, especialmente en los días como hoy, en las mañanas soleadas luego de una noche lluviosa. Ella, la alta cordillera, frente a la casa de mis padres.

EL CLUB

FERNANDO VÉRKELL¹

A la memoria de Jaco Pastorius

Bostecé como un perro soñoliento y traté de frenar el repiqueteo nervioso de mi pierna derecha. Mientras mis pulgares se perseguían en un juego circular y casi hipnótico, intenté distraerme: me fijé en los vericuetos de la pared y luego consulté el reloj. Una sirena de ambulancia retronó del otro lado de la calle y recordé –pero ¿cuándo lo había olvidado?– el escándalo familiar, las luces del hospital y mi último fracaso suicida.

No soy un hombre melancólico y mis traumas infantiles son trillados: mis padres dejaron de amarse después del quinto orgasmo, el dinero era escaso y solían reñir durante las fiestas. Nada del otro mundo. Crecí atolondrado y dolido, nunca me sentí cercano a nadie. Desconozco el amor, no entiendo de nostalgias y me gusta la tristeza.

Una tarde, mientras caminaba por la calle Altamirano, tuve una revelación: algún día me iba a matar. Es difícil, soy un hombre reflexivo y un poco cobarde. Necesitaba ayuda. Encontré el número de El Club en un foro de gente con tendencias suicidas y parecían honestos. Una contestadora automática recogió mis datos. Esperaba una llamada en cualquier momento.

Sonó el teléfono. Respiré y respondí después del tercer ring.

–Hola –dijo una voz femenina– tú debes ser...

–Sí –la interrumpí–. Soy yo.

–Me alegra. ¿Es buen momento?

–Sí, creo que sí.

–Muy bien, te escucho –dijo.

Le narré mi historia. Hubo un segundo de silencio, Algún cuchicheo. La mujer contestó:

–La muerte, para nosotros, es un derecho. Entendemos que suicidarse es un acto difícil de ejecutar para ciertas almas sensibles. Nuestra misión es facilitar la transición. Dar un empujón, a veces literal, a veces figurado. ¿Entiendes? Somos como una familia, pero no soy Susan Atkins.

Escuché risas al fondo. Traté de carraspear alguna risa. No pude. La Líder continuó:

–Esto es muy simple: te ayudaremos a morir. Debes fijar una fecha, trazar un plan circunstancial, ordenar el papeleo y olvidarte de nosotros por un tiempo. Luego, tres días antes de tu muerte, recibirás una llamada, una confirmación, digamos, y si aún quieres morir, ejecutaremos tu deseo sin demoras. No te apures: no debes decidir nada hoy. Siempre podrás cambiar de opinión.

–¿Qué es un plan circunstancial?

–Escucha, no somos asesinos. Nadie te disparará a quemarropa; pero sí que podemos desbaratar los frenos de tu auto, liberar la llave del gas, envenenar la comida, empujarte del décimo piso, facilitarte los barbitúricos o el arma sin registro, ya sabes, esa clase de cosas. No lo hacemos por dinero, sino como filantropía del primer mundo.

¹ **Fernando Vértell** (Ciudad de Guatemala, 1989). Profesor. Dirige la revista digital *El camaleón* y escribe para el medio centroamericano *Casi literal*. Ha publicado relatos, reseñas literarias en revistas y antologías hispanoamericanas, y los libros de relatos *Nebulosa* (Mandrágora, 2014), *El sendero del árbol enjaulado* (Tujal Ediciones, 2019) y la novela *Káplan* (Loqueleo, 2020).

-Lo pensaré -dije.

-Muy bien, ya sabes cómo encontrarnos. ¡Adiós!

Colgó.

Pasé varios días insomne y distraído, sin apetito y melancólico. Reflexioné muchísimo. Ahora todo es diferente. En estos últimos meses he dormido como un arzobispo. He leído mucho, salgo a trotar de madrugada, y descubrí la música de un sujeto llamado David Sylvian. Viajé un par de veces a la cordillera y hasta dejé de fumar.

Me siento contento. Sé que cuando El Club llame para afinar los últimos detalles, estaré listo.

MADERA

JUANA CAROLINA MORALES GARCÍA¹

El olor a leña seca había empezado una semana atrás.

La perseguía por toda la casa, la buscaba a tientas, en medio de la noche; se le estaba trepando por las piernas. Para evitar que tomara ventaja compró un ramillete de rosas blancas y jabones de olores fuertes, y durante toda la noche durmió atontada, entumida en la bañera, por el mareo de los olores dulces que nunca había aprendido a disfrutar. Su desespero la superó al punto de intentar bañarse con un cepillo de dientes cada pedazo de piel. Nada funcionó. Lentamente, la casa había empezado a rebosar en olor a leña seca. Se internó en su habitación, declarada en cuarentena, y esperó pacientemente, quizás, a que el olor se hartara y se fuera, o que el hedor a humanidad lo despachara con sudores corrosivos.

A los cinco días, el olor de la leña se esfumó.

Segura de que había superado una calamidad incoherente, decidió darse un día lleno de gustos. Visitó a su familia, charló con sus amigas, se acostó con su novio. Había decidido complacerse más seguido, como si todos los días dejara de oler a leña.

Al día siguiente el olor a leña reapareció, sólo siendo superado por el hálito ácido de la descomposición, del cual se había dado cuenta minutos antes de su último suspiro.

¹ **Juana Carolina Morales García.** Nació y creció en Bogotá, Colombia. Lectora aficionada de García Márquez y Marvel Moreno. Actualmente estoy estudiando Creación Literaria en la Universidad Central, Bogotá.

AMNESIA

JOSÉ ANTONIO DE LA CUADRA

El personaje no tiene nombre. Descansa en un salón completamente oscuro absorbiendo el aire por sus amplias fosas nasales como si fuera la primera vez que respira en toda su corta existencia, mantiene los ojos cerrados, consciente de que existe, pero de nada más. Inesperadamente, un reflector se enciende sobre él, mostrándolo recostado sobre un desgastado sofá color verde oliva, casi como si estuviera siendo forzado a abrir los ojos se percata por primera vez de sus alrededores, baja sus sucios pies sobre el piso de madera e intenta recordar cómo llegó allí mientras camina torpemente sobre lo que supone es un enorme escenario de madera. Se detiene en la mitad del lugar. Examinando con algo de temor la lóbrega oscuridad que se encuentra más allá de donde está parado, puede apreciar débilmente sombras sentadas en sillas de linóleo, murmurando, esperando.

El personaje traga saliva, siente pesada su garganta, trata de recordar su nombre, la razón por la que se encuentra en aquel escenario, pero lo único que recuerda es el sabor del alcohol en su boca, amargo y dulce néctar que espera volver a probar pronto. El murmullo del público se acrecienta al observar que el personaje en el escenario no hace nada aún, palabras como “¿qué espera?” o “¿esto es parte de la obra?” recorren la sala en apagada voz.

–¿Quién soy? –grita de forma brusca el personaje, silenciando los murmullos del público–. Puedo ver que estoy en un teatro, pero ¿para qué clase de presentación? ¿Un drama, una comedia, tal vez alguna aventura con intriga y romance? –continuó gritando mientras caminaba de un lado a otro del amplio escenario con la luz del reflector siguiéndolo a todos lados.

Las personas detrás de las cortinas revisaban el guion tratando de encontrar las frases por él pronunciadas, mientras que los otros actores se miraban mutuamente confundidos y alguno que otro que lo conocía mejor miraban con lastima al sujeto, mientras susurraban: “otra vez tiene una de sus crisis, que patético”.

–Puedo ver mis manos, son suaves, es decir que nunca hice un trabajo pesado con ellas – continuó el personaje– sin embargo, están cansadas y adoloridas, mi ropa es la de un payaso, pero no siento el maquillaje de uno en mi piel –afirmó, pasando una de sus manos por su rostro–. ¿Soy acaso un político desprestigiado?

Y con esa pregunta arranco risas de un público hasta el momento confundido.

–No es broma señores, la identidad es importante –sentenció el personaje– más allá de la raza, la familia y el trabajo diario, sin nuestro pasado no hay presente ni futuro por el que luchar.

El director, empezando a preocuparse, se comunicó con algunos actores que lo conocían para que improvisaran de último minuto una salida rápida para él antes de que arruinara la presentación, al tiempo que uno de ellos le respondía que: “tardaremos un minuto en salir, querido”.

–No tengo documentos de identidad que me definan, ni fotos en estos enormes bolsillos, solo confeti y unas cuantas monedas– dijo tirando esos objetos sobre las tablas– ¿Tendré algún perfil en una de las tantas redes sociales o solo serán fotos más creadas por algún loco con un nombre y un pasado falso para atraer a estúpidos inocentes?

De nuevo los murmullos del público empezaron a resonar por los asientos mientras otros personajes salían de entre las cortinas negras.

–Es hora de irnos, ya has dicho demasiado –dijo otro personaje vestido como un juez.

–Ha llegado el momento de descansar –indicó otro personaje vestido como una muñeca de plástico.

–¿Son mi pasado que viene a llevarme? –preguntó el personaje original– ¿O tan solo son alucinaciones que han llegado para terminar de volverme loco?

–Somos tus amigos, tus recuerdos de momentos mejores –dijo un personaje vestido de pies a cabeza como un perro color café.

Más personajes, hombres y mujeres, vestidos con la indumentaria de diferentes profesiones, deidades y fantasmas iban rodeando al personaje, instándolo a irse por la izquierda hasta desaparecer por el cortinaje negro, pero la cabeza del personaje sin memoria se iba confundiendo con cada segundo que pasaba.

–¡Ustedes no son mi pasado! –gritó el personaje al borde de la histeria– son el pasado de toda la humanidad, su presente y su futuro, están atrapados como yo y solo hay una forma de salir de esta ronda de locura –exclamó, sacando una enorme pistola de debajo de su overol blanco de lunares multicolores.

–No hagas eso –suplicó un personaje femenino vestida como una mujer de la limpieza con todo y trapeador –aún hay mucho por que vivir.

–Lo que estás haciendo es absurdo –dijo un personaje vestido como una mosca gigante– te mueres, te pudres, te llorarán y mientras te lloran te comerán las moscas. Pensándolo bien, mejor hazlo.

–No lo hagas –dijo otro personaje vestido con un camisón blanco mientras empujaba a la enorme mosca–. Sé que todo esto duele, puede ser confuso, pero si lo haces ya no hay vuelta atrás y ¿luego qué?

Una sonrisa se dibujó sobre los finos labios del personaje sin nombre y disparó primero al aire haciendo que los otros personajes se alejaran de su alrededor.

–¿Luego qué? –preguntó el personaje blandiendo el arma a todo aquel que quisiera acercarse a querer quitársela– luego se cierra el telón.

Antes de que cualquiera de los personajes que lo volvía a rodear pudiera hacer algo el cañón se colocó sobre su pecho y la bala perforo su corazón.

Con su último aliento, el personaje sin nombre pudo escuchar al público sin rostro aplaudir de forma desenfrenada pensando que todo era parte de la obra mientras los otros personajes lo rodeaban queriendo ayudarlo.

–Ustedes conocen mi nombre –balbuceó casi en susurros– ustedes juzguen mi vida porque mientras mi recuerdo permanezca en sus cerebros, ya sea como héroe, amante o villano, entonces seguiré viviendo en las esquinas eternas de la eterna obra de teatro que llamamos sueño.

Diciendo esto el personaje murió, la cortina se cerró y los aplausos permanecieron en el aire por varios días antes de disiparse.

ATLANTE

DOMINGO BATISTA MARRERO¹

Y el gran Atlante se elevó hacia los cielos y contempló bajo de sí un páramo de agua azul. Un páramo que, cuan noche negra, lucía solitario y triste. Entonces, metió su mano en su saco de estrellas y cogió un puñado que esparció por el océano como el sembrador esparciría por la tierra. Y ocho estrellas iguales quedaron brillando sobre las frías aguas, ocho estrellas diferentes que ahora daban luz a aquel páramo, ocho hijas de un mismo padre, el gran Atlante. De cálidas arenas y olas infinitas una, Fuerteventura. De paisajes inhóspitos y el mismo fuego de su corazón, era Lanzarote. En otra, los grandes perros corrían fuertes y orgullosos entre plataneras y arenas, Gran Canaria. Luego La Palma, su isla verde y de brumas eternas. Después, se encontró perdido entre barrancos con olor a palma y a amores eternos, donde ecos de vientos hablaban de leyendas de amor, La Gomera. Tras esta contempló a una isla pequeña en la que la paz y los vientos te transportaban al pasado, La Graciosa. Luego, cogió aire y se hundió en las aguas azules de su isla del meridiano, para maravillarse con su belleza de color y vida, El Hierro. Y al final su isla mayor, una isla de gélidas nieves en la que los diversos valles de retamas, viñas y vientos te llevaban hasta playas y acantilados imposibles, una isla plagada de leyendas, de guerreros inmortales y de sonrisas eternas, Tenerife. Entonces el gran Atlante se sentó en mitad del archipiélago sonriente y feliz, y contempló su obra. Y allí quedó transformado en montaña mágica. Paciente, protector, vigilante... Como el padre que cuida a sus hijas con su mirada atenta desde la distancia, como el guardián que cuida a sus cabras del cruel lobo, pues, al fin y al cabo, el gran Atlante era cabrero con alma de mar.

¹ **Domingo Batista Marrero.** Nací un 10 diciembre de 1982 en Las Cuevecitas, un pequeño pueblo de la zona alta del municipio de Candelaria, en la isla de Tenerife, en las Islas Canarias, España. Tras mis estudios elementales, cursé la Diplomatura de Navegación Marítima en la Universidad de La Laguna. Mi primera novela, *El eco de las olas*, salió a la luz en autoedición a finales de 2016. Tras esta, llegaron *Último vuelo hacia el ocaso* en 2018 y *Los sueños de Kamile* en 2019, mi segunda y tercera novela respectivamente, publicadas ambas por la editorial Escritura entre las nubes. Aparte de mis novelas en solitario, también he colaborado con dos relatos cortos en dos libros de carácter altruista, cuyos títulos son *Un mundo de historias 2* y *¡Hoy no perderé!* Para terminar mi pequeña biografía, quisiera señalar que también he tenido el gran honor de ganar el 1er Premio del II Concurso de Creación Literaria del Ayuntamiento de Candelaria, 2017.

COSECHA DE PRIMAVERA

GERARDO ANDRÉS LISI¹

*Extracto de una carta de un condenado a muerte,
a un remitente desconocido.*

En la oscuridad sólo me acompaña el brillo de sus ojos. Sus ojos son fuego vivo de la mañana, que alumbra mis noches. Supe que serían mi placer y tormento desde que tuve la desdicha de mirarlos, amada mía. Hoy escribo esta carta, aunque su alma esté ya muy lejos de la mía, para manifestarle cuan profundo ha calado, sin saberlo, en mis entrañas.

Mi cielo y sus hermosos ojos... Sabemos que cualquier interpretación artística que yo pudiera hacer sería una réplica torpe de su belleza, aunque eso no me impidió intentar. ¿Recibiste mis dibujos y pinturas? No has respondido a ellos. Tantas noches que compartimos juntos, en aquellos balcones o plazas, y aunque te miraba embobado no podrías imaginar la magnitud de mis sentimientos por ti, justo porque ni yo mismo conocía entonces los alcances que tenían. Ahora lo sé.

Aunque admirar la belleza de su merced ha sido un placer que aventaja a todos los demás de este tiempo y los tiempos venideros, ha sido también un tormento insoportable, he de decirlo: sus ojos me acompañaron cuando me perdí a mí mismo. El mero recuerdo de su existencia callaba mis tribulaciones en mis noches más oscuras, durante mis años suicidas. Mi señora de la champaña. Amada mía, los celajes de su semblante y el calor de tu voz, el color de los sueños que compartiste conmigo, me acompañarán, aunque te hayas ido, para dejarme morir solo, enfermo y desahuciado. No te irás, aunque te vayas. Ni tú ni tus ojos vivos. Me acompañarán hasta la tumba, en mi celda y hasta en la horca. Lo que hice no tiene perdón.

Aunque felicidad y paz habían sido cuestiones ajenas a mi propia personalidad, como te comenté en mi carta anterior, con vuestra merced descubrí partes mágicas y tenues de la vida, donde se podía volar sin volar en realidad, sino flotando en el interior, revolviendo nuestros corazones. Volaremos juntos una vez más, en cualquier otra vida que nos quede.

Disculpe la mala caligrafía, estoy temblando y tengo frío.

Hoy le escribo destrozado, aunque con la consciencia tranquila en la certeza de que conseguí apaciguarle de los terrores familiares que tanto comentó en su último escrito. Espero que su merced se deje ver por su incansable y humilde servidor, en el Paraíso. Estaremos juntos, nadando en el infinito.

La noche ha entrado en horas, ya no me queda mucho tiempo. Estoy mareado.

Al ver el estante lleno y la silla vacía a mi lado, el fantasma violeta de su presencia me llama, acusador y aterrado. Extraño vuestra presencia más de lo que un ruiseñor extrañaría el rocío del alba. He pasado temporadas áridas desde su partida. En estos últimos meses seco, es cuando voy al joyero, para admirar vuestros espectaculares ojos vivos una vez más. Perdóneme si al momento le causé dolor.

¹ **Gerardo Andrés Lisi.** Nació en Caracas y sigue aquí. Ha publicado relatos como "Tras el Cristal", "Tus Balas", "Ida y Vuelta", "Gotas Cósmicas", entre otros, en revistas literarias de gran prestigio como *Óclesis* y *Pluma*. Ahora trabaja en su primera novela, que va de sangre y niñas con espadas.

Prometo que no sentirá usted más dolor, ni su cuerpo ni corazón, mientras mi alma albergue una chispa de calor.

Perdone una vez más lo informal e indigno de mi escrito final. Le regalaría mil versos si no me sintiera tan mal. Perdone siete veces más la tardanza al acudir ante su señoría para que me deje ir a usted. Me avergüenza admitir que, aunque la seguridad de su calor me aúpa en cada latido, he sentido miedo estos meses. La gente habla, la gente susurra, y a mí solo me dejan chismes, burlas, insultos y la comida de las ratas. Ellos no entienden. No entienden nada. Me llaman cosas horribles. Ellos no pueden siquiera imaginar nuestra historia, escrita en sangre. Me limito a escucharlos, a mirarlos... Carentes de razón, rostro y corazón. Ellos han experimentado la muerte antes de la muerte, y he de decir que siento lástima por ellos, a veces. Porque estuvieron muertos en vida y quedaron muertos, sin una diosa que les sacara del letargo infernal de su putrefacción. Le estoy infinitamente agradecido.

Me es imposible desdibujar la nube de tristeza que me inunda el alma. Nuestra estancia ha sido corta, ¿no? Aunque maravillosa, en comparación. No me arrepiento de nada. Te fuiste y pronto me iré yo de este mundo, como una cosecha de primavera. Cortados en flor. Aunque nuestros pétalos se marchiten, no lo harán los recuerdos de nuestra memoria. Vos como la princesa, la criatura más hermosa que jamás pisó estas tierras, y yo como un lunático. No importa, no desfalleceremos. Viviremos una vez más, como el capullo de una flor perene que retoña, en el universo por años y años.

Las campanas están doblando. Sé que vienen para agarrarme.

Me queda no más que despedirme. Cerraré los ojos, y en la nada veré los tuyos, en un eco que perdurará hasta los confines de la existencia. Mis labios clamarán los tuyos, y mis ojos clamarán los tuyos, y mi voz susurrará vuestro nombre hasta mi último aliento.

PROMESA

MAURICIO ALEXIS FLORES FIGUEROA¹

Los patios de la Gobernación se convirtieron en una batahola de relinchos, gritos y sonidos metálicos. El humo de las cocinas difuminaba la casona principal acompañado de un olor a quemado. Mientras las cocineras aceleraban su faena, los hombres corrían de un lado a otro, bajo el efecto de un frenesí descontrolado. Ya no había caballerizas, abrevaderos, viviendas para la servidumbre o estructura alguna que rigiera el terreno, solo pasillos invisibles que se dibujaban en el barro por el recorrido acelerado de los soldados.

Alonso Martín, con el objetivo de tener el cargamento listo para el caballo, se subió a una de las carretas vacías y extendió los brazos hacia la fila que comenzó a extenderse delante de él, cada uno sosteniendo espadas, arcabuces y municiones. A medida que se las entregaban a Alonso, él las distribuía de forma estratégica, para aprovechar al máximo el espacio de la carreta.

–¡Rápido, rápido! –arengó un hombre uniformado, aplaudiendo con mirada inquisidora.

–¡Sí, coronel! –respondieron los demás al unísono, fuerte y claro.

El hombre asintió y corrió hacia la carreta siguiente, donde otros soldados se enfrascaban en la misma tarea. “¡Rápido, rápido!” se escuchó a lo lejos.

Alonso alzó una mano y los soldados de la fila se detuvieron. La carreta estaba hasta el tope de armas, de modo que bajó del vehículo de un salto y se limpió los residuos metálicos de las palmas con la tela del pantalón.

–Conserven una espada cada uno. El resto, llévenlas al fondo –indicó.

Mientras los demás se alejaban con la prisa vertiginosa del momento, Alonso metió la mano en el bolsillo de su pantalón, allí donde guardaba su bolsa de monedas, y recordó su promesa con talante frustrado.

La última vez que lo fue a visitar, el abuelo Millapán trabajaba bajo el alero de su sauce favorito. Alonso evocó la cabalgata hacia el sur, hacia la frontera, donde la barrera entre el español y el mapuche se difuminaba tanto como las nubes de aquella tarde. Su caballo se hizo paso por vegetación indómita y caminos en mal estado. A lo lejos, Alonso escuchó martillazos acompasados. Aunque todavía no llegaba, sabía que el abuelo Millapán estaba en medio de un proyecto.

Desde pequeño, el abuelo se había interesado en la platería y sus misterios, en cómo la materia podía perder su identidad, su antigua constitución, y convertirse en un millar de bellezas distintas, desde objetos pragmáticos, como estribos y espuelas, hasta creaciones tan complejas y sagradas como una trapelacucha. En un principio, se limitaba a apreciar con avidez la perfección de las formas y los símbolos, hasta que tuvo la edad suficiente, manifestó su deseo y convenció al platero de su comunidad para ser su aprendiz.

Luego de que Alonso y su caballo cruzaran el tupido follaje, atisbó la casa del abuelo, una estructura cónica de barro y paja. Al lado de la construcción, un sauce enorme proyectaba

¹ **Mauricio Flores.** Nació en Concepción, el 7 de julio de 1995. Estudió psicología en la Universidad de Concepción, donde conoció la revista literaria *Circe* y publicó los cuentos “La jardinera de niños” y “Plumas de amor, plumas de libertad”. Durante 2016 participó en el proyecto urbano *Microcuentos*, publicando, entre otros textos, “La guardiana marina” y “Los demolidos”. En el año 2019 ganó el IV Concurso Literario Cementerio Metropolitano, con la novela *El Imperio de la Luna*.

una sombra igual de acogedora hacia un yunque. Allí, el abuelo vestía un poncho con figuras geométricas en los bordes.

Estaba sentado sobre un tronco, encorvado, sujetando el martillo con una mano y acomodando un objeto redondo con la otra.

–Abuelo –dijo, para llamar su atención.

Pero un martillazo, certero hacia el yunque, amortiguó su voz.

–¡Abuelo! –Repitió, gritando esta vez.

El abuelo levantó la cabeza y se encontró con él. Una barba blanca suavizaba sus rasgos toscos, amasados producto de la edad. Sus cejas y su escaso cabello eran también canosos. Las arrugas de su rostro daban cuenta de su experiencia.

Sus ojos oscuros, mansos como los de una oveja, se entrecerraron junto con una sonrisa desdentada.

–Oh, mijito –dijo con su voz temblorosa.

Para el abuelo Millapán, él no era el soldado Martín, mucho menos un hijo de España, solo le llamaba “mijito”. Asimismo, él lo llamaba “abuelo”, aunque no compartían lazos sanguíneos. Las etiquetas en aquel paraje pasaban a segundo plano, perdían esa fuerza que armaba tantos conflictos en la civilización. La dicotomía perdía su identidad, igual que una pieza de plata. ¿Qué importaba pertenecer a un lugar o a otro? ¿Cuáles eran las verdaderas diferencias entre un joven o un anciano, un mapuche o un huinca, entre la sangre y la amistad?

Alonso miró de izquierda a derecha buscando el tronco de siempre. Una vez que lo halló, junto a unos pastizales, lo acercó hasta el yunque y se sentó junto al abuelo.

–¿Cómo ha estado? – preguntó Alonso.

–Aquí, como me ve.

–Lo veo bastante bien.

–Tengo con qué entretenerme –añadió él.

Alonso reparó en el trabajo del abuelo. Frecuentemente lo encontraba cortando plata o fundiendo el metal para darle una nueva forma. Esta vez, sin embargo, había una moneda de plata sobre el yunque. La superficie estaba tan golpeada por el martillo, que el escudo grabado se había borrado casi por completo.

–¿Para qué lo va a usar, abuelo?

–Es un encargo para la machi. Desea regalarle algo especial a su nieta –levantó la moneda y la miró a contraluz. Pese a los martillazos, conservaba su simetría—. Será parte de un hermoso trarilonko.

Alonso pensó, por un lado, en el arte nacido de las manos del abuelo valiéndose solo de plata y, por otro, en todo el metal que invertía el virreinato para crear armas cada vez más letales, y por un breve instante se preguntó quién era el verdadero bárbaro. Apartó esa idea de su cabeza y miró al abuelo con complicidad.

–Hablando de monedas... –Alonso metió la mano en su bolsillo y sacó su bolsita tintineante—. ¿Todavía tiene de ese muday tan rico del otro día?

El abuelo sonrió y afirmó con la cabeza. Alonso le entregó la bolsita. El abuelo la abrió y sacó una moneda para compararla con la que martillaba. Al notar que eran del mismo tamaño, sonrió.

El abuelo Millapán y él se levantaron en dirección a su hogar. Adentro, Alonso levantó uno de los pesados chuicos y lo llevó hasta afuera, de vuelta al yunque.

–Con la cantidad de monedas que trajiste, puedes llevarte otro –dijo el abuelo.

–No será necesario.

–¿Está enfermo, mijito? –Preguntó con gesto divertido.

-Todo lo contrario. No hago guardia hasta mañana en la mañana, así que tengo libre todo el día.

El abuelo ya sabía lo que eso significaba. Mientras Alonso se sentaba y descorchaba el chuico, el abuelo entró a su casa y volvió con dos vasitos en la mano. Alonso Martín llenó ambos vasos hasta rebosarlos, brindaron con una sonrisa y conversaron hasta el atardecer como los dos amigos entrañables que eran. Y antes de irse aquella tarde, Alonso le prometió al abuelo más monedas, para así finalizar su trarilonko.

Sin embargo, no esperó el giro que tomarían los acontecimientos. Cruentas batallas estallaron en el norte, incontables, en el epicentro del Virreinato del Perú. El corazón mismo del territorio, cuyas venas se extendían en las cuatro direcciones de América, estaba siendo atacado por indígenas y mestizos en partes iguales. Los títulos de "amigo" y "enemigo" quedaron obsoletos, ya no se sabía de quién había que fiarse. Lo blanco y lo negro se habían aliado para crear un nuevo orden, bajo términos impensados hasta ese instante. Y el Virrey, para aplacar estas sublevaciones y acallar los rumores de debilidad, ordenó a los organismos de norte y sur el suministro de nuevos recursos: dinero, armas y, sobre todo, hombres leales a la Corona.

Las carretas estaban repletas de armas y los caballos estaban listos para el viaje. Los soldados, ya habiéndose despedido de sus seres amados, estaban también preparados. El coronel, que antes supervisaba la preparación de los cargamentos, ahora gritaba a todo pulmón para contabilizar los suministros que irían en dirección norte. Alonso montó su caballo y se unió a la fila que armaba su superior al mando. Al subirse, el tintineo de la bolsa de monedas le volvió a recordar su promesa.

-Nos vemos pronto -dijo en silencio el soldado Martín, con la esperanza de que el hierro y la sangre no llegaran al gran sauce. De ser así, pensaba, podría compartir un trago más con su querido abuelo.

A dramatic sky with blue and red clouds. The sky is a deep, dark blue, with scattered, wispy clouds that are illuminated from below, giving them a vibrant red and orange glow. The overall effect is one of a sunset or sunrise, with the light catching the edges of the clouds and creating a striking contrast with the dark blue background.

POE

ESÍA

¡ALGÚN DÍA!

MIRZA M. CAMACARO R.

Algún día,
cuando los botones de las flores de la humanidad
por fin se abran al infinito
el amor vencerá.

En cada pétalo irá incrustado el corazón de cada ser
con el viento agitando sus latidos en un mismo sentir.

Y encontrándose de nuevo como en sus días originarios
bajo nobles sentimientos,
se fundirán en felicidad
atendiendo al canto de amor
que Dios les traerá, haciéndoles sonreír.

Bajo un lenguaje puro universal yacerán
sin temor,
con él siempre a su lado
concediéndoles lo que una vez perdieron.

Algún día,
cuando los botones de las flores de la humanidad
por fin florezcan...

¡El amor vencerá...!

¡Ya no habrá que temer!

CIUDAD BALLENA

PEDRO LÓPEZ FERNÁNDEZ¹

I

Tendrán que volver con tormentas
para echarme de esta casa que yo mismo he construido
Los planetas pesan tanto que por alto que sea el sueño
la caída es contra el suelo
Va muriendo casi agosto y nos damos cuenta ahora
de que el parto fue en enero
Llevo lentes y corbata nada más por recibirte
Y todos nacemos con ojos pero luego en cada ojo
hay un tic en la mirada
Me encantan las hembras vintage
y las que no son vintage también
Una vez que el día acaba solo cuentan los matices
Y existen también esas noches en que si miras despacio hacia el cielo
parece una cópula casi

II

Edificios que se elevan en cuadrícula imperfecta
Al trasluz de las ventanas alargadas siluetas
disimulan vidas vacuas
Los neones lamen tristes los muñones al mendigo
y las mesas de camilla solo cubren soledad
Sobre el árbol perros ciegos rugen rojos a la urbe
He cruzado medio mundo para al fin morir despacio
en el vientre sin hartazgo
de esta gran ciudad ballena

¹ **Pedro López Fernández** (Cehegín, España, 1966). Finalista de los Premios Internacionales de Poesía Ciudad de Barbastro (2014) y Gonzalo Rojas Pizarro (2018) Poemas publicados en revistas de España, México, Puerto Rico, Suecia, Canadá, Ecuador, Venezuela y EE. UU. Participa en la III Antología de Poesía Española Contemporánea "Y lo demás es silencio". Autor de las novelas *El Magistrado Cuernavaca* (2014) y *Las cenizas de Manhattan* (2018) ambas con Ed. Amarante.

AMANECER

MARIO LLANTÉN OSORIO¹

El amanecer
es una muchacha
desnuda y traslúcida
bajando cautelosa
desde solitarias cumbres
hasta los techos
de la ciudad,
tintinean
en la escarchada hierba
las uñas doradas
de un sol
que apenas asoma.
Un largo bostezo
de callejas y avenidas
se convierte en rocío,
capullos de insectos y flores
sortean sus primicias
a la primera tibieza
que les bese.
Una pareja de gatos
hinchados de pereza
otean el horizonte,
pronto,
volverán a dormirse
erotizados de luz.

¹ **Mario Llantén Osorio.** Vivo en Santiago hace 55 años, de los cuales 28 de ellos me he desempeñado como docente en escuelas y liceos, desde muy temprana edad me he sentido vinculado a las letras y artes plásticas, donde hago grandes esfuerzos por lograr que una u otra obra logre la atención y satisfacción de ser leída u observada.

¡QUÉ GANAS!

JESÚS UGARTE VÁZQUEZ¹

¡Qué ganas de que retengas en tu aliento mi nombre!
Ganas de que nos tengamos por entero,
a la vez que un beso surge
de la caída deliciosa
de unos ojos que contemplan
la abertura de tu voz,
comiendo luego de esa fruta
de virtud escandalosa
de esa que canta y dice
pero logro enmudecer.
¡Qué ganas de que mueras!
De que mueras por mí tan siquiera un día o dos,
no pido mucho.
Acaso un sábado en la tarde
mientras libres fingimos clemencia por la semana
y Dios, queriendo ser mis manos sumergidas en tu letanía,
desplace entera la bóveda rojiza.
¡Oh, qué ganas!
De sucumbir dentro de tu cuerpo macizo.
De esclarecer lo ostentoso de mi lama
en las aguas turbias del deseo,
y reñir.
Reñir a la pauta absurda de lo abstracto,
queriendo ser barroquismo de tus lares,
queriendo ser el Greco de tus formas,
queriendo creer que radico en tus esquinas,
perdiendo entero el contorno de tus rumbos.
Y así perderme siempre
¡siempre, siempre!
Y vivir ahí, en esa perdición,
en esa nada con olor a ti
sin saber ya dónde estás.

¹ **Jesús Ugarte Vásquez.** Nació en la Ciudad de México, el 11 de diciembre de 1993. Actualmente estudio la Licenciatura en Letras en la Universidad Autónoma de Zacatecas, México. Trabajo en la creación de cortometrajes independientes en la productora Altrafilmica de los Estudios Churubusco.

ISABELLA, ISLA BELLA

ANA MARÍA GONZÁLEZ¹

*Homenaje a Isabella Morra, feminista anti literam*²

Yo tengo que cantarte hoy, Isabella,
hasta ayer eras ella, la lejana.
Anduve recorriendo en sueños
tu isla amurallada: tu castillo en Valsinni.
La colina no me detuvo,
mi fantasma era tal vez el tuyo, deambulando sin paz.
Puedo poner mi oreja a tu angustia, a tu soledad,
a tu hartazgo de siglos hablándole a la sordera de las rocas
golpeando las piedras de tu ignoto sepulcro
lo puedo sentir...aún quema en el aire, lastima la piel
el fuego de tu amor y el hielo de tu desdicha.
Isabella alma libre, isla solitaria
presa de la ferocidad salvaje y patriarcal
solo dueña de tu infortunio y desasosiego,
de un desamparo sin límites.

Ella y su amor secreto y contrariado,
el maestro de luz en la tiniebla
sufrió su misma fortuna aciaga.
Ella y sus cenizas ocultas, su fulgurante aura
exhumadas por el alma noble de Benedetto.
Ella que no se resignó al ostracismo de amor,
perla cautiva, sensible a la dorada flecha de cupido.
Sus delicadas manos tejieron un sudario con canciones,
autora de su responso, nunca dicho.

Isabella, pobre niña huérfana,
ese añorado padre tampoco era tu salvación;
condenada por delito de estar viva,
de ser mujer inasible.

¹ **Ana María González.** Argentina, nacida en 1964, trabajadora de la escritura, actualmente coordinando el proyecto de escritura femenina *Bien pudiera ser*. Publicada en Argentina, Italia, España y Cuba, recientemente en *Somos el grito*, por la ONG Grito de Mujer, República Dominicana. Postítulo en Pedagogía de la lectura (Fundación Mempo Giardinelli) y en Escrituras y creatividad humana (Flacso). Colabora: *Revista la Ciudad*, Sindicato docente Agmer Uruguay, Fundación Micaela García, Movimiento De Costa a Costa. Ganadora del Certamen Internacional de poesía Nósside 2017-2018.

² Isabella Morra (1520-1545) poeta italiana del período renacentista, asesinada por sus hermanos. Sus cantares e historia fueron rescatados en "Isabella di Morra y Diego Sandoval de Castro" por Benedetto Croce (1866-1952), escritor, filósofo, historiador y político italiano.

Pero los bosques absorbieron tu tristeza
sus efluvios llegaron muy lejos;

aquellos mares bruscos, por fin cesaron
(al menos para vos no para todas),
eres libre de amar y ser poeta,
eres libre de pensarte indócil.

¡¡¡Yo tengo que cantarte hoy que sos mujer eterna,
sos una y todas, amiga:
esa bella

Isla bella

Isabella!!!

AL NATURAL

MISAEEL GARCÍA CONSUEGRA

Y tus pechos cerriles fueron expuestos por el viento,
fue una caricia suave, morbosa, casi disoluto.
Crecidamente, contenta, tu desnudez gozas
bajo el importe de un panorama entristecido.
Tu desnudez de otoño e invierno
cuando de tus árboles caen sus hojas.
Eres feliz cuando tu vientre se moja
al caer la primer lluvia
y enverdeces,
te cubres del sol de mis ojos
y te arropas de obscenos pámpanos.
Y floreces,
al natural,
te desnudas
y renaces.

SOLEDADES

OSCAR DE BLAS

Qué importante es guardar estos paisajes,
por si alguna vez me pierdo o no vuelvo...
al menos, que me quede este instante
enmarcado en el recuerdo,
por si decido algún día amanecer,
todo es posible, sin mí, muerto,
sin más luz que tú propagándote libre,
desde los confines derrumbados
por la mañana, de mi cuerpo.

Qué importante es que nos quede, eternamente,
un escrito o mejor aún un verso,
donde poder reunirnos, siempre que la vida comience
a dar miedo, donde la imaginación espolvoreé
personajes extraordinarios, fantásticos
que nos lleven a escapar de esta realidad y nos depositen
de donde vinimos, lejos... que somos sueño,
partículas que giran alrededor de un punto y seguido.

Qué importante es que mi sangre se crea que es sangre,
y no el vuelo espantado de mil aves, manchando
el cielo interior de mi pensamiento, que
la respiración se desarme y vuelva a armarse
después, para acercarme los aromas
más preciados del mundo.

Qué importante es que se escriba tu nombre
detrás de mis párpados cuando los cierro,
que se replieguen en mi ausencia montañas, ciudades,
mares, ríos...y vuelva todo a su orden mañana,
que ahora no muero, que sólo me escondo
como tú sabes, detrás de los ojos.

LUCES

PAULINA MELINKA POFFALD QUELEMPAM

Tengo este reflejo verde pegado a las facciones últimamente, también se extiende cuando me observo, a las facciones de mi cuerpo. El resto de las cosas parecen iguales así que no es un mal de mis ojos. Sólo una especie de falencia entre mis sentidos y mi cuerpo, o entre el mundo y mi cuerpo, tal vez sólo entre la luz del mundo y mi cuerpo. Me hace pensar a veces que soy de nácar y que la carne de mis muslos es perfecta. Que estoy espolvoreada con harina como si fuera un regalo, que esa harina en realidad es asbesto desprendido y que, si fuera alguna vez a ser un regalo, sería sólo para mí misma.

Y QUÉ VIDA HA SIDO

MISA GILLIS

El pasado no existe.

Recuerdo ni mi niñez ni el desayuno de esta mañana.

No hay arrepentimiento porque cada segundo desaparece detrás del siguiente.

Respiro con el silencio que reverbera donde una vez la vida ocupaba y el color calentaba las mejillas de caras conocidas.

Imagino que esas caras eran hermosas.

Mi cerebro acaricia su hueco.

Se dice que el hipocampo es el centro de la memoria.

Debe ser que mi hipo ha campado en otro terreno que le sirve mejor.

Espero que haya encontrado una colonia acogedora de tejido nervioso que suavice su ansiedad.

Adiós chiquito, y buena suerte en todos tus esfuerzos.

Dependo de los susurros de otros.

Llenan las brechas que me dejan suspendida en el aire.

Me lanzan una cuerda para anclarme a la tierra, en desafío al viento.

Agarro la tela raída y escucho mientras los labios del otro lado tejen la historia de mi vida.

EL PAÍS SIN ROSTRO

PAMELA JANET RODRÍGUEZ P.

Como un niño perdido, estoy buscando un país
Con aromas de tierra ámbar y heno arrugado
Donde dejarse llevar por los susurros del agua

Avellanas escondidas debajo de sus párpados
En sus salones los claros son corolas.
El enebro se enciende a los lados de sus valles.
Sus pliegues tienen el olor dulce de los narcisos blancos.

La fuente donde beber bajo la espuma se ha secado
El trigo de la felicidad ha perdido sus espigas.
La tristeza fluye de los corazones más ardientes
Me hundo en el laberinto del viento

¿Dónde están las colinas donde recostar mi cabeza?
Antes de poner el pie al borde de la noche
La vida es un país del que huyó la alegría.



ARTÍCULO



CUULOS

DESCOLONIZACIÓN AUDIOVISUAL, INTERMEDIALIDAD Y CONSTELACIÓN POÉTICA EN *SHUMPALL* (2018) DE ROXANA MIRANDA RUPAILAF¹

ESTELA IMIGO GUEREGAT²

Resumen:

El siguiente trabajo aborda los fenómenos intermediales en *Shumpall* (2018) de Roxana Miranda Rupailaf con el propósito de advertir cómo esta obra multiartística disrumpe un método de lectura lineal estableciendo diversos vínculos intermediales con el *píam* ancestral (mito mapuche) y un videopoema vinculado al poemario. El objetivo es identificar los elementos que sitúan a esta obra como una propuesta de descolonización audiovisual e innovación literaria dentro del campo de la poesía mapuche contemporánea en el contexto posmoderno.

Palabras clave: descolonización audiovisual, intermedialidad, constelación, video poema, colonialismo audiovisual.

Abstract:

The following work addresses the intermedial phenomena in *Shumpall* (2018) by Roxana Miranda Rupailaf in order to warn about how this multi-artistic work disrupts a linear reading method establishing various intermedial links with the ancestral *píam* (Mapuche myth) and a video-poem linked to the collection of poems. The objective is to identify the elements that place this work as a proposal for audiovisual decolonization and literary innovation within the field of contemporary Mapuche poetry in the postmodern context.

Keywords: audiovisual decolonization, intermediality, constellation, video-poem, audiovisual colonialism.

¹ Parte de este trabajo fue presentado en la I Jornada de Cine y Literatura de la Universidad de Chile el 28 de agosto del 2019.

² **Estela Imigo Gueregat.** Universidad Austral de Chile.

El desdibujamiento de los géneros, el desplazamiento entre soportes y las confluencias entre campos culturales es un fenómeno que en la literatura mapuche contemporánea se está explorando hace algún tiempo con el advenimiento de la posmodernidad. Ejemplo de esto son las intersecciones entre literatura, fotografía y cine³ pues encontramos a poetas que insertan dentro de sus obras registros devenidos de estos medios con el fin de amplificar las significaciones de sus proyectos poéticos. Asimismo, podemos reconocer colaboraciones por parte de estos artistas en proyectos documentales y cortometrajes experimentales vinculados, en la mayoría de los casos, a sus obras, motivo por el cual enfocaremos nuestro análisis en los fenómenos intermediales experimentados entre la literatura mapuche y el cine, en específico, desde *Shumpall* (2018) de Roxana Miranda Rupailaf.

I. COLONIALISMO AUDIOVISUAL Y APROPIACIÓN DE LA IMAGEN TÉCNICA EN EL CAMPO DE LA LITERATURA MAPUCHE CONTEMPORÁNEA

El mapuche en el cine ha sido representado mayormente durante el siglo XX a través del cine documental (Linker 67) y antropologías visuales; sin embargo, en la actualidad ha sabido autorrepresentarse y apropiarse de la imagen técnica ante el estigma del objetivo escrutador que registraba a un sujeto subalternizado, para dejar testimonio de una cultura que supuestamente desaparecería con el advenimiento de la modernidad colonial durante el siglo XIX y XX. En la actualidad, esto se expresa en los medios de comunicación a través de la construcción de nuevos estereotipos que presentan una imagen del mapuche como un sujeto, principalmente, conflictivo. Esto es lo que denominaremos “colonialismo audiovisual”, lo que instala un imaginario visual y auditivo dentro de las subjetividades colonizadas; por ello, el cine es una herramienta de autorrepresentación que expone y evidencia todo aquello que ha quedado fuera de campo dentro del encuadre colonial.

Para explicitar el punto anterior, debemos entender el lenguaje audiovisual como espacio en el que convergen y combinan sistemas semióticos de origen acústico y visual; en este sentido, el colonialismo audiovisual se configura desde la imposición de un espacio auditivo y visual occidentalizante. Como punto de partida, tomamos las hipótesis de Luis Cárcamo-Huechante, quien especifica que los procesos de decolonización acústica pueden ser situados a través de la audibilidad del mapuzungün, la presencia de cantos e instrumentos mapuche, además de los discursos de autodeterminación; asimismo, esta disputa se desplaza a los medios en tanto se establecen espacios autónomos de autorrepresentación. Respecto a los aspectos visuales que comprende el colonialismo audiovisual, es preciso aludir a lo que Walter Mignolo ha denominado “colonialidad del sentir” (18), en cuanto el canon occidental ha definido constantemente cuáles son las formas estéticas dominantes excluyendo de los estudios de “lo bello” a las formas artísticas surgidas desde Abya Yala y territorios colonizados, en este sentido, ha determinado también cómo ver y oír a un “otro”, de manera de establecer un imaginario que le permita tener el control de las subjetividades. En este sentido, plantear una crítica decolonial de los estudios visuales es propicio desde el contexto latinoamericano como método de análisis de los regímenes visuales hegemónicos, pues la imagen ha jugado un rol clasificatorio estableciendo un inventario de diferencias y jerarquías de origen racial en relación a los dispositivos visuales de poder (León 116),

³ En este caso podemos mencionar a Bernardo Colipán, Leonel Lienlaf y David Aníñir, solo por mencionar a algunos poetas. Bernardo Colipán colaboró en la realización del cortometraje *Shumpall* basado en la obra de Roxana Miranda. Asimismo, Leonel Lienlaf fue guionista del documental *Punalka: El alto Bío-Bío* (1995) de Jeanette Paillan. David Aníñir tiene un amplio historial de colaboraciones con el cineasta Francisco Huichaqueo que abarcan el cortometraje y documental experimental.

como sucede en los medios de comunicación de masas, los que actúan como soportes de difusión en el contexto posmoderno de una cultura occidental universal y homogenizante que, por consiguiente, buscan clausurar los espacios dentro del “reparto de lo sensible” a las estéticas de las sociedades subalternizadas.

Resulta revelador cómo el campo de la fotografía y el cine han sido apropiados por los artistas y poetas mapuche, buscando conmocionar el “[...] imaginario colonial bajo otro objetivo enunciativo y orden conceptual [...]. Este discurso se transforma ahora en instrumento de desenmascaramiento de la ética y de la praxis colonial, mediante un acto de exceso de lo que ha sido cristalizado con insistencia y ‘repetición’ de la imagen [...]” (García 73). De este modo, se pueden observar nuevos procesos de resignificación del discurso hegemónico, pues el mapuche ha adoptado sus modalidades discursivas y medios con el fin de innovar en un campo cultural que ha introducido durante los últimos años una discursividad visual (fotografía) y audiovisual (cine) asociada a la subversión del discurso antropológico y cientificista⁴. Asimismo, ha sabido exponer sus propios íconos, pues podemos encontrar registros fotográficos y audiovisuales de *witrales* (telares), cestería, escultura y *metawe* (cerámica), entre otros, exhibiendo los símbolos de una cultura que son introducidos dentro del discurso poético situado en un espacio intercultural, con el objetivo de aludir a procesos como la reactualización mítica de los ancestros y sus modos de conocimiento (Carrasco 92). En relación a este último punto, los artistas mapuches de diversos campos culturales exponen dentro del panorama audiovisual una mirada propia que difiere del estereotipo asociado al sujeto bárbaro exiliado de la construcción del presente, por consiguiente, las sociedades entre artistas de diferentes disciplinas proponen la conformación de una constelación de vínculos complejos que enriquece el campo literario de la poesía chilena y, asimismo, lo desborda. Ejemplo de esto es el poemario *Shumpall* (2018) de Roxana Miranda Rupailaf que a través de la resemantización de dicha figura mítica⁵, explora la poesía visual desde el videopoema, pues en el libro se vincula a una obra audiovisual⁶ que es producida por la autora y que se asocia a esta de forma explícita por medio de un código QR situado en el colofón.

II. NTERMEDIALIDAD EN *SHUMPALL* DE ROXANA MIRANDA RUPAILAF

Para exponer nuestra propuesta es necesario aludir a W. J. T. Mitchell quien expresa que: “Todos los medios son, desde el punto de vista de la modalidad sensorial ‘medio mixtos’”⁷ (17) hecho que de antemano postula la confluencia y fenómenos intermediales desde una concepción intrínseca, como especifican Gil González y Pardo (2018). Desde nuestra

⁴ Ejemplo de esto es *Reducciones* de Jaime Huenun.

⁵ *Shumpall* es un personaje que puede ser un ser hombre o mujer y que, según lo que especifica Bernardo Colipán: “... al ahogarse en las aguas mágicas de Kai-Kai, siguen viviendo en su estado humano en el fondo del mar, ríos y lagos. Los *shumpall* salen cada cierto tiempo de sus humedales para enamorarnos, encantarnos y llevarnos a vivir con ellos o ellas según sea el caso” (11).

⁶ Para ver el videopoema *Shumpall* de Roxana Miranda, dirigirse al siguiente link: <https://vimeo.com/187562091>.

⁷ En este sentido, Mitchell expone que: “la especificidad de un medio se trata de un asunto de proporciones sensoriales específicas (visualidad, audición, tacto) inscritas en la práctica, la experiencia, la tradición y las invenciones técnicas” (21). Asimismo, expone que la “noción de medio y mediación ya implica de por sí una mezcla de elementos sensoriales, perceptivos y semióticos. No hay tampoco ningún tipo medio puramente auditivo, táctil, ni olfativo. Sin embargo, esta conclusión no implica la imposibilidad de distinguir un medio de otro” (20). Desde este punto de vista, la intermedialidad es la relación de dos medios que poseen su propio campo cultural y especificidad, desde esta perspectiva, aunque estos ya son ontológicamente híbridos o mixturas de diversas clases y en diferentes proporciones.

perspectiva buscamos vincular los estudios literarios, sin olvidar que *Shumpall* establece relaciones con el cine desde el cortometraje y que, de ahí, entonces, radica la importancia de visibilizar los nexos entre ambos medios, es decir, entre literatura impresa y cine, asimismo, entre la oralidad y contexto ritual, pues desde modalidades discursivas etnoliterarias como el *piam* es desde donde procede la estructura de la obra de Roxana Miranda.

Intermedialidad en su definición más básica significa: “la relacionalidad de un medio con otro(s) medio(s)” (Prieto 7). Este es un concepto que nace con las neovanguardias de los años cincuenta en Estados Unidos bajo el alero del movimiento Fluxus y, en específico, de Dick Higgins, quien en su texto *Sinestesia e Intersentidos: Intermedia* (1965) expone sus primeros planteamientos estéticos⁸. En este sentido, la intermedialidad ha ido cobrando diferentes definiciones según las miradas disciplinarias que estudian el fenómeno. Desde la perspectiva de los estudios literarios, es necesario situarnos a través de lo que expone Irina Rajewsky (2005) en “Intermedialidad, Intertextualidad y remediación: Una perspectiva literaria sobre la intermediación” pues aquí propone la intermedialidad como “combinación de medios” (11) que resulta del:

proceso mismo de combinar al menos dos medios de comunicación o formas de articulación medialmente diferentes. Estos dos medios o formas mediales de articulación están presentes cada uno en su propia materialidad y contribuyen a la constitución y significación de todo el producto en su propia forma específica (51).

Es debido a esto que posicionamos a *Shumpall* como una obra extendida y multiartística que se relaciona, además, con obras de otros autores como los poemas-canciones⁹ de Faumeliza Manquepillán presentes en el videopoema musicalizando algunas secuencias, por lo tanto, el texto cobra nuevas significaciones dado que la obra literaria se desplaza a un soporte cinematográfico que dialoga con la obra desde el lenguaje audiovisual; de este modo, se combinan los poemas de la autora para amplificar sus significaciones, lo que se evidencia al contrastar ambas registros y sus alusiones literales. El uso de las estrategias intermediales utilizadas en *Shumpall* y las transiciones multimediales que explora la poesía de Miranda Rupailaf nos traslada a su dimensión transtextual, dado que el cortometraje funciona como un hipertexto vinculado al libro a través de un código QR inserto como un paratexto. Además, este último funciona como el indicio que especifica que esta obra es un cortometraje basado en la obra, lo que, por otro lado, nos lleva a revisar la dimensión metatextual de este enlace, que se convierte en un comentario que guía el tipo de lectura y decodificación que debe hacer el lector-espectador; en este sentido, tiene un valor contractual dado que determina la relacionalidad de ambas obras como parte de un proyecto artístico. Desde este punto de vista, el texto literario funciona como hipotexto, pues este es publicado por primera vez en el año 2011 por Del Aire Editores con anterioridad a la producción del cortometraje, posteriormente, en el año 2013 la autora produce la obra audiovisual que es vinculada por un hipervínculo a la reedición de *Shumpall* en el año 2018 publicada por Pehuén Editores; por ello, podemos observar cómo la obra se transforma y se va construyendo como una obra multimedial.

⁸ Cabe destacar que el primer uso crítico del concepto intermedialidad: “se encuentra en un ensayo sobre el cine vanguardista de los años sesenta” (Prieto 8).

⁹ Los poemas-canciones de Faumelisa Manquepillán presentes en *Lykan kūra ñi purun* (2017), son textos que retoman aspectos performativos de los *ül*; sin embargo, su inscripción se desarraiga de la situación comunicativa en que emerge el *ül* etnoliterario, es decir, una situación intracultural. No obstante, estos rescatan aspectos que aluden al acto del *ulkantun* como cantar ante una audiencia que, en esta nueva situación, es la sociedad occidental.

Asimismo, se puede apreciar la relación transmedia establecida con el *píam* de Shumpall pues: “los rasgos argumentales transpuestos... [pertenecen a una misma temática y]... universo narrativo” (Gil González y Pardo 22) asociado a la figura mítica de esta figura y la estructura narrativa del *píam* –dimensión architextual de Genette. En cuanto a la relación que se desprende de la relación transmedia, se realiza una operación de transescritura vinculada a la reactualización del relato de Shumpall, pues desde la voz del hablante lírico se nos trae la experiencia de un amorío con un Shumpall en un periodo contemporáneo dado que se insertan algunos referentes en el poemario como, por ejemplo, ‘el agua de las Carmelitas’ que nos sitúan en este momento, por consiguiente, se establece un anclaje de tipo transfuncional.

En síntesis, la multimedialidad en la obra de Roxana Miranda tiene como finalidad expandir los alcances de la función poética de la obra a través de la combinación de lenguajes e intersemiotividad entre texto e imagen.

III. CONSTELACIÓN MULTIARTÍSTICA EN SHUMPALL

El concepto constelación ha sido planteado por Walter Benjamin principalmente en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* (1940) como método que se contrapone a una historia compuesta de modo lineal y universalizante; de este modo, Benjamin expresa que la historia desde un método inverso, piensa los hechos desde “el movimiento y detención de las ideas” (Benjamin *Tesis sobre la historia*), por ello, la pausa es el instante donde se puede observar una constelación y sus tensiones –es decir, sus distintos fragmentos y asociaciones–, contraviniendo el curso homogéneo de la historia hegemónica. Este método de lectura no lineal tiene la ventaja de que: “[...] en la obra se halla conservado y superado el conjunto de la obra, en ésta toda época y en la época el curso entero de la historia. El fruto substancioso de lo comprendido históricamente tiene en su interior al tiempo, como semilla preciosa e insípida” (Benjamin *Tesis sobre la historia*). De este modo, desde un fragmento de una constelación textual se pueden relevar históricamente, desde un nivel menor, macroniveles interpretativos; esto quiere decir, por ejemplo, que desde la microhistoria se puede relevar un nivel de comprensión mayor de modo de componer un macrorelato asociado a la matriz epistémica mapuche. Es aquí donde aparece, además, el concepto imagen dialéctica o instante histórico presente en la retina del sujeto que mira desde la actualidad el pasado recursivamente, de este modo, el contraste de temporalidades dialoga proyectándose como el: “recuerdo de la humanidad redimida” (Benjamin *Tesis sobre la historia*). Asimismo, la imagen dialéctica se asocia al montaje cinematográfico como método que yuxtapone secuencias de imágenes para lograr una significación determinada, según lo que especifica Benjamin.

Establecer el estudio de la obra de Roxana Miranda como una constelación es un enfoque propicio a *Shumpall* pues esta se vincula a un proyecto poético mayor, que dialoga y establece asociaciones con diferentes modalidades discursivas (*píam* ancestral, poema y cortometraje), soportes (voz, libro, imagen digital) y medios (oralidad, literatura y cine) e, incluso, con obras de otros autores, como el poema-canción de Faumeliza Manquepillán que es parte del cortometraje; es de este modo, que el método de estudio de *Shumpall* como constelación poética nos permite observar las relaciones transtextuales no lineales que establece el poemario de la autora con el relato ancestral (*píam*) y el cortometraje que es asociado como hipertexto al poemario. Así, podemos advertir en *Shumpall*, en un principio, la apropiación del mundo a través de un código verbal oral, lugar desde donde nacen

las imágenes míticas que dan identidad y origen cultural a un grupo social, en este caso, asociado a la zona *lafkenche*; posteriormente, en un periodo moderno, el mapuche adopta la escritura para, finalmente, en la posmodernidad apropiarse de la imagen técnica y el cine. Es por esto que, en términos estéticos, podemos observar tres temporalidades distintas que tienen como finalidad reactualizar un relato en diferentes periodos históricos; en otras palabras, esto quiere decir que el *piam* que habla de la figura mítica de shumpall ha estado sujeto a modificaciones desde su manifestación oral y su reactualización en la escritura y el cine, por ende, se pueden advertir múltiples momentos históricos superpuestos, asociados a un periodo ancestral, donde se carece de contactos con otras sociedades, un momento posterior vinculado a la modernidad donde el mapuche es registrado a través de la letra y fotografía y mediado por un “otro” colonizador; asimismo, en este mismo periodo, este también se autorrepresenta y posee el control cultural de sus modalidades discursivas y expresiones artística; también podemos hablar de un último momento asociado al uso de tecnologías telemáticas –como el internet– y la aparición del cine como soporte narrativo que expone significantes culturales propios, que son hibridados con la tradición estética occidental.

Es así como en *Shumpall* opera el montaje narrativo de Benjamin como método de unión de fragmentos que hace posible un macrorelato que compone una dimensión significativa en la cual confluyen diferentes espacios y temporalidades, en consecuencia, las posibilidades materiales y expresivas expuestas por el montaje tienen como fin generar una constelación de sentido (Cappannini 47). Esa significación se expone a través de dos caminos: hacia la lectura de la imagen y hacia el pasado como forma de traer al presente una memoria que da luces del presente y el futuro, por consiguiente, se subvierte, además, un modo de lectura lineal asociado a la literatura impresa, dado que el lector espectador puede llegar a esta constelación poética de diversas formas, es decir, puede llegar a través del relato oral o *piam*, el poemario de Roxana Miranda y/o el videopoema; este hecho implica, además que la noción de autoría es desestabilizada por lógicas de producción comunitarias, letradas y cinematográficas; por consiguiente, parece poco productivo tratar de determinar la autoría de quién predomina dentro de esta constelación, sino sus nexos significantes y relaciones con otras obras y campos.

IV. PERFORMATIVIDAD RITUAL Y CINEMATOGRAFICA EN SHUMPALL

Como ha sido advertido con anterioridad, el relato basal de la obra de Roxana Miranda proviene del *piam* que habla de shumpall, por ende, desde este punto de vista se establece una relación intertextual que posiciona al relato mítico como un hipotexto. El *piam* es lo que analógicamente es identificado como relato mítico dentro de la literatura occidental, asimismo, este tiene una función simbólica y didáctica dentro de los territorios *lafkenche* de *Wallmapu* relacionada con la transmisión de conocimientos de mandatos de reciprocidad (*azmapu*) y rituales. De este modo, el *piam* es una forma discursiva que expone a un: “[...] narrador [que] se despersonaliza para asumir en la forma más auténtica posible la tradición comunitaria y no interferirla con su propia subjetividad.” (Carrasco 57). No obstante, el *piam* ancestral de shumpall expone: “[...] varios elementos comunes con el *nütram*¹⁰ [...], que difiere levemente del epeu por la asunción personal del relato que hace el narrador y por su carácter explicativo y descriptivo, más que narrativo” (Carrasco 57), mecanismo del que se vale Roxana Miranda al situar la preeminencia de la subjetividad del hablante lírico.

¹⁰ Conversación y diálogo cotidiano desde el cual se relevan detalles históricos de una comunidad.

Así, la o el shumpall es un ser acuático antropomorfo similar a una sirena que rapta a una mujer o a un hombre para llevarlo al fondo marino con el fin de que more junto a él este espacio, situación que se puede observar en el plano contrapicado que es parte del desenlace del cortometraje, momento en el cual la protagonista se sumerge en la profundidad del mar y es raptada por un shumpall. Asimismo, en el texto poético esto se expresa del siguiente modo: “Ya no quiero vivir en las orillas / Mi reino será el cielo de colores / El sol que me espera” (Miranda 56), por lo cual podemos advertir que la protagonista se homologa al hablante lírico del poemario de Roxana Miranda. De esta forma, los sujetos raptados cobran una dimensión mítica pues se convierten en espíritus protectores del agua o *ngen*, al igual que shumpall. Posteriormente al rapto, similar a la ceremonia del *mafün* (casamiento), shumpall deja una dote abundante en productos del mar para la familia de la mujer u hombre raptados a modo de intercambio; es por esto que generalmente shumpall tiene una connotación positiva, al respecto Hugo Carrasco considera que: “[...] otro rasgo que lo define es su extraordinario respeto por las normas culturales de los humanos, en este caso de los *mapuche* y, en particular, de las normas de matrimonio tradicional que él sigue cuidadosamente (rapto, casamiento, pago de la novia, celebración comunitaria)” (53) con el objetivo de consolidar la alianza matrimonial a la usanza mapuche.

El recurso utilizado en el poemario de Roxana Miranda y cortometraje para explicar la aparición del shumpall es el *pewma* o sueño; así, se puede apreciar que existe una continuidad entre 69-dos realidades, lo que puede ser atribuido a un procedimiento estético surrealista o experimental; no obstante, dentro de la cultura mapuche, el sueño y los seres míticos son parte de un mismo estatuto de realidad, por ende, más que un recurso retórico y estético, es parte de un modo de concebir el mundo que le confiere al cortometraje un sello de identidad y lo asocia a una cosmovisión. En este sentido, Bernardo Colipán en el prólogo al libro expone lo siguiente: “Algún día poblaremos el mundo de shumpall [...]; algún día nos daremos cuenta de la prepotencia del lenguaje racional y del sentimiento judeocristiano que exilió a nuestros seres encantados... El shumpall puede habitar en nuestros ojos [...]” (Colipán 13). En este sentido, podemos observar la presencia de una dimensión aurática y “valor de culto” en la obra (Benjamin “Discursos” 9) relacionadas a la performatividad ritual presentes en términos discursivos y pragmáticos, es decir, se alude al contexto comunitario de enunciación y de recepción del *piam*, por lo tanto, a través de métodos de reproductividad técnica como la imprenta y el cine se desvanece un aquí y ahora, es decir, se disuelve la instancia irrepetible y estructura del acto de habla del *piam* o mito ancestral; no obstante, esto tiene como fin proyectar la imagen de shumpall en la conciencia del receptor del *piam* y poemario de Roxana Miranda.

En contrapartida, podemos observar que el uso del cine en la obra desde el videopoema se asocia a su valor de exhibición (Benjamin “Discursos” 9), además, a la performatividad cinematográfica (Schefer 99), pues esta conjuga la innovación formal a través de la adopción del cine como medio que extiende las significaciones literarias, además, de vincular la dimensión pragmática como recurso instrumental cinematográfico que transforma lo estético en político. De ello, resulta que la autorepresentación se transforma en imagen-acto que fija una mirada propia como formas de innovación estéticas que proponen procesos de decolonización audiovisual, pues ya no se expone al mapuche de postal e inferiorizado, sino, más bien, se agencia su mirada para proyectar una visión propia. En este sentido, a través del uso de la imagen el sujeto mapuche imprime sus significantes y símbolos en los juegos del lenguaje situados en un contexto de una cultura letrada y tecnomediática que, desde la repetición de la imagen, busca imponer un estatuto de verdad desestabilizando un

imaginario audiovisual vinculado a la matriz colonial; por ello, esta constelación poética adquiere además una dimensión política dado que en el periodo posmoderno se concentra el poder en la información transmitida en los medios de comunicación de masas, de ahí la importancia del uso de internet e hipervínculos como modo de difusión y de exhibición de un visión contrahegemónico que desestabiliza los estereotipos del mapuche, plasmando sus formas de concebir el mundo.

La autenticidad del *piam* ancestral y su contexto comunitario, de algún modo, se disuelven ante la reproducción técnica y resignificación a través del poemario y videopoema de Miranda Rupailaf, es decir, se disuelve su valor ritual al ser resignificado a través de medios como la letra impresa e imagen audiovisual; no obstante, para la obra esto no significa una pérdida, sino, más bien, una estrategia de innovación y transformación dentro del campo de la literatura mapuche. Al respecto, Benjamin expresa lo siguiente:

la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte *conmoción de lo transmitido*, a una conmoción de la tradición [el énfasis es de nosotros], que es el reverso de la actual crisis y de la renovación. (Benjamin "Discursos" 4).

De aquí, entonces, podemos advertir que el poder performativo de la imagen proyectada por el ojo mapuche, logre impulsar procesos de decolonización audiovisual, al contravenir una visualidad folklorizante que expone al mapuche como un sujeto animista, incivilizado, entre otros.

Por otra parte, la unión de diferentes temporalidades y medios implica la intención de establecer un discurso intercultural que se explicita en el uso de la doble codificación (Carrasco 87) en los planos sonoros y visuales del cortometraje, pues la locución en mapuzungün hecha por Jaqueline Caniguan –poeta mapuche–, es expuesta, además, en su traducción al español a través de subtítulos, por ende, se combinan manifiestamente imagen y texto poético, con el objetivo de dar preeminencia al mapuzungün como símbolo de identidad, haciendo patente un código lingüístico que: "escenifica la audibilidad del mapuzungün" (Cárcamo-Huechante 65). Cabe advertir que estos métodos de decolonización audiovisual, también, se sitúan en la obra desde la audibilidad del *ül* y poema-canción de la poeta Faumeliza Manquepillan "Te regalo". En este sentido, podemos advertir que en la poesía mapuche contemporánea existe una constante a tendencia revitalizar los elementos tradicionales de los *ül*, puesto que podemos observar que los poetas se valen de la cadencia de la voz, el ritmo del *kultrun* y del trompe con la finalidad de revitalizar una estética etnoliteraria, que es cultivada en situaciones comunicativas intraculturales que, en la actualidad, se hibridan con la tradición literaria y cinematográfica occidental.

En conclusión, los aspectos asociados a la performatividad ritual y cinematográfica proponen el uso de formas estética propias como modos de agencia política y de decolonización audiovisual, como se ha podido observar en este apartado a través de la dimensión sonora y visual presente en el cine mapuche actual.

V. CONCLUSIONES

La constelación poética en *Shumpall* tiene por finalidad extender las significaciones ancestrales del relato mítico a sus resignificaciones contemporáneas, con esto se advierte la plasticidad cultural y, asimismo, la apropiación de soportes y medios que dialogan con las obras de otros artistas mapuche, lo cual se propone reactualizar un imaginario mítico y favorecer procesos de re-tradicionalización; en consecuencia, el poemario de Roxana Miranda es pensado como núcleo axial y punto de encuentro de una multiplicidad de lenguajes que se intersectan en la obra. A partir de código verbal, asociado a la etnoliteratura y literatura mapuche contemporánea, además, del lenguaje audiovisual vinculado al cine mapuche actual, se conforma una dimensión semiótica donde se entrecruzan e hibridan vertientes occidentales y etnoartísticas para dar origen a la palabra poética y la poesía audiovisual desde el videopoema. De este modo, podemos advertir que el discurso postmoderno mapuche da alternativas al desencantamiento de las utopías y grandes relatos, puesto que ha sabido utilizar los medios materiales que le confiere este momento histórico con el fin de establecer un discurso estético y político de resistencia cultural.



Fig. 1 Fotograma de *Shumpall* minuto 12:00



Fig. 2 Mujer soñando con aparición de shumpall



Fig. 3 Personificación de la figura de shumpall en el cortometraje

Obras citadas

- Benjamin, Walter. 1989. "Discursos interrumpidos" en *La obra de arte en la época de reproductividad técnica*. Disponible en www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS
[https://aprendizaje.mec.edu.py/aprendizaje/system/content/0c59c97/content/Benjamin,%20Walter%20\(1892-1940\)/Benjamin,%20Walter%20-%20La%20obra%20de%20arte.pdf](https://aprendizaje.mec.edu.py/aprendizaje/system/content/0c59c97/content/Benjamin,%20Walter%20(1892-1940)/Benjamin,%20Walter%20-%20La%20obra%20de%20arte.pdf)
- Benjamin, Walter. 2008. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Edición y traducción de Bolívar Echeverría. Disponible en <http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/Benjamin,%20Tesis%20sobre%20la%20historia.pdf>
- Cárcamo-Huechante, Luis. "Indigenous interference. Mapuche Use of Radio in Times of Acoustic Colonialism". *Latin American Research Review* 48 (2013): 50-68.
- Carrasco, Hugo. "Rasgos identitarios de la poesía mapuche actual". *Revista chilena de literatura* 61 (2002): 83-110.
- Carrasco, Hugo. "El mito de Sumpall en la Cultura Mapuche o Araucana de Chile". *Revista Chilena de Humanidades* 8 (1986): 49-68.
- Capannini, Cecilia. "La constelación benjaminiana como efecto de montaje". *Arte e Investigación* 9 (2013): 45-49.
- García Barrera, Mabel. "La autoetnografía y el imaginario colonial en el arte indoamericano: narrativas de/colonizadoras mapuches". *Alpha* 46 (2018): 69-87.
- Gil González, Antonio y Pardo, Pedro. "Intermedialidad, modelo para armar" en *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. (eds.) Antonio J. Gil González y Pedro Javier Pardo. Binges: Éditions Orbis Tertius, 2018. Pp 11 – 38.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Alfaguara S.A. 1989
- Mignolo, Walter. "Aisthesis decolonial". *Calle 14* 4, 4 (2010): 10-25.
- Miranda Rupailaf, Roxana. *Shumpall*. Santiago de Chile: Pehuén Editores S.A, 2018.
- Mitchell, W. J. T. "No existen medios visuales". *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (ed) José Luis Brea. Madrid: Ediciones AKAL, 2005. Pp. 17-25.
- León, Christian. "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales". *Aithesis* 51 (2012): 109-123.
- Linker, Samuel. "Película y espectador: representación y percepción audiovisual mapuche a partir de una experiencia etnográfica". *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 11, 1 (2006): 67-77.
- Prieto, Julio. "El concepto de intermedialidad: una reflexión histórico crítica". *Revista de Estudios Hispanoamericanos*, 1 (2017): 7-18.
- Rajewsky, Irina O. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective On Intermediality". *Intermedialités* 6 (2005): 43-64.
- Schefer, Raquel. "Militante y experimental. Apuntes sobre política y poética en el cine argentino". *Poéticas del Movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*. (eds.) Alejandra Torres y Clara Garavelli. Buenos Aires: Librería, 2015.

AL MATADOR HAY QUE ALENTAR: VIOLENCIA, AFECTOS Y GOCE EN *EL BARRABRAVA* DE FERNANDO GONZÁLEZ (2017)

SEBASTIÁN IGNACIO MUÑOZ RUZ¹

Resumen:

Este trabajo analiza el discurso de la violencia en la novela *El Barrabrava: ¿Cuál es el límite de tu pasión?* (2017) de Fernando González. Para esto, la investigación se centrará en el proceso de construcción de la identidad de Facundo, el protagonista, como “barrabrava” del club argentino Tigre a través de la violencia y cómo es afectado o movido para pelearse “a las piñas” con hinchas de otros equipos de fútbol. Para este estudio será de gran ayuda el trabajo de Pablo Alabarces y José Garriga quienes tratan el tema de la violencia en las hinchadas y de sus lógicas internas a través del concepto de “el aguante” y de la construcción de identidad a través de este. Por otra parte, será importante acudir a Ana del Sarto para comprender y dar cuenta de la teoría de los afectos, haciendo hincapié en la afectividad (afecto insertado dentro del discurso) y en las diferencias con otros conceptos como emoción y sentimiento. Por último, serán de utilidad los conceptos lacanianos de *plus de jouir* y *jouissance* utilizados por Slavoj Žižek y Abril Trigo para explicar el exceso que trae consigo la violencia de los “barrabrava”.

Palabras clave: Barrabrava, afectos, violencia, fútbol.

Abstract:

This work analyses the discourse of violence in *El Barrabrava: ¿Cuál es el límite de tu pasión?* a novel written by Fernando González. For this purpose, the discussion centers on the process the protagonist Facundo undergoes to build his own identity as a *barrabrava* (hooligan) of Tigre, an Argentinian football club, through the use of violence and being moved or affected to do it. To achieve this, we examine the work Pablo Alabarces and José Garriga which discuss the performative use of violence of the *barrabrava* in Argentina and its internal logic through the concept of “*el aguante*”, and how it helps with the construction of the identity of a community. Furthermore, the work of Ana del Sarto will be used to understand the basics of affect theory, with a special focus on affectivity (affect within discourse) and its differences from other concepts like feeling or emotion, which inform our reading of the affective triggers of violence. Finally, the Lacanian concepts of *plus de jouir* and *jouissance*, as described by Abril Trigo and Slavoj Žižek, also inform the analysis of why Facundo is moved to violence and how this excess brings violence to actions.

Keywords: Barrabrava, affect, violence, football.

¹ Sebastián Ignacio Muñoz Ruz. The Ohio State University.

*Escribir sobre fútbol es escribir sobre una pasión
y las pasiones son exageradas por naturaleza*

Fútbol: El juego infinito.
Jorge Valdano

En diversas canchas de Sudamérica, las hinchadas tienen un slogan que explica y fundamenta su filosofía: “si no lo sientes, no lo entiendes”. Para ellos, hay una comprensión de su fanatismo, de su fidelidad y de sus gustos a través de algo que no es racional, que no puede entrar en la lógica tradicional de elegir o no elegir, de dejar de ir a la cancha o seguir yendo, de cambiar de equipo como se cambia de ropa. En esta sola frase hay una concepción sentimental de la fidelidad y la pasión que tiene una dirección que va desde la emoción a la razón y que no puede tener su reverso. El orden de los factores sí altera el producto.

En este sentido, el cuerpo, dentro del discurso explícito, no tendría relación real con la fidelidad o el fervor. Ambos sentimientos serían eso: sentimientos, formas que tienen una dirección específica y que salen desde un adentro, desde un lugar indeterminado que, quizá, podríamos llamar espíritu o alma. El cuerpo se utilizaría para otras prácticas. Así, el cuerpo se conforma como un protagonista de la performatividad de otro tipo de manifestación que va más allá del sentimiento y, a veces, más allá del equipo en sí. En “El aguante, una identidad corporal y popular” (2008), Pablo Alabarces y José Garriga trabajan con el concepto del cuerpo como un agente fundamental que da cuenta del “aguante”, de aquel valor que deben poseer los “barrabravos” y que está relacionado con la violencia ejercida por ellos mismos y que les permite la posibilidad de liderar y guiar grandes grupos.

Así, el cuerpo se vuelve importante al hablar de barrabravos, no solamente porque su condición permite hablar de violencia, sino también porque el cuerpo y la violencia se articulan con otros conceptos como la identidad y, especialmente, con los afectos. Este punto es fundamental porque es a través del cuerpo que podemos hablar de afectos. Es lo que Spinoza llama “las afecciones del cuerpo, por las cuales aumenta o disminuye, es favorecida o perjudicada, la potencia de obrar de ese mismo cuerpo” (124). Hablar de afectos –y de afectividades– es tomar en cuenta cómo los cuerpos van actuando, cuáles son sus movimientos, cuáles han sido los disparadores de aquellos movimientos y hacia dónde se han dirigido, o a qué otros cuerpos han afectado.

El presente trabajo tiene por objetivo analizar el discurso de violencia en la novela *El Barrabrava: ¿Cuál es el límite de tu pasión?* de Fernando González. Para esto, la investigación se centrará en cómo el protagonista del texto, Facundo, está inserto dentro de articulaciones de violencia barrabrava, las que no solo son interiorizadas conscientemente, sino que tienen un sustrato afectivo que se inscribe en su cuerpo y que disparan sus acciones, moviéndolo a la pelea. Así, el protagonista es afectado a luchar, buscando –deseando– el exceso que le permita experimentar el placer que encuentra ahí en el espacio de violencia barrabrava. Para esto, es necesario comprender qué se entiende por el término barrabrava y cómo se problematiza este concepto desde la novela, especialmente a través de los comportamientos y deseos de Facundo y de la manera en que se proponen ideales de cuerpo y de prácticas que cumplan – o no – con el imaginario barrabrava.

I. FACUNDO EN LA NOVELA DE GONZÁLEZ. BARRABRAVA Y BARBARIE.

En *El barrabrava. ¿Cuál es el límite de tu pasión?*, novela escrita por Fernando González en 2017, se describe a Facundo Gómez Lara, un chico de clase burguesa de la ciudad de Buenos Aires, desde su iniciación dentro del mundo del barrabrava en la hinchada de Tigre hasta su viaje a Estados Unidos a ver a la selección de Maradona en la Copa Mundial de 1999. Su historia está marcada por la violencia, desde el comienzo de la novela –su niñez– hasta el final, donde la policía estadounidense lo persigue para capturarlo. Esta violencia es preciso analizar para comprender cómo Facundo se posiciona dentro del mundo barrabrava, cómo y por qué actúa de aquella manera y cómo los otros lo ven.

Para comprender lo anterior, el barrabrava, en palabras de Galeano, aunque definiéndolo como “el fanático”, es alguien que “en estado de epilepsia mira el partido, pero no lo ve. Lo suyo es la tribuna. Ahí está su campo de batalla. La sola existencia del hincha de otro club constituye una provocación inadmisible [...] El enemigo, siempre culpable, merece que le retuerzan el pescuezo [...] no puede distraerse, porque el enemigo acecha por todas partes” (8). En este mismo punto, Alabarces y Garriga proponen que el objetivo del barrabrava no está en el partido o en la tabla de posiciones o en el canto, sino en otra práctica: la violencia (2008). El barrabrava se alimenta de la violencia y es lo que lo define, más que cualquier otro componente identitario. Aquella violencia no es solo simbólica (el saber pelear, el ser estratega) sino también material/corporal, en la inscripción que existe en el cuerpo del barrabrava; a saber, la gordura y su extensión en la barriga, los cortes experimentados en peleas pasadas, la cantidad de alcohol y droga que puede consumir y, por último, el posicionamiento del cuerpo que implica el no arrancar, sino quedarse y aguantar (Alabarces y Garriga, 2008).

Lo anterior, se puede rastrear en los nombres. El título de la novela (*El barrabrava*) nos pone un horizonte de expectativas para lo que encontraremos en el texto. Desde esta perspectiva, veremos que Facundo y el mundo que lo rodea está íntimamente relacionado con el concepto del barrabrava y con todo lo que esto significa en la sociedad argentina y sudamericana en general. Además, el nombre del protagonista es una referencia explícita a *Facundo: Civilización y barbarie*. En el inicio del texto, González cita a Sarmiento: “¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo!” (Epígrafe). El ensangrentado polvo. Las convulsiones internas. Las entrañas desgarradas. Facundo, el líder de la barbarie, de la violencia, de la animalidad, del gaucho argentino. Facundo, el que le entrega el único momento de gloria en el colegio al Facundo protagonista de *El barrabrava*.

Como se dijo anteriormente, una característica fundamental del barrabrava está en su relación abierta y explícita con la violencia. Ahí se juega su “aguante” y, por contigüidad, su identidad. El barrabrava se define y lo definen a través de sus prácticas, de su performatividad y de su cuerpo (Alabarces y Garriga, 2008). En este sentido, Facundo problematiza su pertenencia conceptual a la comunidad barrabrava, debido a que no cumple cabalmente con el capital simbólico propio de este grupo.

El primer acercamiento de Facundo al barrabrava está mediado por la violencia, porque lo que sabe hacer Facundo dentro de la cancha es pelearse. Eso es lo que lo caracteriza y lo que lo define como diferente de los otros. Porque no solamente pelea, sino que sabe hacerlo.

Facundo peleaba. Indómito, iba al frente como un desalmado cuando el enfrentamiento con las otras barras era inevitable. No le sacaba el cuerpo a ninguna pelea. Había probado su fiereza a los cintazos cuando se cruzaba con las otras hinchadas del conurbano bonaerense. Había mostrado también, y muchas veces, que sabía cómo usar los puños cuando la batalla entraba en el cuerpo a cuerpo. Se había abalanzado contra la policía cada vez que la cana utilizaba sus caballos para amedrentarlos. Y los había hecho retroceder en tantas ocasiones a los canas que sus compañeros de la barra de Tigre le tenían una confianza ilimitada. Y la fama de Facundo, a quien todos en la cancha seguían llamando “el Pendejo” desde que Pirulo lo había bautizado de ese modo, crecía con los años. “El Pendejo se la banca”, era una de las frases más escuchadas en la tribuna popular. Palabras que, sin duda, denotaban admiración. (ch.8)

Facundo se enfrenta a todo y a todos. Su violencia se dirige a los enemigos más comunes que tiene el barrabrava: el equipo contrario y la policía. Ahí prueba su coraje y su “aguante”. Y es ahí también donde se gana un nombre, no solamente dentro de la hinchada del “Matador” (la barrabrava del club Tigre), sino también allende a las fronteras del país.

Esto último reafirma la condición de barrabrava de Facundo o, al menos, cómo los otros lo ven y lo definen. Porque el seguimiento del FBI al protagonista y la manera en que el comisario Sciasca trata el tema, institucionalizan su condición violenta y, desde la mirada del Estado, la rechazan y la consideran peligrosa. Así, Facundo es identificado como alguien que “es verdaderamente lo más violento que hemos visto jamás en materia de hinchas de fútbol. Y le puedo jurar que hemos visto muchos. No sabe la cantidad de información que hemos tenido que procesar en estos meses” (ch.4). El protagonista es el extremo de la violencia, un ultra, un peligro mundial.

La violencia del barrabrava no es suficiente para definirlo a cabalidad. Su violencia es un medio y también un fin, ya que le ayuda a conseguir poder y le permite definirse dentro del grupo al que pertenece. En este sentido, el ideal del barrabrava está encarnado en la persona del “Pirulo”, jefe de la hinchada de Tigre, quien recibe e introduce a Facundo a su grupo. Porque Pirulo no solamente era el referente de la barra, sino también quien manejaba los negocios, quien tenía los contactos con los poderosos en la dirigencia, quien vigilaba a quienes no cantaran ni saltaran y, por ende, aceptaba o rechazaba a quienes querían mostrar “aguante”. Por este motivo, el encuentro que tiene Facundo con Hilario no solamente dirimía quién se convertiría en el caudillo de la barra, sino también quién heredaría el poder del Pirulo.

Este punto se explica porque quienes son los jefes de la barrabrava, son también los que mantienen un negocio dentro y fuera del estadio. Son, como dice Esteban Abarzúa, los “neoliberales del tablón” (36). Para contextualizar esto, Gustavo Grabia en *La doce* comenta que en los años setenta hubo un líder de barra de Boca Juniors que se había conformado en su caudillo y comenzaba a utilizar su influencia en los poderes ejecutivos del club. Este cabecilla era Enrique Ocampo, más conocido con el nombre de Quique, “el carnicero”, descrito como “un empresario autónomo de la violencia” (ch.1), quien transformó las relaciones entre la hinchada y la directiva de acuerdo al poder que tenía – o que le endosaban simbólicamente. Parte de su primer negocio fue éste:

Para 1973, Enrique Ocampo [...] tenía un grupo de choque con cuarenta integrantes, que le respondía ciegamente, pero exigía algo más que una membresía vip de la hinchada de Boca. Ya no alcanzaba con las camisetas firmadas por el plantel, para exhibir orgullosos en el barrio. Ya no alcanzaba con comer un asado por mes con el Toto Lorenzo en La Candela. Se necesitaba bastante más. El primer paso fue ingresar gratis a la cancha en forma institucional. Los cuarenta miembros de la barra ya no pagaban entrada por orden de Luis María Bortnik². Pero Quique intuyó que el primer financiamiento podía provenir justamente de aquel beneficio. Reclamar entradas y además ingresar gratis. Resultado: la reventa de localidades comenzó a gestarse como negocio. Y para eso, el capo llegó a un acuerdo con el club. (ch.1)

Lo anterior no podía ser exigido sin una justificación que así lo permitiera. Para la dirigencia de Boca Juniors –y para los equipos sudamericanos en general– la hinchada es la que hace ganar o perder partidos. No por nada la barra de Boca Juniors es “el jugador número doce”. Así lo entendía el mismo Bortnik cuando explicaba que: “Quique lideraba al grupo más representativo de la hinchada. Su gente podía arruinar o levantar un partido. Así que cada vez que tenía algún reclamo para hacernos, yo lo atendía con mucho gusto” (Bortnik en Grabia ch.1).

Así, el barrabrava no solo se define por la violencia, sino también por la cantidad de negocios que se pueden hacer dentro de la organización. “La doce” ahora también participaba de las arcas del club y había puesto un precio a su aliento en el estadio. Ir a la cancha se convertía en un trabajo remunerado, en un intercambio de bienes que le darían a los barrabrava un poder mucho mayor. Ejemplos de esto son la reventa de las entradas que la dirigencia les da, ya que ellos entran gratis, o el poder que tienen de sacar jugadores del equipo, despedir entrenadores o realizar pactos con la policía. Incluso han sido quienes han negociado la utilización de los estadios para la realización de conciertos internacionales, como, por ejemplo, los de The Rolling Stones³ en la cancha de River Plate.

Pero Facundo no quería ese poder. “Facundo no era de los que amenazaban con pegarles a los que no cantaban [...] Tampoco vendía alfajores como lo hacía Pirulo [...] ni llevaba los trapos, que era como llamaban los barrabravas a las banderas con los colores del club, con el rojo y el azul del Matador” (González ch.8). He aquí la gran diferencia que problematiza al barrabrava en la imagen del protagonista. Porque el poder que busca Facundo es el de la guerra, el del general que lleva a sus soldados a la batalla, el que idea un plan y puede crear estrategias de manera rápida. Y porque a Facundo no le importa lo demás, y así se lo hace saber a Hilario: “Escúchame vos a mí ahora. Hilario, yo no quiero los trapos, ni quiero la guita de las entradas que nos den los dirigentes. No quiero la merca ni vender los alfajores de Pirulo. No quiero nada de eso. Todo eso quédatelo vos, si querés. No hay problema. Vos sos el hombre indicado...” (ch.8). Que el negocio sea de otro, que la droga sea para otros. Facundo quiere pelear. Solo le interesa la violencia.

El protagonista de la novela de González no aspira, tampoco, a hacer la performance corporal del barrabrava. Porque Facundo no tiene el cuerpo del Pirulo (tampoco lo tiene Hilario) ni tampoco consume drogas o abusa del alcohol. El cuerpo del protagonista era “alto y delgado” (ch.3), diferente a lo que se espera de la contextura del barrabrava, que

² Luis María Bortnik era el hombre de confianza y mano derecha de Alberto J. Armando, presidente de Boca Juniors entre 1960 y 1980.

³ En relación a este hecho, dos medios cubrieron la información. El primero fue el periódico ‘El bocón’ de Uruguay (<https://goo.gl/YqhGwa>) y el segundo, Gustavo Grabia en TedxRíodelaPlata (<https://goo.gl/fw855C>)

es ser gordo y alto para aguantar mejor, para dar miedo. Y si bien el “aguante” está más relacionado con el movimiento –o la falta de éste– la imagen que entrega en la pelea no es la que usualmente se espera de un barrabrava. De la misma forma, el consumo de drogas y de alcohol es moderado o nulo en Facundo. Porque el protagonista solo bebe vino para hacerse parte de la comunidad de la que forma parte. Lo mismo hace con la marihuana.

Otra característica de Facundo es que vive una doble vida: la burguesa que esconde de los barrabrava, y la barrabrava que esconde de la burguesa. Por eso Hilario o el Panza le reprochan el no saber de dónde viene. Por eso Gimena es la única que sabe lo que su novio hace los fines de semana. Porque lo que lo define es que solo quiere pelear. Porque solo le interesa la violencia.

II. DE DÓNDE Y HACIA DÓNDE. VIOLENCIA Y AFECTOS EN FACUNDO GÓMEZ LARA

Antes de seguir analizando la novela, será importante detenernos en la teoría de los afectos y qué entendemos por ellos, desde qué perspectiva los utilizaremos y por qué usarlos para esta novela.

Los cuerpos reaccionan a estímulos. Se mueven porque algo los mueve y se detienen porque algo los detiene. Éstos se relacionan con diversas causas que, a su vez, hacen que esos cuerpos muevan o detengan a otros, en una cadena infinita. Baruch Spinoza, filósofo del siglo XVII, dice en su *Ética demostrada según el orden geométrico* que “el cuerpo humano puede ser afectado de muchas maneras, por las que su potencia de obrar aumenta o disminuye, y también de otras maneras, que no hacen mayor ni menor esa potencia de obrar” (124). De esta idea se desprenden conceptos que serán necesarios para comprender cómo funcionan los cuerpos.

Lo primero es que el cuerpo es “afectado” y que aquello es lo que mueve o detiene al mismo. A eso que permite que haya un cambio en la potencia de obrar Spinoza lo llama “afecto” (124). El afecto dispara al cuerpo cuando se relaciona con este último. Sin embargo, el movimiento del cuerpo no se puede predecir y solo se conoce desde la huella que deja. Para Spinoza “*affectus* (fuerza) –[es] la fuerza de un cuerpo que afecta a otro (*affecting body*)– y *affectio* (capacidad) –el residuo o impacto que aquel deja sobre el cuerpo afectado (*affected body*)” (Del Sarto 47). Estos conceptos serán importantes para un análisis *a posteriori* del efecto del afecto.

Ahora bien, el afecto, al ser concebido presimbólicamente, no puede ser nombrado ni asido en el momento de su choque/contacto con el cuerpo. No existe lenguaje que pueda describirlo, porque el afecto –y el *affectio*– funcionan en un espacio indeterminado que precede al lenguaje. Massumi, en este sentido, dice que “the primacy of the affective is marked by a gap between *content* and *effect*” (“The Autonomy of Affect” 84). Es en aquel espacio donde el afecto se hace presente y, por ese motivo, “mientras estamos experimentando la pasión, mientras nos dejamos sentir o la padecemos, no podemos relatar en palabras exactas lo que nos sucede o, dicho de otro modo, solo podemos dar cuenta en forma fragmentaria de nuestras experiencias” (Del Sarto 51).

En relación a lo anterior, es importante clarificar que afecto no es emoción. Si bien, en algunos casos se utiliza de manera similar, hay distinciones teóricas y prácticas que son necesarias aclarar. Por esto, Brian Massumi expresa que:

an emotion is a subjective content, the socio-linguistic fixing of the quality of an experience which is from that point onward defined as personal. Emotion is qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progression, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning. It is intensity owned and recognized ("The Autonomy of Affect" 88).

La emoción es un contenido que no necesariamente debe ser relacional (Flatley 12) y que sucede desde adentro hacia afuera, como una expresión individual del ser. En este sentido, la emoción está dentro del discurso, está simbolizada e incluida dentro de una cadena significante. El afecto, sin embargo, no tiene esa característica ya que, como se ha dicho anteriormente, está fuera del lenguaje. El afecto no se tiene, a diferencia de la emoción. El afecto, aunque redundante, afecta. La emoción es una expresión parcial del afecto (Massumi, *Politics of Affect* 5).

Ahora bien, al comprender que el afecto no es un material asible desde el lenguaje ya que es anterior a éste, aparece un problema teórico y práctico que no es menor. Si se quiere comprender la función de los afectos y cómo se afectan los cuerpos, hay que acudir a la huella que deja aquella relación. Solo *a posteriori* se puede conocer y, por ende, solo en ese momento es posible inscribir aquella consecuencia del disparo en el discurso. Si el afecto es la fuerza presimbólica, la afectividad es la interpretación del movimiento inscrito en un relato / una narración. Por eso, no se trata simplemente de dar cuenta del afecto como fuerza, sino también de interpretarlo para darle un sentido y no solo realizar un conteo de cuántos hay (Brinkema 32). La afectividad, entonces, será la herramienta para comprender las dinámicas de los afectos puestas en contexto y, *a posteriori*, a través del lenguaje.

Volvamos a la novela. Uno de los episodios más interesantes del texto de González ocurre en La Cava, una villa miseria de Buenos Aires, donde vive Hilario, el otro chico con quien disputa el liderazgo Facundo. El autor la describe como "la villa más grande de esa zona de Buenos Aires. Una villa miseria en el medio de un sitio próspero como San Isidro. Doce mil personas hacinadas por pobreza" (ch.8). Este es un lugar completamente olvidado, donde conviven migrantes y argentinos y donde entrar es mucho más fácil que salir. González dice que la Cava tenía "el inconfundible olor de las villas argentinas. El olor a mierda. Que va convirtiéndose en parte del paisaje. Y el olor a mierda se mete dentro de la piel de quienes viven en La Cava y no se va nunca" (ch.8). La Cava es ese lugar al que nadie quiere ir y nadie quiere conocer.

Es en ese espacio en donde Facundo va a enfrentar a Hilario. Y ese es el espacio donde Facundo se da cuenta de que no pertenece. Porque ahí, en esa villa, viven los muchachos que son violentos porque tienen una causa social que los hace violentos. Ahí la violencia se justifica por un pasado histórico, por una clase determinada. Por eso:

había quienes pensaban que el jefe de tantos desesperados debía ser un desesperado como ellos. Que el alma de tantos pobres muchachos violentos debía ser otro pobre muchacho. Alguien que necesitara odiar y herir para poder seguir viviendo. Y matar si era necesario, porque el reparto en el mundo seguía siendo demasiado injusto y alguien tenía que pagarlo. Esa era, en definitiva, la razón que los impulsaba a avanzar contra la razón y contra las buenas costumbres. (ch.8).

Según los códigos que manejan los de la Cava, Facundo no tiene razones para pelear, porque las razones las da la clase, las dan las experiencias de vida (la cárcel es un ejemplo), la dan la misma violencia a la que muchos están enfrentados. ¿De dónde puede sacar Facundo el odio que se necesita, según los otros, para pelear? ¿Cuán necesario es el odio para ser violento? Y, por lo mismo, ¿qué razones tiene para justificar lo que hace? ¿Qué lo mueve?

Sabemos que Facundo es alguien considerado como experto en lucha. La violencia que provoca y en la que participa es conocida dentro y fuera de la Argentina. Por ese motivo el FBI lo tiene identificado. Por ese motivo Saverio, el padre de Facundo, no quiere que vaya a la Copa del Mundo de 1994. Porque Facundo es táctico, sabe planear las arremetidas, sabe cuándo retroceder y cuándo atacar. Aquello lo diferencia de Hilario y es por ese motivo que quiere ser él “el que pegue los gritos” (ch.8). Facundo conoce los movimientos del rival y puede interpretarlos para su beneficio. Sabe dónde tiene que pegar. Sabe cómo tiene que pegar. No es un “atolondrado”, como define el narrador a Hilario. Hay un sello de General en él, de estrategia, de líder y de participante. Es el que piensa y el que actúa acorde con sus planes. Sin embargo, todo esto es una interpretación de su actuar en la batalla, una valoración de su ser violento, pero no de sus razones.

Para entender desde dónde viene la violencia de Facundo o, más bien, qué es lo que hace que sea violento, es necesario acudir al relato de su niñez y de su primera vez en el Estadio de Tigre. Ya en las primeras páginas se dice que Facundo “supo que lo habitaban seres extraños. Seres que le caminaban por dentro y le despertaban los peores instintos. Que le alimentaban la ansiedad y lo empujaban a golpear. Sin razón, sin argumentos, pero con una convicción que le hacía doler el pecho” (ch.1). La interpretación es que son seres, algo que tiene dentro pero que no sabe lo que es. Solo puede conocer aquello por las consecuencias de sus acciones, por lo que puede leer luego del suceso. Hay algo que lo empuja a golpear. Algo que lo mueve. Algo que dispara una acción. Algo que le provoca el dolor en el pecho. Pero ese algo no es dolor ni odio ni frustración ni felicidad. Ese algo está en un lugar donde ni Facundo –ni el narrador “omnisciente”– pueden acceder. Facundo sabe que el resultado es cruel y que aquello le provoca una emoción, una excitación, un movimiento. Y, más específicamente, le provoca placer.

El acercamiento que Facundo tiene al Estadio es gracias a su padre y a su tío. Sin duda, ellos son los responsables de que el protagonista haya asistido a la cancha cuando era pequeño. Sin embargo, no es aquello lo que lo hace quedarse sino otra cosa, algo que le llama la atención y que se relaciona, en algún momento, con la violencia que él comenzaba a experimentar. Aquello es el ruido, la música, los cánticos, el batir de los bombos y el sonido de los disparos.

Cobussen y Nielsen, en *Music and Ethics*, describen la manera en que los sonidos afectan a las personas. Ellas dicen que “music may have a tendency to work also on an unconscious level (unnoticed, perhaps, in the background) and is thus able to affect us more directly than the visual arts: we can close our eyes, but we cannot shut our ears” (8). El sonido y el ritmo, elementos que invaden los espacios personales sin permiso y que pueden disparar afectos porque su contacto con los cuerpos no puede ser detenido fácilmente. Por esta misma característica de la música, y del sonido, en realidad, Cobussen afirma que “research indicates that ‘while there is a demonstrated causal link between music and arousal, including the arousal of aggressive and violent inclinations, this does not necessarily [...] lead to violent social conduct’” (92). Esta relación es transcendental para comprender cómo Facundo interactúa con los otros en el estadio y cómo aquello lo mueve o lo detiene.

Al llegar a la cancha, lo primero que le llamó la atención a Facundo fue el sonido del bombo: “Los golpes de bombo marcaban el compás, y los gritos y las canciones de la hinchada brotaban casi espontáneamente” (ch.2). La música, esa combinación entre el bombo y la voz de los hinchas al ritmo de alguna canción conocida, era lo que reverberaba en el estadio, lo que se escuchaba por todas partes y lo que le movía la mirada a Facundo. Y era el deseo de Facundo, también. Ya que quería ir a la fuente del sonido, quería vivir lo que la barrabrava estaba viviendo. El sonido le despertaba un afecto.

Y luego llegó el disparo: “el partido se detuvo cuando sonó el primer disparo [...] Facundo quedó entonces fascinado por el cariz de la nueva situación. Y en el clímax de su fascinación estaba cuando su padre lo hizo agachar detrás de su asiento de madera para aguardar allí, acurrucado, a que pasara definitivamente el peligro” (ch.2). El disparo – real y afectivo – se relaciona con el exceso que aquella situación provocó en Facundo, que le permitió una excitación corporal que era lo que necesitaba para querer volver a la cancha. Especialmente porque el sonido era lo que disparaba un afecto, era lo que estaba más allá de su propia conciencia: “Facundo se había dormido ese sábado deseando una sola cosa: estar en la cancha el sábado siguiente. Y meterse así lo suficientemente dentro de la guerra como para que su próximo sueño tuviera ruidos” (ch.5).

III. FACUNDO GÓMEZ: EL PLACER DE LA VIOLENCIA.

Una de las cualidades de la búsqueda del placer es que nunca puede ser alcanzado en su totalidad. Siempre el objeto tendrá una cualidad fantasmagórica que está fuera del él, y que es la causa de nuestro deseo. Žižek lo ejemplifica muy bien al hablar de la característica de la Coca-Cola, que no es solamente un producto para saciar la sed, sino que tiene algo más, un “eso” que no se puede encontrar en su constitución biológica, sino que es algo que solo se puede nombrar con un significante vacío. “Eso”, lo que está más allá de su misma constitución, es lo que queremos alcanzar y lo que no podemos conseguir cabalmente (106).

De acuerdo a lo anterior, la cualidad del objeto es su exceso (*surplus*) que es lo que permite que haya goce. Dice Žižek que “enjoyment as such emerges only in this surplus, because it is constitutively an ‘excess’. If we subtract the surplus we lose enjoyment itself” (54). En este sentido, solo podemos gozar cuando existe ese exceso que, literalmente, no sabemos qué es, y que está más allá de lo simbólico, por lo que solo puede ser nombrado con un significante vacío, como un significante de la imposibilidad de significar (el significante de la A barrada en el grafo del deseo) (Lacan 693).

El placer está en buscar el objeto, no en encontrarlo. Es el objeto causa de deseo más que el objeto de deseo. Esto porque, al encontrarlo, el deseo salta –la metonimia lacaniana– hacia otro objeto, haciéndolo permanentemente insatisfecho. Por este motivo, Abril Trigo en “La función de los afectos en la economía político-libidinal” (2012) afirma que “lo paradójico es que el placer reside más en el acto de desear que en la satisfacción del deseo, dijera Pascal; en el juego de la seducción y no en la posesión del objeto, agregaría Kierkegaard [...] en el flujo descodificador del deseo, que no carece de nada, ni siquiera de objeto, complementarían Deleuze y Guattari” (46). Por este motivo, la experiencia definitiva de la melancolía no es el no alcanzar el exceso, sino perder el deseo de desear (Žižek, *The pervert's guide*, 2012).

Es importante volver a la idea de que el goce no podemos realizarlo por completo y que, por lo mismo, sigue siendo elusivo. En este sentido, Trigo, parafraseando a Žižek, comenta que “lo simbólico impone en el sujeto la obligación de renunciar a (o alienar) parte del placer, dejándole como premio de consuelo una mezquina dosis, debidamente acotada al

principio de realidad" (*Crisis y Transfiguración* 274). La imposibilidad de llenar el deseo no está solamente en que este no puede ser alcanzado completamente, sino que esta carencia es movilizadora por lo simbólico. Allí yace gran parte de este problema.

La teoría de la *jouissance* ayuda a explicar por qué Facundo solo le interesa la violencia y es movido por ella –o hacia ella– constantemente. Como ya se ha comentado, los otros barrabruvas de Tigre, según el narrador, piensan que quien los lidere debe ser alguien que venga de los estratos bajos pero que, además, tenga la desesperación y la rabia de la pobreza, que será la que le permita pelear con todo, con el odio como arma y razón de la violencia. Facundo no tiene aquello. Facundo no nació en la Cava.

¿Qué tiene el protagonista, entonces? Placer. La violencia le produce placer. Es desde ahí donde se explica la vuelta, una y otra vez, a los golpes, a la violencia. El disparo afectivo está premiado por el placer, por la búsqueda constante del goce en la lucha. Es el exceso de la violencia lo que lo mueve, el *surplus* que puede sentir y que lo simbólico –a castración superyóica de su misma conciencia o el otro que lo debe detener– es lo que puede detener su acción.

Hay dos momentos que son cruciales para comprender cómo funciona el goce y su censura en Facundo. El primero, en el momento en que se debe enfrentar a los dos ladrones que quieren robarle al protagonista y a Gimena sus pertenencias. Si bien el narrador apunta que los golpes los daba con frialdad y control, solo la acción de la que sería su novia permite que no les siga pegando. “–Está bien, Facundo, ya está [...] La que hablaba era Gimena, que veía cómo Facundo les seguía pegando a los dos pibes alternativamente. Eran patadas secas, casi todas en las costillas o en la cabeza [...] pegaba con una fiereza animal.” (ch. 6). Al igual que quien toma la Coca-Cola no para saciar la sed sino para algo más que está fuera de su constitución, Gómez Lara no golpea a los ladrones para defenderse de la agresión de ellos, sino hay algo más que se expresa en el exceso, en el pegar para buscar algo más profundo y que le permite disfrutar de la violencia. Y, de ahí en más, solo la acción de Gimena –representación de lo simbólico– detiene a Facundo. Ahí el sujeto es borrado, castrado, y su goce vaciado.

El segundo momento es más decisivo. En el último capítulo de la novela de González, Facundo está escapando de la policía de Los Ángeles, luego de un enfrentamiento que tuvo en el estadio al terminar el encuentro donde la Argentina quedaba eliminada. Nuevamente estamos frente a un exceso que solo es detenido por otro exceso, el de la policía contra Facundo. Dice el narrador que: “las estampidas de los disparos seguían sonando, pero él seguía como si algo allá adelante pudiera apagar el calor que sentía en la sangre” (González ch. 24). Porque “el barrabrava nunca se entrega” (González ch. 24), y porque solo el escape le permitirá seguir buscando el goce. Y es ahí donde ese mismo deseo se frustra, porque la sed por el fantasma, por ese “eso”, se termina con un disparo, con el mismo mecanismo de su goce, donde él es el objeto.

IV. CONCLUSIONES

En las tribunas de los estadios, la violencia ha sido una constante por decenios, teniendo a los barrabruvas como protagonistas de un deporte donde, al principio, solo estaban invitados como espectadores. El barrabrava, desde los años setenta, ha ido ganando poder político y económico, pactando con la policía y gobiernos locales para, así, mantener sus beneficios dentro y fuera del campo deportivo.

El barrabrava es una institución, una comunidad de personas que se caracterizan por la violencia, por pelear y, así, identificarse como quienes tienen “aguante”. Ese es uno de los puntos de diferencia con el hincha, quien posee un capital cultural diferente, ya que su característica es la fidelidad y el fervor por el equipo de sus amores, algo que en el barrabrava queda subordinado al mejor postor, aunque éste sea del equipo contrario del que “es”.

Los cuerpos que performan la violencia afectan y se dejan afectar o son afectados, disparando acciones que tienen un sustrato presimbólico y que solo podemos conocer *a posteriori*. En este sentido, la violencia está atravesada por afectos que hacen su explicación algo más complejo que solo una reducción a las condiciones económico-sociales de sus agentes.

Todo esto está dentro del mundo de Facundo Gómez Lara, el protagonista de *El Barrabrava. ¿Cuál es el límite de tu pasión?* de Fernando González. El personaje principal es parte de un sistema violento que él mismo reproduce a través de su comportamiento en la barrabrava de Tigre, club de fútbol perteneciente a la capital de Argentina.

La gran novedad de Facundo en la novela no es la cantidad de peleas en las que participa ni el espacio que comparte con otros barrabravas de la hinchada de Tigre, sino las razones que tiene o que experimenta para ser agente de violencia. Si bien la rabia y el odio son explicaciones que quienes viven en los barrios más marginados de Buenos Aires se han apropiado para sí mismos, Gómez Lara se va “a las piñas” solo por el hecho de que es ahí donde está su goce. El disfrute que tiene Facundo está en ese exceso controlado que lo afecta y que dispara su cuerpo contra el de los otros. Un cuerpo disparado que solo puede ser detenido con otro disparo, uno que proviene de la violencia que va hacia él, que no nace del mismo protagonista.

Obras citadas

- Abarzúa, Esteban. *Soy del Colo*. Santiago de Chile: Lolita, 2013.
- Alabarces, Pablo y José Garriga Zucal. "El 'aguante': una identidad corporal y popular". *Intersecciones en Antropología* 9 (2008): 275-289
- Bocón, El. "Es inminente la confirmación del show de los Rolling Stones en Montevideo". Diario *El Bocón*. 15 de octubre de 2015, <http://www.elbocon.com.uy/noticias/articulo/263/es-inminente-la-confirmacion-del-show-de-los-rolling-stones-en-montevideo->. Consultado el 3 de diciembre de 2017.
- Brinkema, Eugenie. *The Forms of the Affects*. Durham: Duke University Press, 2014.
- Cobussen, Marcel y Nanette Nielsen. *Music and Ethics*. Farnham: Ashgate, 2012
- Del Sarto, Ana. "Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez" *Cuadernos de literatura* 32 (2012): 41-68
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge: Harvard University Press, 2008.
- Galeano, Eduardo. *El fútbol a sol y a sombra*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- González, Fernando. *El Barrabrava. ¿Cuál es el límite de tu pasión?* Sudamericana, 2017. Kindle Edition.
- Grabia, Gustavo. *La doce. La verdadera historia de la barra brava de Boca*. Sudamericana, 2015. Kindle Edition.
- . "Hooligan violence | Gustavo Grabia | TEDxRiodelaPlata" Youtube. Uploaded by TEDx Talks, 21 Oct 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=H3h-obQRynk&t=680s>. Consultado el 5 de diciembre de 2017.
- Lacan, Jacques. *Écrits*. Trad. Bruce Fink. New York : Norton, 2006.
- Massumi, Brian. *Politics of Affect*. Cambridge: Polity Press, 2015.
- . "The Autonomy of Affect". *Cultural Critique. The Politics of Systems and Environments, Part II* 31 (1995): 83-109.
- Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. Vidal Peña. Madrid: Ediciones Orbis, 1980.
- Trigo, Abril. "La función de los afectos en la economía político-libidinal". *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Ed. Mabel Morana e Ignacio Sánchez Prado. Madrid: Iberoamericana, 2012. Pp. 39-53
- . *Crisis y transfiguración de los estudios culturales latinoamericanos*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2012.
- Valdano, Jorge. *Fútbol: el juego infinito*. Barcelona: Conecta, 2016.
- Zizek, Slavoj. *The sublime object of ideology*. New York: Verso, 2008
- . (Guionista) *The pervert's guide to ideology*. P Guide Productions, 2012.

VIOLENCIA FAMILIAR, HEGEMONÍA DEL PADRE. UNA LECTURA A DOS TEXTOS DE NARRADORAS ECUATORIANAS RECIENTES.

MARTÍN PARRA OLAVE¹

Resumen:

El trabajo literario de los últimos cinco años ha visto incrementada la producción de voces narrativas que se encargan de dar cuenta de situaciones de violencia, tanto físicas como simbólicas, ejercidas sobre niñas, niños y mujeres al interior de las familias. En este artículo se hará una revisión de dos narradoras contemporáneas que en sus últimos libros han develado esta situación, dejando en entredicho, el espacio seguro y confortable que debería ser el hogar.

Palabras claves: violencia, mujeres, niñas, familia, casa.

Abstract:

The literary work of the last five years has seen an increase in the production of narrative voices that are responsible for accounting for situations of violence, both physical and symbolic, exerted on girls, boys and women within families. In this article, a review will be made of two contemporary narrators who in their latest books have revealed this situation, leaving in between the safe and comfortable space that home should be.

Keywords: violence, women, girls, family, house.

¹ **Martín Parra Olave.** Investigador independiente, Magíster en Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Ha participado en diferentes congresos y ponencias sobre literatura latinoamericana, tanto a nivel nacional como internacional. Además, realiza contribuciones como reseñas y ensayos en diferentes medios electrónicos. Escribe poesía y narrativa desde hace varios años. En la actualidad prepara un libro de poesía, además de estar trabajando en un libro de relatos que obtuvo financiamiento concursable del Fondo del Libro 2020.

I. BREVE REFLEXIÓN ACERCA DE LA VIOLENCIA

Señala Byung-Chul Han: “Antes de la Modernidad, la violencia era omnipresente y, sobre todo, cotidiana y visible. Constituye un componente esencial de la práctica y la comunicación social. De ahí que no sólo se ejercite, sino que también se exhiba” (16). Esta categórica afirmación nos sitúa en medio de lo que queremos analizar: la violencia como una exhibición de poder y dominación al interior de la familia. Su puesta en escena y su teatralidad son parte fundamental de su ejercicio, donde su exacerbado perfil no queda reducido al espacio público o a la autoridad política solamente, sino que además ha estado presente al interior de esta institución. En este sentido, su ejercicio se transforma en una insignia de poder, pues lo que busca es marcar, para que quede absolutamente claro que no se puede apartar de las normas establecidas por el poder familiar dominante. “En las culturas arcaicas como entre los antiguos, la puesta en escena de la violencia es un elemento central y constitutivo de la comunicación social” (Han, Byung-Chul 18), sin embargo, pareciera que la violencia que se ejercía sin pudor en el espacio público, se trasladó al interior de los hogares, donde durante siglos se ha seguido practicando impunemente, protegida por una suerte de norma consuetudinaria, que impide al otro o al resto, inmiscuirse en asuntos privados. Además, este traslado de lo público a lo privado oculta la violencia bajo el manto de las apariencias. Una supuesta normalidad tolera ciertos grados de violencia, sin embargo, esto sería nada más que una estrategia para mantener un estatus y un orden patriarcal, gracias a que “la repetición de la escena violenta produce un efecto de normalización de un pasaje de crueldad y, con esto, promueve en la gente los bajos umbrales de empatía” (Segato 21).

En este sentido, estaríamos hablando de una violencia objetiva, aquella que se practica para mantener la normalidad, pues “la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas ‘normales’. La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel cero contra lo que percibimos como supuestamente violento.” (Žižek 10). Desde siempre se ha practicado esta suerte de violencia permitida al interior del hogar, aquella que facilita educar a los hijos y mantener controlada a la mujer. La mortificación de los seres que comparten un hogar es una práctica permanente del poder. Es decir; “El trazo por excelencia de la soberanía no es el poder de muerte sobre el subyugado, sino su derrota psicológica y moral, y su transformación en audiencia receptora de la exhibición del poder” (Segato 39), donde el dominador, en este caso el padre, aplica discrecionalmente su violencia.

Cuando el sujeto evidencia la no sujeción a las normas familiares o a las convenciones culturales que predominan al interior del hogar, se hace uso de la violencia como método de rectificación. Normalmente sobre quienes recae el uso del poder es en los más vulnerables del hogar: hijas, hijos y la esposa. Ellos quedan expuestos a lo que no pueden controlar ni predecir, sus cuerpos son objeto del ejercicio violento del poder. “Tanto la violencia como el poder son estrategias para neutralizar la inquietante otredad, la sediciosa libertad del otro” (Han, Byung-Chul 103), esa libertad es lo que se castiga. Dentro del hogar no hay espacio para dos formas de pensar, se debe respetar lo que señala el Padre. En el trabajo de María Fernanda Ampuero (Guayaquil, 1976), hay una constante muestra de esta opresión: “Empezaba por mamá, seguía por el hermano y por Marta que se las arreglaba por esconder a María de la varilla. Ese papá los convertía en otras personas, en otra familia. Tal vez ni siquiera habría que usar esa palabra sagrada: familia.” (72). Lo primero que se produce, a raíz de la violencia, es la transformación de quien es sometido, ya que el poder, en este caso ejercido a través de la varilla, amolda a los integrantes de la familia a las exigencias del

patriarca, puesto que, “en tiempos de crueldad funcional y pedagógica, es en el cuerpo de la mujer -o del niño- que la crueldad se especializa como mensaje” (Segato 22). Y, lo segundo, es el cuestionamiento a la institución familiar, que supone el espacio de tranquilidad y bienestar, donde deberían crecer todos los seres humanos, el que, sin embargo, es saturado por el horror de la violencia, que destruye y deja un vacío.

Por su parte, pero en esta misma línea, el trabajo realizado por Natalia García Freire (Cuenca, 1991), también tensiona y pone de manifiesto esta violencia doméstica a través de la reclusión de la madre, como castigo por no seguir un comportamiento acorde a lo que se le pide a una mujer, primero en una pieza sellada y, luego, enviada a un sanatorio mental. Su hijo Lucas, quien es además el narrador de la historia familiar, es desterrado de la casa pues tampoco sigue los lineamientos del padre. “Y que a mí me hayan vendido como a un esclavo les parece algo bueno, algo merecido” (21), el destierro también opera en el caso del primogénito, ya que tampoco hay espacio para la disidencia. El hijo apuesta por la madre, por lo tanto, también debe seguir su camino.

Los dos trabajos que se analizarán a continuación se enmarcan dentro de un corpus mucho más amplio de escritoras latinoamericanas, que, a partir del siglo XXI, pero fundamentalmente en la última década, y dentro de los movimientos feministas que lo han marcado, se han preocupado de resaltar aspectos de la vida que permanecían ocultos o invisibilizados, a través de distintos mecanismos culturales. “El correlato de estas demandas está en las masivas protestas y manifestaciones de ‘Ni una menos’ o ‘Me too’, que refieren no sólo a la alarmante cifra de femicidios, sino que también denuncian el acoso y las violaciones impunes” (Zerán 10). Su mirada, es decir, su trabajo no se cierra a una tensión dada por el binomio tradicional del género, sino que más bien amplían el escrutinio hacia aspectos como la violencia, que se ejerce desde el poder hacia aquellos que pueden ser una ruptura o un obstáculo para mantener las relaciones de dominación tal cual han permanecido hasta ahora.

Estas escrituras serían una suerte de continuación de las luchas que comenzaron a darse a finales de los años sesenta y principios de los setenta, “así como el post boom latinoamericano de los años ochenta y noventa, propiciaron una visibilidad significativa de la escritura de mujeres” (Parra-Lazcano y Díaz 9), hoy en día, en las dos primeras décadas del siglo veintiuno, se ha producido un incremento significativo de la presencia de escritoras en el panorama literario contemporáneo. Esta situación, se ha visto beneficiada y reforzada, por el surgimiento de una serie de editoriales independientes que acogen estas nuevas voces y miradas. Por supuesto, no debemos olvidar que otro de los aspectos que ha contribuido a esta masificación son las redes sociales, que, a través de sus diferentes plataformas y canales, permiten una mayor circulación de las voces femeninas.

II. LA VIOLENCIA FAMILIAR

Las escritoras ecuatorianas, María Fernanda Ampuero y Natalia García Freire, han escrito sus últimos libros, *Pelea de gallos*, en el caso de la primera y *Nuestra piel muerta*, en el de la segunda, en torno a la violencia familiar, o más bien, acerca de esa violenta tradición cultural que se esconde al interior de los hogares. Ampuero narra, en los trece cuentos de *Pelea de gallos*, diferentes historias de sujetos, en su mayoría mujeres, sometidos a agresivas situaciones familiares. Padres que, a través del abuso, tanto físico como verbal, provocan un profundo daño en sus víctimas. En estas historias, la narradora guayaquileña, ha sabido recoger algunas de las lamentables tradiciones culturales que se repiten generación tras generación:

mujeres abandonadas criando a sus hijas, que además de luchar contra la pobreza deben enfrentar la discriminación y el desprecio de su entorno; prototipos de belleza blanca que nos han invadido desde hace siglos generando ridículas competencias por alcanzarlas; abuso sexual por parte del padre o de algún cercano sobre las niñas y niños; familias que esconden secretos aberrantes donde a las víctimas las transforman en victimarios. La violencia como una forma de vida, como una herramienta del control y soberanía. “La expresión patriarcal-colonial-modernidad describe adecuadamente la prioridad del patriarcado como apropiador del cuerpo de las mujeres y de este como primera colonia” (Segato 19), siendo esta acción, el primer paso para consolidar una dominación permanente y sistemática, puesto que lo que se persigue es obediencia y sumisión.

En casi todos los cuentos de Ampuero, hay una figura masculina castigadora y violenta. Un padre que se presenta como una amenaza permanente sobre las hijas en los dos primeros cuentos: “Papá era gallero y, como no tenía con quien dejarme, me llevaba a las peleas. Las primeras veces lloraba al ver al gallito desbaratado sobre la arena y él se reía y me decía *mujercita*” (11), palabra que desde siempre lleva asignado un estatuto de debilidad y desprecio. En este sentido, el discurso apunta a forjar una supuesta condición con la que se nace, imposibilitando la acción propia, pues se crece creyendo que esta condición no le permitirá desenvolverse adecuadamente, “al aceptar tácitamente los límites impuestos, adoptan a menudo la forma de *emociones corporales* –vergüenza, humillación, timidez, ansiedad, culpabilidad” (Bourdieu 55), emociones que permanentemente las van a acompañar y que se transforman en un menoscabo de sus capacidades. “De camino, siempre algún señor gallero me daba un caramelo o una moneda por tocarme o besarme o tocarlo y besarlo. Tenía miedo de que si se lo decía a papá, volviera a llamarme *mujercita*” (Ampuero 11). Por el miedo al padre, al poder, la hija no denuncia ni acusa la horrible situación por la que pasa. “La violencia roba a sus víctimas toda posibilidad de actuación. El espacio de actuación se reduce a cero.” (Han, Byung-Chul 103).

En este sentido, es relevante destacar que la figura que debería ser cobijo y seguridad se ha transformado en algo distante e intimidador. En algunos de los otros cuentos, las historias se desarrollan en ámbitos más bien rurales y pobres, donde pareciera que la violencia cultural se ve acentuada por ciertas tradiciones alentadas por un patriarcado mucho más profundo. Sin embargo, la pluma de Ampuero no se remite solamente a ese mundo, sino que además se extiende hacia familias acomodadas y urbanas, donde el secreto es el manto que oculta cualquier situación que pueda avergonzar a la familia, simulando el maltrato ejercido por la figura paterna. El cuento “Ali” pone en escena esta situación, haciendo converger en el relato, el tema del secreto familiar como una forma de perpetuar un orden establecido. “La niña Ali era una madre excelente hasta un poco antes del final. Entonces se le cruzaron los cables y ya no podía, ya no.” (Ampuero 86). En esta situación, a la mujer se le trata de loca por las reacciones que tiene, sin embargo, esto sucede porque ella esconde una historia de abuso de parte del padre que explota en su adultez. La imagen masculina es la que le genera pavor: “Nosotras habíamos prohibido al chofer y al jardinero y al limpiador de ventanas y al chico que traía la comida del supermercado y al profesor de natación de Alicia y a cualquier otro trabajador que entrara a la casa cuando la niña Ali estaba despierta porque ya habíamos visto lo que pasaba con los varones” (Ampuero 87). La imagen masculina genera rechazo. Se han fijado estructuras de violencia no visibles para el entorno de la víctima, “Las formas de violencia manifiestas y expresivas remiten a una estructura implícita, que el orden de dominación establece y estabiliza, pero que sin embargo, escapan a la visibilidad” (Han, Byung-Chul 117), la violencia ejercida sobre Ali en el hogar, dentro de la familia, como si

fuera un campo de torturas, se ha mantenido en secreto por años. Al momento de explotar este problema es asociado a la locura y no al abuso del padre.

Por su parte, Natalia García Freire, en su libro *Nuestra piel muerta* construye una novela envolvente y llena de dolor, donde al igual que su coterránea Ampuero, la violencia masculina es protagonista y la fuerza que guía la narración. Un joven Lucas ha regresado a la casa familiar desde la que fue vendido como un esclavo siendo un niño aún, luego que a su madre la declararan injustamente loca, pues no se acomodaba a los parámetros dentro de los cuales se define a una mujer. “Las mujeres han permanecido durante mucho tiempo encerradas en el universo doméstico y en las actividades asociadas a la reproducción biológica y social del linaje” (Bourdieu 121), siendo esa su única y principal tarea, ya que el objetivo que se persigue, por parte de la dominación patriarcal, es que ellas cumplan a la perfección su trabajo doméstico, “destinadas a celebrar ritualmente los vínculos de parentesco y a asegurar el mantenimiento de las relaciones sociales y del resplandor de la familia” (Bourdieu 121). En este sentido, es responsabilidad de ellas mantener vivo el espíritu que une la familia, perpetuando las costumbres y usos que están tradicionalmente asignados a su obligación. “La familia funciona como una unidad emocional dentro de la cual el amor, como su bien distributivo, es generado y transmitido a otros” (Castillo 45), lo que sin embargo, en los trabajos de las narradoras ecuatorianas quedaría obsoleto, pues lejos de ser un espacio de unidad emocional, más bien se presenta como un territorio violento y de dolor, donde la sumisión y los castigos de diferente envergadura, de la mano del padre, buscan mantener la función soberana.

Ambos trabajos comparten por lo menos un elemento, la figura paterna que se manifiesta como la conductora de las vidas de todo su entorno. Es quien toma las decisiones, el que ordena la violencia y quien se encarga de corregir en caso de que alguno de sus integrantes no siga los lineamientos indicados. Leemos en la novela de García Freire: “Vi el mundo de mi madre reducirse a un montón de ruinas, lugares que nadie jamás podría reconstruir. Lloré con hipo, mientras los miraba a todos, sentado junto a Eloy, que babeaba como un idiota mientras me tenía agarrado del tobillo” (66). Esta imagen hace alusión al momento en que le queman los libros a la mamá de Lucas, pues consideran que esto es uno de los aspectos que ha influido en su forma díscola de ser. No son libros de filosofía ni de política, sino que son “sus libros de botánica, sus láminas, los insectos de Jan van Kessel el Viejo, manuales de siembra, recetarios, grimorios, libros de entomología: los secretos de su mundo” (García Freire 66), en definitiva, un regimiento de manuales para vivir de mejor forma en el campo. Sin embargo, al no ser conocidos por el padre, estos deben ser quemados, pues son una amenaza para la estabilidad y conservación del orden familiar. “Se trata de una violencia inmanente al sistema, que se encuentra frente al acto de violencia manifiesto que escapa a la visibilidad en cuanto tal.” (Han, Byung-Chul 121).

La quema de los libros es vista por quienes la aprueban como algo no violento, ya que su objetivo es mantener la normalidad al interior del sistema familiar, una normalidad que se basa en una relación de dominadores y dominados. Como existe el peligro de producir un desequilibrio por parte de uno de sus integrantes, aquel que actúa distinto, se ejecuta una acción correctiva para mantener las condiciones que permiten perpetuar esta forma de relación. “Cualquier manifestación de la otredad constituirá un problema, y sólo dejará de serlo tamizado por la grilla equalizadora, neutralizadora de particularidades” (Segato 118), pues el patrón que deben seguir debe ser respetado, ya que la voluntad soberana y arbitraria del padre no puede ser cuestionada. En este sentido el padre encarna la fuerza patriarcal, es decir, “la *virilidad*, entendida como una capacidad reproductora, sexual y social, pero

también como una actitud para el combate y para el ejercicio de la violencia” (Bourdieu, 68), que, en este caso, se encarga de incrementar los valores masculinos.

La violencia como forma de tortura, pues la voluntad del otro, en este caso de la esposa, es puesta a disposición del padre, quien ejerce dominio soberano sobre el cuerpo. Soberanía y control dentro del universo familiar, que además es una forma ejemplificadora para el resto de quienes integran ese grupo:

Vi a Felisberto, enorme como un gigante. Alrededor usted mismo, padre, Sor Bruna, el padre Hetz, mis nodrizas, esas mujeres a las que había amado tanto, junto a las mujeres feas como el perejil, todos parecían un rebaño compuesto de ovejas mutiladas, sin ojos y con media oreja, un rebaño lisiado mirando al cielo alrededor del fuego.

Dios estaba hecho a su imagen y semejanza. (García Freire 67).

La imagen del rebaño en el párrafo anterior es elocuente, pues deja de manifiesto la idea de un padre dominador que todo lo controla. Un padre que se asemeja a Dios, que ejecuta “la exhibición de un dominio discrecional sobre la vida y la muerte de los habitantes de ese territorio límite” (Segato, 53), que en este caso es la familia. Este grupo no solamente actúa como espectador, sino que además está siendo expuesto a las consecuencias de no acatar las normas emanadas desde el poder.

“El castigo racionaliza la venganza y previene su incremento imparable” (Han, Byung-Chul, 31), para evitar que su hijo Lucas, o cualquiera de sus empleadas se atreva a sublevarse contra los mandatos del padre, se ejecuta en el patio, a la vista de todos, la quema de libros. Es una forma simbólica de incrementar el poder, pero no la única. “Era en esa parte de la casa donde las puertas y las ventanas estaban tapiadas y donde durmió mi madre noche tras noche desde que usted y Dios así lo decidieron” (García Freire 78). El hogar ha sido transformado en una cárcel, en un espacio de reclusión, donde el padre se apropia del cuerpo femenino y lo encierra para mantenerlo bajo control. Es el territorio que a él le pertenece y sus decisiones están amparadas por la ley de Dios. “En este sentido, también este acto está vinculado a la consumición del otro, a un canibalismo mediante el cual el otro perez como voluntad autónoma” (Segato 38), haciendo desaparecer esa voluntad e inculcando la del patriarca, que en definitiva es la norma que mantiene funcionando el sistema dominador.

III. CONCLUSIÓN

La lectura de ambas narradoras nos sumerge en el mundo de la violencia familiar, donde la ejecución de esta no se halla en otro lugar, en alguna mansión siniestra o en lóbregas cuevas en la montaña, sino que lo violento está radicado en la familia y al interior de la casa. Lo que provoca miedo y repugnancia es un padre abusador y violento, un hombre que carga con la tradición cultural del patriarcado, donde las reglas y los castigos son impuestos por él. Los cuentos de Ampuero y la novela de García Freire se atreven a indagar en el infierno familiar, donde los seres humanos parecen mostrar lo peor de ellos. Ninguna de las narraciones tiene una ubicación geográfica definida, sin embargo, sabemos que se podría tratar de cualquier lugar latinoamericano, o incluso que podría ser cualquier familia en cualquier lugar del mundo. Niñas y niños que crecen en la soledad, cuyas posibilidades de resistencia son nulas, pues generalmente son ejecutadas por adultos con poder, cuyo accionar está avalado por un férreo sistema cultural difícil de romper. “Al igual que las tendencias a la sumisión, aquellas que llevan a reivindicar y a ejercer la dominación no están inscritas en la naturaleza y tienen

que estar construidas por un prolongado trabajo de socialización” (Bourdieu 67).

Dentro de las propuestas de las narradoras analizadas podemos leer claramente una desacralización del concepto de la familia. El epígrafe que abre el libro *Pelea de gallos* dice lo siguiente: “todo lo que se pudre forma una familia” (10), dando cuenta desde el comienzo la visión crítica. En un mundo azotado por la pandemia y donde el confinamiento obligatorio se ha vuelto una política de estado, la lectura de estas escritoras ecuatorianas, son una ventana abierta para ingresar al siempre férreo espacio de la familia.

La escritura funciona como una denuncia que permite sacudir los conceptos establecidos por una política de la violencia. El trabajo que realizan las escritoras analizadas facilita crear condiciones para interrogar los estatutos, cuestionar las jerarquías y por supuesto asediar instituciones como la familia. Es perturbador pensar que una parte importante de los problemas de violencia, con sus consecuencias físicas y psicológicas, ocurren al interior del hogar, que en ocasiones se transforma en un secreto campo de torturas. Las ficciones que hemos leído se han encargado de localizar estos imaginarios culturales que se han perpetuado durante siglos y ponerlos en tela de juicio. La familia ya no es el espacio sagrado ni acogedor, por el contrario, en ciertas circunstancias se asemeja a un lugar secreto y tenebroso. La problematización de estas ideas nos facilita una aproximación diferente a este concepto.

Es inocente pensar que la fuerza que intenta mantener el orden establecido no es otra que aquella que emana del patriarcado, cuya primera colonización que realiza es la del cuerpo del otro. A partir de esto, nos podemos dar cuenta que durante generaciones se han perpetuado políticas de violencia al interior de la familia, cuyo principal pretexto es mantener un orden, y así evitar libertades que desbordarían la estructura de la sociedad basada en esta institución. “Crueldad funcional y pedagógica, es en el cuerpo de la mujer –o del niño– que la crueldad se especializa como mensaje” (Segato 22). En este sentido, las narraciones de María Fernanda Ampuero y la de Natalia Freire se encargan de resaltar, dentro del imaginario patriarcal, aquellos aspectos de la violencia que han sido permitidos durante infinidad de tiempo.

La voz que levantan estas escritoras es una suerte de espejo que encandila, pues con sus relatos enfrentan un sistema cultural basado en la opresión y dominación violenta. Su postura es una posición política que a través del ejercicio literario pone en evidencia los derechos conculcados. Por último, la lectura crítica que las autoras hacen de la realidad confirma que es cada vez más urgente, poner en tela de juicio ciertas instituciones que se dan por absolutas. Familia, maternidad, relaciones de poder hombre-mujer, funciones de los sujetos en la sociedad, estereotipos de género y todas aquellas otras que mantienen un sistema de dominación basado en la violencia.

Obras citadas

Ampuero, María Fernanda. *Pelea de gallos*. Madrid: Editorial Páginas de espuma, 2018.

Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Castillo, Alejandra. *Disensos Feministas*. Santiago de Chile: Palinodia, 2016.

García Freire, Natalia. *Nuestra piel muerta*. Madrid: Editorial lanavajasuiza, 2019.

Han, Byung-Chul. *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder, 2016.

Parra-Lazcano, Lourdes y Mauricio Díaz. "Escritoras Latinoamericanas en el siglo XXI: cuestiones líquidas". *Revista Chilena de Literatura*, 101 (2020): 9-11.

Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.

Zerán, Faride (editora). *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Santiago de Chile: LOM, 2018.

Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

DESMITOLOGIZANDO LA INFANCIA CON *UN GIRO DE TUERCA*

KARLA PAOLA CABRERA ACUÑA¹

Resumen:

Otra vuelta de tuerca (2000) de Henry James, desde su publicación, ha sido interpretada de muchas maneras distintas. Curiosamente, la crítica se ha enfocado en estudiar el papel de la institutriz y los niños de la historia han sido relegados. En este ensayo, explorando la ambigüedad generada por James, estudiaré la representación infantil en *Otra vuelta de tuerca*. Argumentaré que Miles y Flora constituyen una desmitologización de la infancia. En otras palabras, sugiero que la obra se enfrenta al mito de "Inocencia Original" infantil. En ese sentido, consideraré a la institutriz como una narradora fiable, pero cuestionaré sus interpretaciones, influidas por los mitos de la infancia. Para demostrar mi hipótesis, primero, observaré cómo los mitos sobre la infancia reprimen a los niños y cómo expresan estos su deseo de libertad. Segundo, estudiaré las subversiones desmitologizantes que se desarrollan en el relato. Finalmente, revisaré la reacción de la institutriz a esta ruptura del mito infantil y su intento de salvación.

Palabras clave: *Otra vuelta de tuerca*, Henry James, infancia, agencia

Abstract:

The Turn of the Screw (2000) by Henry James, since its publication, has been interpreted in different ways. Curiously, literary critics have studied extensively the role of the governess, and the kids of the story have been relegated. The purpose of this paper is to explore the ambiguity generated by James, focused on the representation of childhood in *The Turn of the Screw*. I will argue that Miles and Flora constitute a demythologization of childhood. In other words, I suggest that the novella confronts the myth of child's "Original Innocence". In that sense, I will consider the governess as a reliable narrator, but I will question her interpretations, influenced by childhood myths. In order to prove my hypothesis, first, I will observe how childhood myths repress children and how they express their freedom wishes. Second, I will study the demythologizing subversions that develop in the story. Finally, I will focus on the reaction of the governess to this rupture of the childhood myth and her attempt to save the children.

Keywords: *The Turn of the Screw*, Henry James, childhood, agency

¹ Karla Paola Cabrera Acuña. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Desde su publicación, *The Turn of the Screw* (1898) de Henry James ha generado extensos debates críticos. Estos se han dividido básicamente en tres grupos. El primero, considera a los fantasmas de la historia como objetivamente reales. El segundo, con una interpretación freudiana, considera que los fantasmas son una representación del deseo sexual reprimido de la institutriz. Esta tendencia, como indica Glen Reed, considera la representación de la institutriz como la principal preocupación de James (145). El tercero, se inclina por aceptar la ambigüedad del texto, característica del autor, que consideraba lo literal como “vulgar” (McCune 953). Resulta increíble la centralidad que ha tenido la institutriz en la crítica, dejando de lado a los niños de la historia. Esto es muy curioso teniendo en cuenta que “la idea central concebida por James se basa en la relación entre los sirvientes corruptos y los niños” (Reed 147). No se buscaba que la institutriz en la historia tenga un papel protagónico, sino que sirva de narradora o reveladora de horrores (Reed 149). Prueba de esto, como señala acertadamente Reed, es la manera impersonal en la que se la trata, sin darle un nombre o una descripción física exacta (148). Además, para que funcione como narradora fiable, es acreditada desde la misma presentación que hace Douglas de ella (Reed 149). ¿Qué logra el autor con esto? Aumentar la ambigüedad del relato, pues estaremos ante alguien implicada en los sucesos. Esta cercanía permite dos cosas: por un lado, una narración detallada e informada; por otro lado, la imposibilidad de objetividad. Así, queda abierta para los lectores la libertad para interpretar. Sumado a lo dicho, Mark Spilka observa que los críticos, tanto freudianos como no freudianos, comparten una idea “oddly Rousseauistic” de la “Inocencia Original” de los niños (McCune 954).

En este ensayo, explorando la ambigüedad generada por James, estudiaré la representación infantil en *The Turn of the Screw* y plantearé una propuesta de lectura que entiende a Miles y Flora como una desmitologización de la infancia. En otras palabras, sugiero que la obra se enfrenta al mito de “Inocencia Original” infantil. En ese sentido, siguiendo a McCune, consideraré a la institutriz como una narradora fiable, pero cuestionaré sus interpretaciones, influidas por los mitos de la infancia y otros mandatos culturales. Para demostrar mi hipótesis, primero, observaré cómo los mitos sobre la infancia reprimen a los niños y cómo expresan estos su deseo de libertad. Segundo, estudiaré las subversiones desmitologizantes que se van desarrollando en el relato. Empezaré con los niños y su imagen de *puer et puella senes*. Luego, analizaré como se mueven entre los estereotipos maniqueos que configuran las ideas sobre la infancia en la literatura y moviéndose de un extremo a otro a conveniencia. Para terminar, tercero, revisaré la reacción de la institutriz a esta ruptura del mito infantil y su intento de salvación.

En primer lugar, observaré en el texto la manera en la que los mitos sobre la infancia reprimen a los niños y cómo ellos, ante esto, expresan su deseo de libertad. Para empezar, las primeras impresiones que se tienen de Miles y Flora es que son niños perfectos. Sin embargo, estos parecen tan perfectos que acaban siendo impersonales. “Los dos eran demasiado dulces: ése era su único defecto, aunque Miles nunca llegaba a parecer cursi. Y, ¿cómo podría decirlo? ..., tanta dulzura los hacía casi impersonales y, desde luego impunes. ¡Eran como querubines...”, expresa la institutriz (James 34). Los niños aparecen tan cercanos a un ideal, que pierden consistencia humana. Entonces, pasan a considerarse “querubines” y dejan de verse como humanos capaces de cometer errores y tener una personalidad propia. Es más, Miles es considerado un niño tan perfecto que se entiende que no tiene un espacio en un mundo imperfecto: “Llegué a la conclusión de que, siendo Miles un chico demasiado perfecto para el vil mundillo de su colegio, había tenido que pagar por ello: los demás chicos, o quizá el mismo director, reconcomidos de envidia ante tanta inteligencia y belleza, habían querido

vengarse” (James 34). De esta manera, la institutriz se explica la expulsión del niño. Para ella tiene sentido que haya sucedido, pues el niño ideal no encaja entre seres humanos llenos de defectos que lo envidiarán y rechazarán.

La perfección, entonces, es algo que él debe pagar, no se muestra como un don, sino casi como un castigo. O, mejor dicho, una especie de maldición, pues él realmente no tiene la responsabilidad por ello: esas nociones ideales le están siendo impuestas, tal y como se imponen los roles de género. Lo que trato de decir es que los mandatos asociados a la infancia, los códigos de comportamiento impuestos, son construcciones sociales, no naturales. Una muestra de eso es el mismo hecho de que los niños son descritos como “casi impersonales”. Su condición mundana, natural, trata de ser desplazada por una condición ideal, artificial, encorsetada por imperativos sociales externos a ellos mismos. Con esto, al ser estereotipos ideales los niños pierden su individualidad; no tienen el espacio de ser espontáneos si se les impone un guion de comportamiento.

Como explica Hannah Arendt, la acción es la única actividad exclusivamente humana y la condición de esta es la pluralidad, por la cual “nadie es igual a cualquier otro que haya vivido, viva o vivirá” (22). La autora explica que, desde el nacimiento, el ser humano tiene espontaneidad: la capacidad de iniciar algo nuevo, de actuar (23). Es decir, reconoce que cada ser humano es una singularidad. Entonces, cuando los imperativos sociales intentan fijar un modo de comportamiento ideal para los niños, se les niega esa singularidad, parte indispensable de su condición humana. Así, los mitos de la infancia constituyen limitaciones para la acción de los niños. La imagen que se les atribuye tradicionalmente incluye características como la inocencia (en el sentido de “bondad, sin malicia”, pero también como “ignorancia ante las cosas del mundo”), la pasividad y el miedo. Los niños son vistos como seres incapaces y sin autonomía. Por lo tanto, son controlables.

Descontentos con la situación, Miles y Flora expresan su deseo de libertad. El niño lo hace con claridad al decir: “De verdad que me encanta estar con usted, y sólo quería que supiese que yo también necesito ser libre” (James 107). Esa no es la única vez que el niño explicita sus deseos; también comenta que quiere volver al colegio, e insiste al respecto (“Entonces, ¿cuándo vuelvo al colegio?” (James 90)). Además, explica el porqué de su afán: “... quiero ver mundo” (James 90), “¡Quiero estar con chicos como yo!” (James 91). No obstante, sus deseos no se ven cumplidos. Entonces, como indica McCune, la novela es, en principio, la historia de los deseos de los niños, impedidos por la institutriz, y de cómo estos performan la infancia y la adultez para conseguir lo que desean (McCune 952). Agregaré que no es solo la institutriz la que inhibe los deseos de Miles y Flora, sino también la sociedad en la que están inscritos.

En segundo lugar, como una manera de desestabilizar los mitos de la infancia, en la obra se desarrollan ciertas subversiones desmitologizantes. Manipulando los binarios maniqueos que conforman el imaginario de la sociedad respecto a la infancia, los niños cambian sus performances de un extremo a otro, con el fin de cumplir sus deseos. La primera subversión representa a los niños como *puer et puella senes*. El *puer senex* es un tópico literario muy antiguo que se refiere a un niño con la madurez y el conocimiento de un hombre viejo. Como indica Ernst Curtius, son “pequeños sabios” saben más de lo que deberían (99). Dicho de otro modo, saben más de lo que se espera que sepan. Este entendimiento maduro es expuesto por Miles cuando, con toda racionalidad y calma, le dice a la institutriz: “Si me deja en paz, si no me espía ni me sigue a todas partes, teme que me perderá. No quiere dejarme libre para que vaya y venga cuando me apetezca. ¿Pero ve usted cómo he vuelto? No me he ido para siempre, aunque tal vez un día lo haga” (James 107). Con esto, el niño no solo demuestra que entiende las razones de la mujer, sino que le explica que, a pesar de sus preocupaciones

y deseos, él, como cualquier persona, deberá irse en algún momento en busca de su propio camino. De esta manera, Miles reclama y valida su agencia.

Como *puer et puella senes* los niños no solo muestran madurez, sino también inteligencia. Podríamos decir que son descritos como niños genios, muy cultos y educados para su edad. “Me ofrecieron una brillante exhibición de sus conocimientos, resolviendo problemas de aritmética, recitando fechas históricas y datos geográficos...”, indica la institutriz (James 107). De hecho, no son pocos los momentos en la novela en los que se ensalza el intelecto de los niños y, junto a este, su carisma. Como se muestra en la literatura clásica, el *puer senex* combina la frescura y carisma de la juventud con la sabiduría de la vejez (Shahar en Main 140). También se hacen menciones a sus modales impecables, describiéndolos como un pequeño caballero y una damita. Además de lo mencionado, los niños no exhiben una conducta que se pueda calificar de “infantil”. Francisco Cortés comenta que su comportamiento “no delata las travesuras propias de su edad” (27). El mencionado autor atribuye “sus escapadas nocturnas y sus actividades diurnas” a la corrupción moral y depravación que los acecha, a través de Quint y la señorita Jessel (27). Considero, sin embargo, que estas actividades aludidas, si bien no corresponden a una conducta infantil, son espacios de libertad que los niños buscan para actuar con espontaneidad. Son momentos en los que tratan de escaparse, pero no para estar con los fantasmas (nunca son encontrados con los fantasmas), sino para estar libres de la vigilancia constante de la institutriz.

Sin abandonar el tipo de *puer senex*, los niños pasan a ejecutar el estereotipo en el cual fueron clasificados de antemano: actúan como “ángeles”. Shiho Main sostiene que las imágenes idealizadas de la infancia se ven como arquetipos conectados a la santidad, y resalta un ejemplo de Shahar: “el arquetipo de santo niño”, otro *puer senex* (140). En este caso, los niños toman la imagen de “ángeles”, también relacionada a la religión. Tengamos en cuenta que los ángeles son seres perfectos, bellos y buenos, superiores a los siempre defectuosos humanos. Podemos encontrar varias descripciones angelicales de Miles y Flora en el primer tercio de la novela. Por ejemplo, la institutriz describe a los niños como portadores de una belleza extraordinaria. De hecho, señala Ignace Feuerlicht, su belleza es el elemento extraordinario antes de los eventos extraordinarios, opuesta a estos y explicación de los mismos (72). También, los niños son descritos por la institutriz como “el antídoto de mis males” (James 35), lo que podemos entender como una bondad tan pura que “cura” la maldad. Y, siguiendo en esta línea, la mujer afirma, segura de conocer a sus pupilos, que los niños no hacen nada malo y no ocultan cosas (James 35). Tiene sentido que piense así si los concibe como ángeles, pues estos no mienten. Por último, esta ausencia total de maldad es traducida, en Flora, como una “bendita inocencia” que, según la institutriz, la pone en peligro (James 54). Como veremos a continuación, se trata de una máscara, parte de su performance angelical.

En el momento en que se descubre que esta imagen es una performance, los niños pasan a configurarse como *plotting childs*. “Su belleza casi divina, su angelical dulzura... no es más que un juego, una trampa con la que pretenden engañarnos . . . Parece fácil cuidar de ellos, pero es porque estos niños viven su propia vida”, explica la institutriz a la señora Grose, criada de la mansión (James 79). Tal y como las *plotting women* de Jean Franco, Miles y Flora conspiran, desde su plot asignado, maneras en las que puedan obtener espacios de libertad que les permitan vivir “su propia vida”. Manipulando su entorno y el discurso que se maneja sobre ellos, pueden conseguir espacios para ser espontáneos, revelándose a la pasividad asignada. Además, los hermanos trabajan en conjunto. Por ejemplo, para que Flora pueda salir, Miles distrae a la institutriz tocando el piano para ella. Cuando la mujer nota que no está

la niña y pregunta dónde está, Miles responde con una carcajada: “¡Y yo qué sé!” (James 107). La risa sarcástica prueba que él sabe. Como la misma institutriz reconoce, los niños llevaron a cabo el plan a la perfección. Vale la pena notar que los niños no realizan estas acciones buscando perjudicar a alguien; lo único que quieren es poder actuar según sus deseos, tener momentos a solas, sin supervisión, y ser libres de vivir sus vidas sin las restricciones que les imponen. Como sostiene McCune, Miles inicia ejecutando el papel de “buen” niño (“ángel”) para ganarse el favor de la institutriz y lograr que esta le ceda sus derechos y deseos; sin embargo, aunque con esto consigue un poco de tiempo a solas, no tiene efecto en su retorno al colegio, por lo que debe adoptar otra estrategia (962).

Cuando la anterior imagen angelical no es suficiente y son descubiertos como plotting childs, Miles y Flora subvierten el estereotipo y se muestran ligados a lo demoníaco. La fuerza de esta subversión reside en resignificar características que antes fueron asociadas a su imagen angelical. La belleza, así como fue interpretada como reflejo de algo divino, pasa a asociarse a lo demoníaco. Como indica Cortés: “[p]arecería como si, para James, el diablo pudiera encarnarse con más facilidad en niños guapos y delicados, porque resultarían más atractivos al diablo como víctimas” (26). Podríamos pensar que la institutriz tiene la misma percepción cuando se muestra horrorizada por “la mirada que [Miles] me había dirigido con sus dulcísimos ojos, esos mismos que momentos antes habían estado vueltos hacia Quint” (James 86). El encanto que producía su belleza ahora da terror, al concebirse como un atractivo para la maldad. Feuerlicht afirma que, en la historia, “the charm of beauty also leads to the magic of evil” (72-3).

Entendemos, entonces, que la terrible relación entre los niños y los fantasmas se da porque estos fueron atraídos por su belleza (Feuerlicht 73). Analicemos un segundo una posible razón por la cual la relación entre los niños y los fantasmas parece tan siniestra. Los niños, o al menos la imagen que se tiene de ellos, representan algo diametralmente opuesto a los fantasmas. Miles y Flora son seres en la “flor de la vida” (como indica el nombre de la niña), apenas empezándola; por el contrario, Jessel y Quint son muertos. En la novela se hace énfasis en esta oposición en varias ocasiones; por ejemplo, cuando la institutriz alude a los “vivos ojos” de los niños y, líneas más adelante, se habla de la señorita Jessel (James 94). Asimismo, los niños son percibidos, como ya vimos, como la bondad y la inocencia, mientras que los fantasmas representan la mayor perversión y maldad.

Después de mostrarse en contacto con esta maldad perversa, se empieza a percibir cierta maldad en los mismos niños. La expresión de esta en la escuela habría sido la razón de la expulsión de Miles, según lo que él cuenta. No porque él fuera directamente malo con alguien, sino por las historias que narraba y asustaban a los niños: “Fue algo tremendo ... Lo que les contaba a veces ... Escribieron a casa” (James 139). Es vital notar que esta maldad, al mismo tiempo que horroriza a los adultos, les otorga agencia a los niños. Por ejemplo, la institutriz y Miles se refieren al episodio del niño saliendo al jardín muy tarde en la noche como la vez en que este “fue malo”. Sobre este episodio, Miles comenta que es “capaz de mucho más” (James 78). También vemos una muestra de agencia y poder, a través de la voz del niño, cuando increpa a la institutriz con tono agresivo y exige que comunique la situación a su tío (James 103). La mujer se muestra consternada ante la inusitada muestra de fuerza de Miles.

Los niños también adquieren agencia en su alianza con los fantasmas. En ningún momento de la novela vemos a los niños interactuando directamente con estos seres paranormales. Tampoco podríamos decir que los fantasmas los llevan a actuar de alguna manera particular; sin embargo, no podemos negar que los niños parecen ser conscientes de ellos. Por ejemplo, sería difícil pensar que Flora, una niña tan pequeña, logra alejarse tanto de casa y atravesar

el estanque sola (moviendo incluso la pesada barca) sin ayuda de la señorita Jessel. Le sería físicamente imposible, y eso la institutriz lo sabe. Esta unión no parece beneficiar a la mujer fantasma de alguna manera particular, sin embargo, le otorga a la niña un ansiado momento de soledad y libertad. A pesar de los beneficios que pueden traer estas alianzas para los niños, no podemos ignorar que también se ven afectados. Por un lado, podemos entender que las horribles historias que cuentan Miles en la escuela las aprendió de Quint. Por otro lado, como indica Cortés, “sus nuevas malas maneras y vocabulario soez, demuestran que Flora está siendo pervertida por Ms. Jessel” (28). Estos comportamientos exponen la manera en la que la maldad actúa en los niños y, al mismo tiempo, sirven para romper los mitos de la infancia impuestos. Entonces, a pesar de verse afectados, también les permite alejarse del ideal deshumanizante donde estaban.

En tercer lugar, observaré la reacción de la institutriz ante la subversión desmitologizante realizada por los niños. A lo largo del relato es evidente lo mucho que esta afecta a la institutriz. Ella es plenamente consciente de la ruptura de los mitos y de la compleja situación que acompaña la misma. “En esos instantes me hubiese gustado ser la señora Grose para verlo todo con su envidiable sencillez”, declara (James 112-3). Como indica McCune, ella tiene un marco interpretativo cultural que asocia poderosamente la belleza y la bondad de los niños, entonces, cuando descubre que los niños no son buenos (en sus términos), tanto la belleza como la bondad pasan a ser consideradas “fraudes” (958). Estas pasan a ser concebidas como una “trampa con la que pretenden engañarnos”, como le comenta a la señora Grose (James 79). Asimismo, al descubrir que no son buenos, deja de considerarlos bellos. Por ejemplo, después de encontrar a Flora en el estanque declara: “Que Dios me perdone, pero a mí me pareció que ya no era la niña preciosa que yo había conocido. Su expresión era odiosamente dura. Se había vuelto una niña vulgar y casi fea” (James 116). Al percibirla como una niña mala, pasa a verse como “casi fea”, pues son características asociadas.

En lugar de resignarse o condenarlos, la institutriz intenta salvar a los niños y controlarlos. Primero, decide enviar a Flora con la señora Grose a la casa del tío de los niños, alejando a la pequeña de la mansión donde la acecha la señorita Jessel. Luego, trata de salvar a Miles mediante la confesión: “¡Yo le haré confesar! ¡Lo confesará todo y se salvará!” (James 125). Es importante recordar que la institutriz es hija de un pastor. En la religión, la confesión es la manera de purificar y salvar el alma. La mujer entiende que, si Miles se confiesa, purgará la maldad de su corazón y será salvado. McCune señala que ella quiere esta confesión porque probaría que tenía razón, pero, sobre todo, porque lo que los niños saben es lo que la aterroriza (965). En sus marcos interpretativos culturales, se asocia el conocimiento y la competencia de los niños con la influencia de los fantasmas diabólicos (McCune 965). Entonces, ella entiende que, si Miles confiesa, se verá libre de esta influencia maligna y podrá ser de nuevo un niño; con el conocimiento y competencia de un niño común. Notemos también que, como indica Foucault, la confesión es un dispositivo de control², mediante el cual ella espera poder controlar, reinterpretar y moldear el discurso del niño, para guiarlo por el camino que ella considera el correcto.

La institutriz sufre no solo porque se sienta engañada, o porque no puede controlar a los niños, sino porque siente que es su responsabilidad mantenerlos a salvo y educarlos. Las “semillas del mal” (James 79) plantadas en los niños les impiden incorporarse cómodamente a la sociedad y son exactamente lo contrario a un entrenamiento y educación adecuados, lo

² En el capítulo “Scientia sexualis” de *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber*, Michel Foucault explica que “la confesión . . . es un ritual que se despliega en una relación de poder, pues no se confiesa sin la presencia al menos virtual de otro, que no es simplemente el interlocutor sino la instancia que requiere la confesión, la impone, la valora e interviene para juzgar, castigar, perdonar, consolar, reconciliar” (78).

que los lleva a perder estatus social: Miles queda marcado por su caída en desgracia en la escuela, Flora queda marcada por su comportamiento y vocabulario de niña vulgar (Schrero 273). La institutriz siente que debe corregir esto y guiar a los niños de manera que puedan insertarse a la sociedad como seres buenos, civilizados y educados. Tiene mucho sentido que piense así pues, como indica Samuel Smiles citado en Schrero, “the happiness or misery, the enlightenment or ignorance, the civilization or barbarism of the world, depends in a very high degree upon the exercise of woman’s power within her special kingdom of home” (268). En ese sentido, dependería de ella que Miles y Flora sean sujetos adecuados para la sociedad y para el mundo en general. Además, es importante que los controle porque los niños son el principal símbolo de desarrollo y crecimiento (Miall 326). Entonces, para los victorianos de la época, ella estaría mostrando la preocupación apropiada sobre el bienestar moral de sus pupilos (Schrero 269).

Finalmente, pesar de todos sus esfuerzos, la institutriz falla y no logra controlar a los niños. No sabemos realmente qué llega a pasar con Flora, pero el relato culmina con la muerte de Miles. En consonancia con la ambigüedad del relato, no se explica por qué muere el niño; solo sabemos que su corazón se detiene. Feuerlicht afirma que Miles muere cuando tiene que dejar ir al fantasma (74). Por su lado, Gryctko indica que la muerte es una metáfora para la adultez y el escape de sus restrictivas normas, al mismo tiempo (142). La autora compara a Miles con Peter Pan y explica: “[t]o die, as Peter and Miles know, may be a great adventure; to grow up, in the proper, socially accepted way, is the end of all adventure” (142). Yo considero que Miles muere porque pierde todos los recursos y estrategias que tenía para buscar su libertad. Su lucha para obtener sus derechos y deseos termina; entiende que no podrá ser una persona como él anhela y, en un final fantástico permitido por la literatura, muere, negándose a ser un ideal impersonal.

En conclusión, en esta obra, Henry James desmitologiza la infancia, rompiendo con ideas y estereotipos asociados a la niñez por la sociedad. Al hacer esto, genera horror y un ambiente siniestro en la novela. La razón que explica esta ruptura en la obra es el deseo de libertad que expresan Miles y Flora. Los niños se revelan ante los mitos de la infancia que los encorsetan en ideales imposibles e impersonales, y les suprimen su espontaneidad, indispensable cualidad de la acción humana. Entonces, para liberarse y lograr esta ruptura, primero, los niños son mostrados como *puer et puella senes*, niños maduros con la sabiduría de un anciano y la frescura de la juventud. Luego, los niños subvierten las imágenes asociadas a ellos y desempeñan una bondad angelical, se comportan como *plotting childs* y, finalmente, se asocian a lo demoníaco. Es decir, se mueven en los extremos del binario maniqueo de bien y mal, sin quedarse estáticos en un extremo u el otro. Con esto evitan caer, nuevamente, en un estereotipo que los deshumanice. Sin embargo, en su alianza con los infernales fantasmas, si bien consiguen cierta agencia para actuar, se ven afectados por la maldad de los mismos, la cual se ve reflejada en sus comportamientos. Claramente, la institutriz reacciona a esta situación y trata de controlar y salvar a los niños, preocupada por cumplir con su responsabilidad; no obstante, no lo logra.

Para terminar, vale la pena notar algunas cosas. En primer lugar, como explica McCune, representando a niños que manipulan adultos con sus performances, James reconoce que los niños son más competentes de lo que los adultos esperan, pues sus versátiles performances los exhiben como seres culturalmente letrados y no Otros primitivos (966). En segundo lugar, es importante tener en cuenta que los problemas de los niños no se dan por impulsos externos (los fantasmas), sino por sus naturales deseos internos; por lo tanto, sus pecados se deben juzgar desde lo humano, no lo diabólico (McCune 957). En tercer lugar, con esta

desmitologización, James no solo cuestiona el marco cultural de la institutriz, sino también el de los lectores, ya que estos también iniciarán interpretando a los niños desde sus “propias construcciones de la infancia” y se encontrarán con un giro de tuerca (McCune 954). Por último, me parece que he dejado claro que esta novela es mucho más que una simple historia de fantasmas, o la historia de las desviaciones sexuales de una institutriz, como mucho tiempo se estudió la obra. Lo que tenemos ante nosotros al leer *The Turn of the Screw* es una historia misteriosa, rica, intencionalmente ambigua, que busca que el lector se cuestione, concluya y una puntos a su manera, sin darle la solución o una explicación. Este es el tipo de libro que reclama una lectura activa y que, finalmente, adquiere un sentido con cada una de sus lecturas.

Obras citadas

Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

Cortés, Francisco José. “¿Paranoide o paranoia gótica?: del punto de vista de Henry James en *The Turn of the Screw* hacia múltiples vistas críticas”. *AnMal Electrónica*, 39 (2015): 21-43.

Curtius, Ernst Robert. *European literature and the Latin middle ages*. New Jersey: Princeton University Press, 1953.

Feuerlicht, Ignace. “Erlkönig” and “The Turn of the Screw”. *The Journal of English and Germanic Philology* LVIII, 1 (1959): 68-74.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad 1. La voluntad del saber*. México D.F.: Siglo XXI, 2005.

Gryctko, Mary. “The Romance of the Nursery: Lost Boys and Deadly Femininity in *The Turn of the Screw* and *Peter Pan*”. *Children’s Literature Association Quarterly* ILI, 2 (2016): 142-157.

James, Henry. *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: Jorge A. Mestas, 2000.

Main, Shiho. *Childhood re-imagined : images and narratives of development in analytical psychology*. New York: Routledge, 2008.

McCune, Adam. “What a Boy (or Girl) Wants” en “The Turn of the Screw: The Children’s Frankly Expressed Motives for Their Performances”. *English Studies* XCIV, 8 (2017): 951-967.

Miall, David. «Designed Horror: James’s Vision of Evil in *The Turn of the Screw*.» *Nineteenth-Century Fiction* XXXIX, 3 (1984): 305-327.

Reed, Glen. *Apéndice. James, Henry. Otra vuelta de tuerca*. Madrid: Jorge A. Mestas, 2000.

Schrero, Elliot. “Exposure in *The Turn of the Screw*”. *Modern Philology* LXXVIII, 3 (1981): 261-274.

LO ERÓTICO NUMINOSO EN GONZALO ROJAS, ALUMBRADAS “VOCALES PARA HIL(D)A”¹

CYNTHIA CARGGIOLIS ABARZA²

Resumen:

A partir de la imaginación textil el poeta en la tradición del poemario *Juguemos al gran juego* (1936-1941) crea un espacio *lúdico-erótico-poético* de entrelazar vocales que construyen la identidad apasionada del tú, en tanto sirena, reiterada y repetitiva del concepto de lo femenino (*sirena, mujer-pezu*) en *Poesía esencial* (2004) que dialoga con conceptualizaciones musicales del sonido de la palabra mirando hacia el mar. En la profundidad del sentimiento nace el misterio de *lo amoroso y de lo erótico, lo numinoso*, el cuerpo femenino ensoñado de *l' amour fou* en un *geoespacio* discursivo subalterno de Lebu, cuya palabra surrealista primigenia ilumina y arde en medio del epicentro vanguardista de 1920: el relámpago, el mar, el fuego y el carbón.

Palabras clave: Vanguardia textil, surrealismo subalterno, hilar, erotismo.

Abstract:

From the textile imagination, the poet, in the tradition of the poetry book *Juguemos al gran juego* (1936-1941), creates a *playful-erotic-poetic* space of intertwining vowels that build the passionate identity of the *tú* as a siren, reiterated and repetitive of the concept of the feminine (*sirena, mujer-pezu*) in *Poesía esencial* (2004) that dialogues with musical conceptualizations of the sound of the word looking towards the sea. In the depth of feeling, the mystery of *lo amoroso* and *lo erótico, lo numinoso*, the dreamy female body of *l' amour fou* is born in a subaltern discursive *geospace* of Lebu, whose primeval surrealist word illuminates and burns in the middle of *the avant-garde* epicenter of 1920: the lightning, the sea, the fire and the coal.

Keywords: Textile *avant-garde*, subaltern surrealism, spinning, eroticism.

¹ Este artículo va a los atardeceres en la Universidad de Concepción y sus recitales poéticos en los que leía sus poemas con voz grave junto con su eterna compañera Hilda Ortiz, quien en juego surrealista cambia de nombre a Hilda R. May, como se alude en el poema “Materia de testamento”. El matrimonio es el mismo año (1959) viaja a China, conoce a Mao Tse-Tung, la influencia asiática en la obra rojiana (Rojas 452).

² **Cynthia Carggiolis Abarza**. Investigadora independiente, Alemania. Licenciada en Educación mención Alemán y Castellano (Universidad de Concepción, Chile/ Ruhr-Universität Bochum, Alemania). Docencia en Cultura, Lengua y Literatura Latinoamericana en la Ruhr-Universität Bochum, Alemania. Sus actuales áreas investigación son las textualidades y poéticas textiles en la Literatura Latinoamericana y Estudios Culturales, Género, Cultura Visual, Poesía y Música Popular.

I. LA QUE HILA: “VOCALES PARA HIL(D)A” Y SU CONTEXTUALIZACIÓN, SONIDO DE LA PALABRA ELÉCTRICA

El surrealismo de Gonzalo Rojas se sitúa bajo el amparo de la mítica imagen del paraguas en la máquina de coser desplazada por una mesa de disección de Maldoror³, un epígono de la vanguardia/surrealismo textil provisto de imágenes arácnidas y textiles (Carggiolis 79). La mujer adquiere un espacio poético privilegiado y profundo, el cuerpo femenino se pronuncia hacia lo erótico en el paradigma elíptico de la enunciación vocálica del hilado tú, en tanto sirena o mujer-mar-peze (Rojas 67-68).

Este orden de las cosas otorga a las palabras un significado metacósmico, construye un espacio gnóstico, “electrificado” iluminando todo en un todo, anunciado “un aire”, un nuevo movimiento-. Se apuesta por un secreto diálogo de lo numinoso con lo místico y con el clarooscuro, con el efecto de la luz del relámpago primigenio, huérfano en tetrasílabo y esdrújulo: el RE-LAM-PA-GO (Rojas 352). Se entiende el fosfórico gesto cósmico en la palabra pronunciada “Hil(d)a”, la que hila vocales para tejer la palabra gestada, eléctrica, heredera y divorciada de un futurismo pasado –el hilo en la mano de la musa surrealista.

La palabra resuena emparentada con un surrealismo anticolonial, un surrealismo sureño-mestizo, desembarazado de Europa. Sus letras se crean del fuego, de Lebu, estableciendo una centrífuga-centrípeta relación con las vanguardias que descentra y descoloniza, terminologías europeizantes, gastadas y renovadas en el siglo XXI en sus centenarios (Yurkievich 92-99; 275-76; Rivera Cusicanqui vii-xx; 46-70)⁵. Rojas transforma la poesía desdibujando el juego de cruces: el horizontal, denominado pathos y experiencia, con lo transversal o vertical, Norte-Sur. En este eje el poeta sitúa a próceres poéticos y su pensar hiperlúdico en la crítica del lenguaje, refiriéndose a: Huidobro, Borges y Paz. El eje de cruces de la horizontal, Este-Oeste: “Vallejo en una punta y Neruda en la otra” (Rojas 390). Esta poética sugiere colocar la materia de “yacimientos de oro y aluminio” (390) al referirse a poetas fuertes o canónicos, a Darío y Mistral. Se pregunta dónde situarlos: la poesía llegó a extremos, a los pies de lagos y volcanes mistralianos, el panamericanismo de *Xul Solar*, un gesto nacido de lo nuestro (Bosshard 389-410).

El poder de la palabra parida⁶ aflora de las bifurcaciones del saber y conocimientos en un infinito vacío, saberes científicos, etnológicos, geográficos, lingüísticos, y proyecta al individuo en su contexto sociocultural (Foucault 26-52). La palabra atesora un: “[...] alfabeto de sonido con su armazón de sílabas. [...] los poetas de hoy debemos fisiquear y

³ Rojas describe a Maldoror erotizado en “Adiós a Hölderlin” en *La palabra*: “Maldoror y todo, lo sedoso y / voluptuoso del pulpo, no hay más/ epifanía que el orgasmo” (Rojas 187).

⁴ El nuevo aire indica una nueva estética: “Un aire, un aire, un aire, / un aire, / un aire nuevo: / no para respirarlo / sino para vivirlo” (Rojas 171).

⁵ Se evoca el concepto de “mestizo” siguiendo el paradigma de Rivera Cusicanqui y se define a través de prácticas de tejedoras y su herencia colonial en las culturas *ameroindias*, cuyo substrato se arraiga en una *panamericanidad à la Xul Solar*. El paradigma de Rojas atiende a lo sureño globalizado, a un *lafkenche* orientado hacia la filosofía asiática, sureño, luego de su viaje a China en 1959. Esta perspectiva se ve en la influencia de Pekín en el poema “Zung-Guo” de *Juguemos al gran juego* (Rojas 286). El motivo de las bicicletas dialoga con las *bicicletas-agujas-surrealistas* de Remedios Varo, aboga al concepto transversal de *epifenómeno* del paradigma vanguardista: “Las muchachas salen de su casa-colmenar para ir al trabajo. Están guardadas por los pájaros para que ninguna se pueda fugar. Tienen la mirada como hipnotizada, llevan sus agujas de tejer como manubrio. Sólo la muchacha del primer término se resiste a la hipnosis” (Mendoza Bolio 179; Zevallos 962-63). La bicicleta en Rojas adopta en *Juguemos al gran juego* un tono erótico, recogiendo el tópico medieval de *hybris* actualizado por la vanguardia (Yurkievich 274), una “máquina suntuosa”, un “arte esquivo”, “imantación de la seda/ entre rueda y muslo” (289), la tela adquiere una función erótica, sobre todo más con la textura más delicada que es la seda.

⁶ La metáfora corporal del embarazo y parir la palabra funciona como dispositivo para la propuesta poética rojiana, aparece en *Poesía esencial*.

no metafisiquear y estudiar biología, matemáticas y cuanta ciencia” (Rojas 352). Acota una imbricación, la pasión y el erotismo entrelazados con un eje del mundo poético, procura sus consecuencias en el ámbito intelectual y artístico. Estas definen la vanguardia como un *epifenómeno*⁷: la irrupción en lo físico y psíquico en el mundo físico y su unidad, y en el reino de la materia y de la materia sensible, en el cuerpo y en el yo, es decir, en representaciones fenomenológicas de mónada en la interioridad de todos con el Todo (Gurméndez 115-121; 133-46). Este fenómeno conlleva cambios vertiginosos y consecuencias en las artes y las letras, en la pasión objetivada por la materia poética trazada en un cuadrado multidimensional de cuatro paradigmas: la realidad creadora, la corporeidad, la subjetividad y la prodigalidad. Se construye a través del mundo de las palabras y de la prosa emparentando emociones: la pereza, el amor, la codicia y la envidia, los celos, el orgullo, la humildad, la ambición, la venganza, la avaricia, la prodigalidad, el deseo y el odio (49-89). La luz atiende a la conexión más poderosa de la teoría de la física, de la cuántica y del pensamiento posmoderno en el que la pasión se teje en una sutil red denominada «le clavecin de la sensitive» (105-31).

En el surrealismo genuino de la literatura chilena (1918-1938) y en la vocalización de las vanguardias del 1920, hoy en su centenario, Rojas compromete a *posteriori* del 20 a “desmapochizar el Mapocho”, globalizarlo y emparentarlo con el cordón del parisino Sena. Acentúa de modo irónico su naturaleza diferente, descoloniza el Lebu del carbón y de la musa bretoniana, Hilda, a quien anexa a la red mundial⁸. Aquella que amarra el Chillán de Chile al cosmos global, lo hila en un telar triangular, lo teje de Chile a Argentina, hacia Europa y a Asia (China Popular, Pekín). Esto conlleva a integrar la diáspora china en el periodo de florecimiento intercultural en los ochenta y noventa del siglo XX (Wong 171-78). Hilda es en la poesía rojiana el paradigma de Todo Uno, representa el eje de una teoría de la relatividad de las pasiones carnales y poéticas, la pasión terrestre, cósmica, humana objetivada, el sentir del cuerpo femenino y la mujer (Gurméndez 115-21; 147-52). En medio de las estrellas, desde lo astronómico, la musa rojiana está en todas partes, en el *aquí* y *allá*, y desde lo onírico: “[...], hiló/ hilandera en el torrente ató/ eso uno que nos une a todos en el agua/ de los nacidos y por desnacer, curó/ las heridas de lo tumultuoso” (Rojas 260). El *geoespacio* del telar de tres estacas se amalgama con el cósmico de cuatro estacas, y en su dimensión arquetípica, se entiende como construcción panamericanista y epistemológica, pasional y ontológica. Neruda canta en *Canto general* (1950) a los ríos americanos, en “La lámpara en la tierra” (Rojas 115-36), al idioma del agua que converge en el hilo de la medusa, apela a una tierra / humus-serpiente-fecunda: “América arboleada”, “zarza gigante”, “tesoro verde”, “Útero verde, americana / sabana seminal, bodega espesa, / [...] / una flor fue relámpago y medusa” (121). Las manos del Hombre tejen los diversos países americanos en *archipiélagos / islas* entretejidos⁹ : “Anduvo el hombre de las islas / tejiendo ramos y guirnaldas / de

⁷ El concepto de “*epifenómeno*” de Zevallos determina características intrínsecas de los efectos de las vanguardias y sus procesos internacionales latinoamericanos en el ámbito andino, más aquí resuena esta propuesta para vincular el fenómeno de la presencia de lo indígena en las vanguardias nacionales y periféricas, en general como es el caso rojiano, desde este fenómeno que atañe diversas áreas humanas dentro del contexto sociopolítico (Yurkievich 41-42; Zevallos 962-66). Gurméndez habla igual de un *epifenómeno* desde el sentir de la corporalidad, lo que encierra el concepto de lo erótico en Rojas (115-21).

⁸ Al ordenar la poesía de Rojas bajo el paradigma de las vanguardias, según el concepto de Yurkievich, se avista una posible pertenencia a la directriz de una tercera vanguardia en la que intervienen Girri y en Orozco, en la que se inserta el neobarroso-plebeyo de Diamela Eltit y Raúl Zurita. Esta tradición hereda procesos vanguardistas del siglo XX durante el siglo XXI (Yurkievich 94-104).

⁹ Sugiero una lectura del *archipiélago*-flotante entretejido por el canto de hombres oceánicos: “[...], cantaban/ las aguas en las islas, de piedra en piedra verde:/ las docellas textiles cruzaban el recinto/ en que el fuego y la lluvia entrelazados/ procreaban diademas y tambores” (Neruda 564), y entrelazado por los cantos de la sirena: “la metálica masa de América nocturna:/ diminutas estrellas sin nombre, rebosantes/ de plumas y corales, [...]” (565). Remito a *La rosa separada* (1972) de Pablo Neruda para desarrollar la idea interoceánica

polímitas azufradas, / y soplando el tritón marino / en la orilla de las espumas” (132).

Estas reflexiones poetológicas-texto-textiles se amalgaman con las ideas de desjerarquización, de la constelación del canon literario y de las interdisciplinas. Desde la imposición neoliberal en la tensión global, local y regional, aparece la poética *descentralizada*, subalterna o colonizada de Lebu à *la Gonzalo Rojas* en la que la práctica literaria y cultural, y cubre funciones para los grupos culturales de identidad e internacionalidad. El paradigma *sureño* de una vanguardia se abre debido a traslados emergentes de los -ísmos de Europa y sus intelectuales de la metáfora del “poeta alumbrado” (356). El sujeto subalterno rojiano se observa como una categoría monolítica, se asume sureño inmerso en el paradigma global, en el uso elíptico de la oración, en los silencios marcados gráficamente en el poema. Habla des-centrando el mundo del instante de Wall Street, en “Materia de testamento”. Dedicar “a” la poesía su vida en la construcción monolítica de su consciencia unitaria e identidad del sujeto lírico, hijo de Lebu en el contexto global: “A mí padre, como corresponde, de Coquimbo a Lebu, todo / [el mar, / a mi madre la rotación de la Tierra, / [...] / a Concepción en un espejo roto, / [...] a Valparaíso esa lágrima, / [...] / a Santiago de Chile [...] / a la calle 42 de New York el paraíso, / a Wall Street un dólar cincuenta [,]” (Rojas 345-46).

Movimientos aflorados desde los cambios técnicos y cables eléctricos del Viejo Mundo, se rigen por las condiciones sociales, económicas y políticas del momento al Nuevo Mundo. La vanguardia rojiana se extiende por el Sena, dialoga con Darío, Breton, Neruda, Mao, Huidobro¹⁰, pasa por la puna andina de Mistral y baja hasta el subsuelo de las minas de carbón de Lota¹¹. Se detiene en la calle *Orompello*, en el musgo subalterno de Concepción en una dinámica cultural arraigándose en una vanguardia disidente (Rojas 331-51; Yurkievich 155)¹². Lo vertiginoso y subalterno rojiano se observa en “Velocísimo”, “Los días van tan rápido”, “No le copien a Pound”, “Trotando a Blake”, o bien, “Un bárbaro en el Asia”. Esta poética crea una episteme del mundo poético insertado en el binomio descolonizado “velocidad-lentitud”; prefiere lo lento/el retroceso a la estética colonizada de velocidad de avanzada.

La musa bretoniana à *la Rojas* hila un universo, hilado desde el epicentro *tú* denominado bajo características ígneas, vegetales y florales: volcán, pétalos, llama, lengua / de amor (45). Se asoma una definición budista en su función social de determinar lo femenino, lo erótico y el constructo social de sensualidad para concretar así *l'amour fou* (Relinque 154): “a las mariposas los alerzales del sur, / a Hilda, *l'amour fou*, y ella está ahí durmiendo, / [...] [y el alumbramiento, [...]” (345). Rojas atiende a quien duerme, yace, la ve sagrada, divina: “la que me besa y me adivina, / la translúcida, la vibrante, / la loca/ de amor, la cítara / alta: / tú [...]” (43).

Hilar “Vocales para Hilda” envuelve el cambio tomando el hilo en la velocidad, ciega al sol, el poeta hila un paraíso para hacer música en el abismo, ésta se enfoca de modo surrealista del Uno en el Todo con un tono místico y rítmico. Se anuda a través del pronombre *tú* en estrofas

del *archipiélago*-flotante e interconectar el ciclónico *Rapa Nui* (“Tepito-Te-Henúa, ombligo del mar grande”, 565) a los pueblos “haraposos de los archipiélagos” del continente americano (573).

¹⁰ Pizarro Roberts considera, tras una lectura de Bataille, la resignificación de la muerte y el motivo escatológico como dispositivo erótico de la presencia viva del sujeto femenino, esto en su función redentora sustentada en el erotismo, revela la conexión física emparejada con el alma (Pizarro Roberts 152).

¹¹ Rojas considera el término “asfixiante” para referirse a la puna Mistral, se constata nuevamente la palabra con “el aire” de lo nuevo como estética vanguardista como se expone en estudios de la fonética y la calidad vocálica y consonántica en un paradigma intertextual (Véliz Gatica 177-82), fuera de su parentesco familiar (Rojas 430-38).

¹² Se acentúa el motivo provincialismo de los autores de la talla como Gabriela Mistral (1948-1957, Vicuña), Gonzalo Rojas (1916-2011, Lebu), Nicanor Parra (2014-2018, San Fabián de Alico), Pablo Neruda (1904- 1973, Parral), María Luisa Bombal (1910-1980, Viña del Mar).

irregulares de versos breves¹³. Las sublimes formas poéticas mínimas del surrealismo atienden la corta respiración, la brevedad del instante similares al haikú, se cierran con el pronombre tú que promete la entera totalidad del poema, el vacío (43-47)¹⁴. El motivo asiático en Rojas es constante por su conexión con Pekín en las vanguardias (Wong 172), en “Cama con espejo” (1971) de *¿Qué se ama cuando se ama?* (Rojas 28-105). Se suscribe al costino-globalizado *lafkenche*, al naiden-asiático, al alumbrado-poeta, que observa al sujeto femenino, en tanto *voyeur*, desde la metáfora del espejo y la alternancia del número par e íntimo “dos”. Las considera objeto de materia poética, en “Muchachas” se definen: “Desde mi infancia vengo mirándolas, oliéndolas, / gustándolas, palpándolas, oyéndolas llorar, / reír, dormir, vivir, / fealdad y belleza devorándose, azote [...]” (33). La divina musa se escribe con *vocales oscuras*, femeninas, se le diviniza de modo lento: “[...] que soplas / al viento / estas vocales / oscuras, / estos / acordes / pausados / en el enigma / de lo terrestre: / tú:” (47). Se estiliza al sujeto femenino con la noche, libre de marido, en el fulgor de la noche, con un vestido rojo, descalza, una mujer en movimiento, eléctrica, de mármol ardiente, con finos tacones, entre plantas silvestres y redes de los sentidos (30-31).

Rojas hila a genésica Hilda con vocales oscuras, la entrelaza en su poesía del *geocosmos* y de las estrellas, más, lo realiza desde el cuerpo femenino, desde el *Eros* y la sensualidad, del cuerpo vivo, retomará así la idea de galaxia¹⁵, el universo aquí postula a *la Parra* una mujer imperfecta que tiene la voracidad de Venus en busca de un hombre imperfecto (83). Esta musa posee la gravedad de la muchacha rubia, alta, ebria, levísima, de la mujer de tacones aguja, y la sensualidad del cadáver exquisito con referencia a Tánatos, una imaginación femenina necrófila de carácter ya clásico (Rojas 186-87; Sánchez García 71-137).

En una lectura *transversal*, se deriva en *La eternidad a través de los astros* de Blanqui una imaginación multiplicada en el universo. Se habla borgeanamente de mundos imaginarios paralelos, de una galaxia repetitiva que conforma la estética del siglo de los -ismos: la poética rojiana se define en el concepto de surrealismo como “la peste sagrada” el siglo XX, en la armonía del universo y la eternidad de los astros siguiendo el paradigma estético surrealista (Block de Behar xliii; Rojas 407). El universo infinito desde la cosmovisión mestizo-criolla lo hallamos la contextualización nerudiana de *Canto general* (2011): el sur como lugar de enunciación hacia lo global. Aquí se materializa el concepto de panamericanidad, de la Madre-tierra, de la fecunda América-Mujer / Amor América (117-36): “Pero háblame, Bío Bío, / son tus palabras en mi boca / [...] tú me diste / el lenguaje, el canto nocturno / mezclado con lluvia y follaje. / Tú, [...] me contaste al amanecer / de la tierra, la poderosa / paz [...] y luego te vi entregarle al mar [...]” (Neruda 128). Sin embargo, en Rojas la imagen del universo-galaxia precisa el sujeto femenino y bordea el devenir del deseo electrificante desde una tríada: el *lafkenche*-poeta-amante, *Hilda-Hilda* / Mundo / Cosmos y la amante incompleta en soledad. Se observa el movimiento del que ama al derribar este triángulo y transformar esta relación en dos relaciones semánticas. Así emerge el sema humedad en su relación erótica del *humus*, en “Orquídea en el gentío” (82), aquí emerge la metáfora de la orquídea¹⁶, en tanto una flor masculina, para sondear a la amada en el gentío: “bonito el

¹³ Véase el orden: I. estrofa: v. 6; II. estrofa: v. 2; III. estrofa: v. 5; IV. estrofa: v. 4; V. estrofa: v. 8; VI. estrofa: v. 3; VII. estrofa: v.11; VIII. estrofa: v. 10; VII. estrofa: v. 1 (Rojas 43).

¹⁴ Los motivos florales abundan en la poesía japonesa, en formas del *haikú*. Atiéndase esta idea con objeto de sintetizar las formas texto-textiles en *quimonos* llevados por las damas de la alta sociedad, su poeticidad y referencia a la producción de seda.

¹⁵ Véliz Gatica apela al concepto de *galaxia semántica* bajo la perspectiva de la intertextualidad de Grínor Rojo en un análisis comparado entre A. Rimbaud, C. Vallejo y G. Rojas desde la interrelación de estratos fónicos, gramaticales y semánticos para determinar el significado del uso en estos tres autores de las vocales oscuras, un análisis distinto al de género entregado en este artículo (Véliz Gatica 183-86).

¹⁶ En “Las sílabas” se menciona la orquídea desde las formas de escritura: “[...] sin el cual no hay tabla donde fluir, no hay pensamiento/ ni encantamiento de muchachas/ frescas desde la antigüedad de las orquídeas de

color del pelo de esta señorita”, “bonito el olor”, “bonita la calle”, “bonitos los pies”, “bonita la physis” (82). A partir de lo vegetal, el sujeto masculino se apodera de la fémica, habla del ocio en su esplendor como aspecto determinante de no hacer nada, la pereza, y al mismo tiempo la pasión de crear a partir del no hacer nada, propaga uno de los principios importantes del surrealismo, *l'imagination* (Gurméndez 64-65)¹⁷.

En “Esquizotexto” de la antología *Juguemos al gran juego*, Rojas acentúa la figura subalterna de la modista en su condición de soltera y de abandono, siguiendo el paradigma del surrealismo, de *la liberté à la latinoamericana*: “- Tengo 23, soy / modista, soltera, cómico todo/ y tan raro, hablo / contigo, / [...] por / qué no me dices la Gran / Verdad, la gran / revolución: [...]” (302). La posición europeizante del avance tecnológico se ve boicoteado por el sujeto femenino solo enfrente de la gran revolución de deconstruir las bondades tecnócratas en/hacia un pos de lo natural o vegetal, se propone salir de la máquina de coser y entrar al crepúsculo manantial bombaliano (Rojas 336; 353). La vanguardia vanguardera, según Rojas, se mueve dentro de paradigmas del Gran Vidrio en el que se encierran jardines. Muestra “gladiolos de alambre” para vegetalizarlos, hacer del artificio mecánico y metálico una flor con sabia natural del conjuro rojiano: “Espíritu del caballo que sangra es lo que oigo ahora entre el/ [galope/ del automóvil y el relincho, pasado el puente / [...] / lúgubre agua [...] / el río que me llama: Lebu, Lebu” (136). Desde una imaginación vegetal¹⁸, el yo lírico recurre a la ambigüedad del pensamiento chino: la orquídea, cuya raíz recuerda en forma y textura lo masculino. La peonía por su disposición y color en femenino, para gestar la doble lectura de espejos en su función social, femenino-masculino (Relinque 148).

II. CONSTRUCCIÓN DEL EROTISMO Y RESIGNIFICACIÓN DE LO FEMENINO EN *POESÍA ESENCIAL*

Y cuando escribas no mires lo que escribas, piensa en el sol / [...] / de zafiro para que el ser / sea y durmamos en el asombro / [...] / ni encantamiento de muchachas / frescas desde la antigüedad de las orquídeas de donde / vinieron las sílabas que saben más que la música, más, / [mucho/ más que el parto. (Rojas 216).

En la función estético-poética surge en el pensamiento rojiano, basado en la filosofía asiática con la imagen de la orquídea, se asigna la posibilidad de un mecanismo en comunión con la erótica relación del escribir: una experiencia mítica¹⁹. El erotismo surge en el instante

donde/ vinieron las sílabas que saben más que la música, más,/ [mucho/ más que el parto” (216). En “Las islas nuevas” de María Luisa Bombal se reitera el motivo del ramo de orquídeas/la orquídea en cercanía de la lluvia y del duelo: “Y ahora ella suspira nuevamente y se acerca al cajón más nuevo, más chico, y deposita las orquídeas a la altura de la cara del muerto. Las deposita sobre la cara de Elsa. ‘Pobre Juan Manuel’ -piensa” (Bombal 194-95). Bombal pertenece también a la generación del 38, se deposita aquí la idea del agua y el manantial.

¹⁷ En “Extasis del zapato” de *Poesía esencial* se observa el tema del ocio como forma de claudicar el momento de no realizar actividad ni entablar la actividad creativa de escribir a través de imágenes inconexas: “¿De dónde habrá salido este zapato/ de mujer, enterrado vivo/ entre el cerezo y el espectáculo/ del cerezo? (78).

¹⁸ La imaginación vegetal surrealista comprende las relaciones narcóticas entabladas con la literatura, tal es el caso del Grupo Mandrágora (Rojas 431), o bien, considera la influencia del pensamiento vegetal en procesos escriturales como el uso de la ayahuasca en autores como Allen Ginsberg, o en la corriente indigenista (Luna et. al. 2016, i-ix; 330-404) y la vanguardia con influencia del indigenismo como corriente disidente marxista en el desarrollo de los -ísmos como perspectiva de entrever lo humano (Bosshard 7-19; Rojas 353).

¹⁹ El pensamiento oriental no es cosa extraña en la poética rojiana el entrelazar diversas culturas con la periférica mirada del Lebu-poético-sureño, la reaparición de culturas antiguas para determinar lo femenino

del escribir, en “Las sílabas”; el sujeto lírico juega en metáforas de un Todo (“sol”, “Mundo”, “agua”), de la imagen del “zafiro” cuyo vanguardista color azul constata el sema “mar” en la poética rojiana no sólo por reiterar el avance de Mallarmé en la configuración de las vanguardias²⁰: “De l'éternel Azur la sereine ironie / Accable, belle indolemment comme les fleurs, / Le poète impuissant qui maudit son génie / A travers un désert stérile de Dourleurs” (Mallarmé 46).

La escritura es erotizada en la dualidad y multiplicidad de la experiencia totalizante, el *oikos* es por donde fluye el pensamiento rojiano, desde la pasión por la escritura en femenino: “Vocales para Hilda” y “Las sílabas” entrehilan con la líquida consonante l/ele, como en el poema “Escrito con l” (Rojas 43-47; 207; 216). Las sílabas se entrecosen a la música, al ritmo, en la misma función andrógina con/en la escritura, se advierte la dualidad erótica de la escritura en la diseminación derridiana desde la perspectiva china en diversas palabras: *xingyu* (deseo carnal), *haose* (afición sexual), *seqing* (afecto sexual). En la poética rojiana es la búsqueda de una relación de apasionamiento del sujeto lírico masculino y pasión por el objeto, femenino, y por la escritura (Relinque 140). Se buscan sintagmas menos explícitos para velar con metáforas explícitas asociadas a nivel simbólico interpretaciones metafísicas a dos fuerzas, el *ying* y *yang*: lo femenino / oscuro / pasivo, plasmadas el uso de las sílabas oscuras. Esto contrapone lo masculino/luminoso / activo que armoniza con la asignación de números simbólicos como el cielo y el número “5”, y la tierra y el número “6”. A ello se suma la vinculación de la vida y la muerte en las formas del escribir: “[...] las sílabas que saben más que la música, más, / [mucho / más que el parto” (Rojas 216).

Ostria alude al ritmo como parte de la función de la oralidad del paisaje en la poesía en dualidad con lo escrito: paranomasia, aliteración, encabalgamiento, anáfora, paralelismos, ir y venir, amor y olvido, aventura y éxito. El ritmo converge en binomios-contrarios: la “diástole-sístole”, la “inspiración-expiración”, el “hartazgo-deseo”, el “yo-tú”, el “esto-aquello”. En esta dualidad, se conjura la ambigüedad sonora de la dualidad y en la hipálage, en atribuir al objeto por medio de un adjetivo el concepto que armoniza en el texto (Ostria 140-41; Véliz Gatica 188-89). En el título de los siguientes poemas se ve: “Latín y jazz”, “Alcohol y sílabas”, “El sol y la muerte”, “El principio y el fin” (Ostria 140). Los pares permiten una disolución erótica de la palabra, un carácter heterodoxo de lo de arriba y lo de abajo, una experiencia desde la mirada masculina plasmada por reproducir su malestar, su dolor y crítica en el contexto de la sociedad patriarcal: la orquídea, flor por antonomasia masculina. La poesía depura la imagen surrealista de la mujer y la libera en este trasfondo social, cultural y político reescribiéndola, se autocensura en el rol de sólo observar, la búsqueda de requisitos, fisuras y dobles sentidos, juegos intertextuales infinitos a modo de ideograma bajo el signo del número dos:

desde una mirada descolonizante armoniza con la deconstrucción de lo moderno. En “Qedeshím Qedeshóth” de la antología poética *¿Qué se ama cuando se ama?*, se hace hincapié en la cultura fenicia y el alfabeto púnico, en la costumbre astrológica (horóscopo, en el antiguo bestiario de la sensualidad femenina). Se construye el imperativo de la amada Hilda junto con la denominación “centaura” (Rojas 67-68). En “Qedeshím Qedeshóth” reaparece la musa rojiana: “Qedeshím, qedeshóth, personaje, teóloga/ loca, bronce, aullido/ de bronce, ni Agustín/ de Hipona que también fue liviano y/ pecador en África hubiera/ hurtado por una noche el cuerpo a la/ diáfana fenicia. Yo/ pecador me confieso a Dios” (68).

²⁰ Rojas sostiene: “De ahí mi fascinación por el silencio. Claro, la poesía se hace con palabras y eso lo dijo Mallarmé, pero también se hace con silencio y el que no entiende lo que es el callamiento no entiende nada. Cree que la fanfarria verbal es ritmicidad” (359). La relación entre el ritmo y el silencio comprende la tensión de las sílabas en el encabalgamiento, por ejemplo, también en los títulos de los poemas: “Asma es amor” (Ostria 141). Sobre el nombre “Hilda” sobresale el universo consonántico y vocálico rojiano, la “h”, muda que acompaña el silencio.

Inventar el signo para ese «estar haciendo», para un movimiento a la vez ininterrumpido y quebrado, una continuidad de rupturas [...] un devenir-presente, presente en devenir, devenir del presente, [...]. Dos caracteres «chinos» marcan ese «*algo de constantemente reanimado e inapaciguado* [...], ese movimiento incesante del «ser en el momento de hacer y precisamente... (Derrida 464).

En “Zung-Guo” aparecen las bicicletas de alambre inmóvil veloz similares a la Tierra funcionan a modo de ideogramas oscuros y duales en vestigios polvorientos de *Si-án* (286). El delicado lenguaje del pensamiento chino apela a los sentidos y fluye en la representación del paisaje, del bambú, de la bebida, de los juegos literarios bajo códigos bastante comunes como la primavera, las orquídeas, los bambúes, las montañas, los arroyos que fluyen, brisa, copas preparadas para recibir un preciado elixir, también en término de encuentros humanos, amorosos e intercambios sexuales (Relinque 149, 155-56). Estos motivos reaparecen con dragones y motivos florales: la orquídea, la rosa, los jazmines, los claveles, el musgo, la larva y la mariposa; la sugerencia constante a los pétalos (dos)²¹, a la menstruación, la sangre, los órganos sexuales femeninos, estos acoplados a la imagen andrógina de la orquídea. El cuerpo y el ritmo femenino vincula el culto y el instrumento musical: “Cítara mía, hermosa / muchacha tantas veces gozada en mis festines / carnales y frutales, cantemos hoy / [...] este arrebatado velocísimo, / desnudémonos ya, metámonos adentro [...]” (Rojas 33). En diversas metáforas del pensamiento chino sujeta lo femenino a la fecundidad, a la multiplicidad de lenguas e idiomas de lo femenino, en el ritmo arterial del delirio del corazón, de lo vivo: “[...], Renata, arrebatado por/ el acorde arterial del / del éxtasis, los leones / de Babilonia adentro, por / lo animala trémula cuando / te quedas pensando pensamiento, [...]” (70). La mujer posee un significado voluptuoso, se la muestra *viva / -trémula-encarnada* en el cuerpo textual, en el que la palabra placer acontece en los más claros del poema; la palabra híbrida gestada por la *germinatio*, da origen la neologismo y al ritmo (*ánim-ula, vág-ula, blánd-ula*) y al placer de la escritura: “Todo es parte, se es / hombre de mujer, mujer / de hombre, ventolera / de Dios: ánimula / vágula blándula, mortala / de mortal, útero / de la Tierra, atánatos / espérmatos se es, mariposa / y sangre para hilar el pez del / que vinimos viniendo. / - Sigue tú: / el Tao eres tú” (Rojas 72).

El pensamiento chino provee una mixtura subalterna entre ficción y realidad, tiempo y eternidad, hombre particular y universo, Oriente y Occidente, sostiene un marco socio-erótico: en primer término, la liberación de la mujer, las ideas como en el vestido y actitudes, costumbres. Esto se le atribuye al “vestido rojo” y a los “zapatos verdes”, “verde color” por antonomasia surrealista (Rojas 30; 67; 75). En segundo término, los hechos narrados en autores chinos, se derivan de relaciones de concubinato, de la relación en “dos”; en tercer término, el escándalo en diferentes ámbitos, en el religioso, político, burocrático y sociológico; por último, la actitud con la Iglesia, los infiernos depravados y réprobos del sexo libre o pecado de injuria (Relinque 198). Los ríos devienen en esta poesía el género masculino y femenino, se combina la orquídea con el río (146-47). El delicado lenguaje en la lírica china, diferentes cantos, se enlaza con el tema de la separación de su rey, que implica la pérdida muchas veces de su posición política, también en términos amorosos, y el viaje iniciático de un mundo agresivo que va en pos a una humanización desde una feminización del Cosmos (144-51).

²¹ Se revisa de nuevo el pensamiento dual, en el poema de Rojas “Dos espejos”: “¿cómo decirlo?, parece garza, le compré/ dos espejos grandes, no el costurero/ de raso pajizo como Lorca/ a la mozueta; no, ella no es mozueta, además/ me enamoré, qué importa/ que tuviera marido, [...]” (Rojas 61)

En *Nuevos Cantos de la terraza de jade (Yutai xinyong)* se considera la poesía erótica del periodo con la imagen de Luofu que canta veladamente a los gusanos de seda, a muros ciudadanos de seda verde y ramas de canelo, canta: “seda amarilla, abajo su falda, / de seda púrpura, arriba su túnica”, Luofu es una invitación a un intercambio sexual en el que reina el sol -elemento *yang*, identificado por la potencia masculina- tiene encuentros ilícitos (Relinque 153)²². El efecto táctil y sensitivo de la imagen del sujeto masculino hacia la imagen femenina, de quien observa y se siente observado: “[...], más que olfato y seda, traslación / [...] / por lo veloz de la tersura / gloriosa y gozosa que hay en ti, de la mariposa” (73).

III. LO NUMINOSO, EL GRADO CERO DE LA RELACIÓN ERÓTICA Y MUSICAL DE LA PALABRA

Leo en un mismo aire a mi Catulo y oigo a Louis Armstrong, / [...] / Es el parto, lo abierto de lo sonoro, el resplandor/ del movimiento, loco el círculo de los sentidos, lo súbito / [...], la opulencia y el látigo, la fascinación / del ocio y el golpe amargo de los remos, el frenesí / [...]: éste es el jazz, / el éxtasis / antes del derrumbe, Armstrong; éste es el éxtasis, / antes del derrumbe, Armstrong; éste es el éxtasis, / Catulo mío, / ¡Tánatos! (Rojas 173).

El movimiento errante del poeta revela el instante de la subjetividad fragmentado en diversas experiencias sensitivas: ver, tocar, oír y sentir. La experiencia simbólica de oír se percibe en una doble función, los diversos motivos que caracterizan este sentido, el jazz y Louis Armstrong²³. El sentido auditivo, el sonido, lleva intención y organiza sonidos en la intimidad con la música, el movimiento auditivo de la fluidez viva, el habla es un conjunto de frases verbales recogiendo un ritmo secreto y una singular sintaxis (Montejo 24; Ostria 140). Entra el discurso musical a lidiar con lo literario y la palabra: “La Música, como un mago, conjura ricos gestos que nos alejan de la realidad” (Gurméndez 142). Los procedimientos retóricos implementan el mundo en su centro, sonamos verdes o blandos, quemamos y ardemos, enredados en el tiempo: “[...] ¿quién, / quién hilará después el hilo que hilaremos? / La poesía se adelanta y sus agujas marcan el vuelo de las / [aves.” (Rojas 221). En “Un bárbaro en el Asia” de *La palabra* se vinculan figuras retóricas con repeticiones, en “Asma es Amor”, dedicada a Hilda: “Más que por la A de amor estoy por la A / de asma, y me ahogo / de tu no aire, ábreme / [...] / me entiendes: asma / es amor” (84). Lo silábico *hila* con “la i-aguja” una unidad rítmica tras otra en la escritura (hi-la-rá, hi-lo, hi-la-remos), la aumenta a través de la figura retórica del encabalgamiento en una partitura del oral pentagrama de la poética rojiana, que muchas veces termina con el juego de una serie de rimas lúdicas con ecos huidobrianos (Ostria 143).

Lo santo, lo *numinoso*, viene de la palabra del ejercicio del diamante, de la navegación y del número, de la red del abismo y del devenir de las cosas, las sílabas son errantes, nómadas, líquidas, claras y oscuras, masculinas y femeninas. En “Escrito con L” deviene la consonante líquida lateral alveolar de Hilda, en el contexto de la imaginación: “[...] de lo invisible, acaba/ no tanto con la L de la famosa lucidez/ sino con esa otra L / de la libertad, / de la locura / que ilumina lo hondo / de lo lúgubre, / lambda, /loca luciérnaga / [...], mucho antes / del latido/ del Logos” (207). La escritura lúdica de consonantes y vocales se reinscribe en los planteamientos vanguardistas desde perspectivas orientales y occidentales, en la “L” se concentran los tres fundamentos del pensamiento surrealista: *l’amour fou, l’imagination, l’liberté*, encabezado por la “L”.

²² Hay una serie de cantos de la *Torre de la Orquídea (Lanting)* en la historia de la literatura y de la caligrafía por el prefacio que acompaña a la compilación de poemas (*Xang Xizhi*, 321-79), torre de las z (Relinque 154-55).

²³ Con las referencias al jazz se establece una relación de intertextualidad con la obra de Julio Cortázar, en particular, del pensamiento hilográfico, ver: “Julio Cortázar” dedicada a Marcelo Coddou de *Contra nosotros naciendo* (Rojas 246; 233-77).

IV. CONCLUSIONES

Al revisar las conceptualizaciones vanguardistas de Rojas se constata que son afines con el pensamiento oriental y occidental: Los -ísmos periféricos contienen en el cuerpo de su constitución arterial una médula teórica que se denomina epifenómeno. Se retoma un pensamiento totalizante que comienza con la vocal "a" femenina asociada a la sinestesia y apunta a la resignificación de la utopía del amor. Esto significa una declaración epicéntrica del frenesí casi sagrado del cuerpo femenino y su sexualidad, de la escritura en el acto poético. Se reconocen planteamientos subalternos, centrípetos y centrífugos, basados en la representación de la periferia, esta permite descentrar la loca geografía chilena con la imagen del río Mapocho y escribirla vanguardista. Se aúna el pensamiento oriental en la deconstrucción de formas escriturales a partir de la fina hiladura de sus vocales, sílabas y consonantes. Fuera de establecer paralelismos con la metáfora textil, se construye lo masculino y lo femenino a partir de metáforas vegetales basadas en el pensamiento chino: la orquídea. El pensamiento dual numérico cuenta como gesto de equidad del Todo en el Todo y la feminización del cosmos desde diversas experiencias sensitivas en una doble decodificación. Se ampara en lo silábico que caracteriza al jazz, a la música y al ritmo de la poética rojiana ubicada dentro de propuestas canónicas siguiendo una serie de procedimientos vanguardistas.

Obras Citadas

- Block de Behar, Lisa. *La eternidad a través de los astros*. Louis-Auguste Blanqui. Introducción y nota preliminar. México, D.F.: Siglo XX, 2000.
- Bombal, Ana María. "Las islas nuevas". En: *Obras completas*. Santiago: Ed. Andrés Bello, 2000. Pp. 181-205.
- Bosshard, Marco Thomas. *La reterritorialización de lo humano. Una teoría de las vanguardias americanas*. Pittsburgh: Nuevo Siglo, 2013.
- Carggiolis Abarza, Cynthia. "Más allá del angelus novus: Las tretas del angelorum parriano, entre demonios y gallinazos". *Polifonía. Scholary Jornal*. VIII, 1 (2018): 70-92.
- Derrida, Jacques. *La diseminación*. Barcelona: Fundamentos, 2007.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI. 2006.
- Gurméndez, Carlos. *Ontología de la pasión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Luna, Luis E. y Steven White. *Ayahuasca Reader. Encounters with the Amazon's Sacred Vine*. Santa Fe: Synergetic Press, 2006.
- Mallarmé, Stéphane. *Poesías: Antología bilingüe*. Madrid: Alianza Ed., 2013.
- Mendoza Bolio, Edith. «A veces escribo como si tratase un boceto» *Los escritos de Remedios Varo*. Madrid/ Frankfurt a.M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2010.
- Montejo, Eugenio. "Gonzalo Rojas: El oscuro y el alumbrado". En: *Rojas, Gonzalo: Gonzalo Rojas. Poesía esencial*. Santiago: Ed. Andrés Bello, 2004. Pp. 11-25.
- Neruda, Pablo. *Canto general*. Cátedra: Madrid, 2011.
- Ostria Gonzalez, Mauricio. "El ritmo como expresión de lo erótico en la poesía de Gonzalo Rojas". *Acta Literaria*, 28 (2003): 139-44.
- Pizarro Roberts, Sergio. "Gonzalo Rojas, el poeta numinoso que mató a la muerte... y a la mujer". *Taller de Letras*, 64 (2019): 147-61.
- Relinque Eleta, Alicia. " 'La nube del alba, la lluvia del atardecer'. Sobre la construcción del erotismo en la literatura china". En: Sánchez García, Remedios, ed. *Un título para Eros. Erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*. Granada: Universidad de Granada, 2005. Pp. 139-57.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Ch'ixinakx utxiwa. On Practices and Discourses of Decolonization*. London: Duke University Press, 2020.
- Rojas, Gonzalo. *Gonzalo Rojas. Poesía esencial*. Santiago: Ed. Andrés Bello, 2004.
- Sánchez García, Remedios, ed.. *Un título para Eros. Erotismo, sensualidad y sexualidad en la literatura*. Granada: Universidad de Granada, 2005.
- Yurkievich, Saúl. *La movediza modernidad*. Barcelona: Taurus, 1996.
- Véliz Gatica, Héctor. "Intertextualidad en "Vocales para Hilda" de Gonzalo Rojas. Un diálogo abierto con Rimbaud y César Vallejo". *Revista Chilena de Literatura*, 75 (2009): 171-97.
- Wong, Julia. "Epílogo, estamos pero no solos". En: Montt Strabucchi, Maria. 'Mexico City's "Chinos" and "Barrio Chino": Strangeness and Community in Cristina Rivera Garza's "Verde Shanghai" (2011)'. *Verge: Studies in Global Asias*, III, 2, (2017): 144-68.
- Zevallos Aguilar, Juan Ulises. "Archipiélagos transandinos: Hacia una nueva cartografía de la transformación cultural". *Revista*

MUNDOS EN CONSTANTE COLISIÓN: UNA MIRADA A LA OBRA DE GERMÁN ESPINOSA

CARLOS GAMBOA¹

Resumen:

La obra de Germán Espinosa, escritor colombiano, cada vez es más abordada por los estudiosos de la narrativa del siglo XX en lengua castellana. Su valor estético y su erudición forman parte del inventario literario latinoamericano; por eso, en el presente artículo se abordarán tres obras fundantes de su narrativa: *La tejedora de coronas* (1998), *La balada del pajarillo* (2000) y el texto, *Noticias de un convento frente al mar* (1998). Tomando como referencias estas dos novelas y un cuento, se desarrollará la tesis en la cual los mundos narrativos de Espinosa se construyen de manera que sus personajes se ven sometidos a encuentro que cambian el rumbo de sus existencias, y de esa manera, son símbolos que reflejan los cambios de sus relaciones con el mundo. Esto se plantea en el campo del denominado “realismo ideológico”, línea de trabajo propia de la semiótica.

Palabras clave: Narrativa, Colombia, Germán Espinosa, análisis

Abstract:

The work of German Espinosa, a Colombian writer, is increasingly addressed by scholars of 20th century narrative in the Spanish language. Its aesthetic value and erudition are part of the Latin American literary inventory; For this reason, this article will address three founding works of its narrative: *La tejedora de coronas* (1998), *La balada del pajarillo* (2000) y el texto, *Noticias de un convento frente al mar* (1998). Taking as references these two novels and a short story, the thesis will be developed in which Espinosa's narrative worlds are constructed in such a way that her characters are subjected to encounters that change the course of their lives, and in this way, they are symbols that they reflect the changes in their relationships with the world. This arises in the field of so-called “ideological realism”, a line of work typical of semiotics.

Keywords: Narrative, Colombia, Germán Espinosa, analysis

¹ **Carlos Arturo Gamboa Bobadilla.** Docente y escritor colombiano, magister en Literatura. Autor de libros en el campo de la poesía, el cuento y el ensayo de investigación, entre los cuales se destacan estos últimos: *5 arpegios en clave desolación* (poesía 2015); *Artefacto ludens, un juego desgenerado* (poesía 2017); *Miradas, bosquejos y alucinaciones* (coautor) (crítica literaria, 2017). Actualmente se desempeña como Director del IDEAD – UT.

Germán Espinosa nació un 30 de abril de 1938, en Cartagena de Indias (Colombia) y murió en la capital (Bogotá) el 17 de octubre de 2007. Con una obra prolífica y variada en géneros, es considerado una de las grandes voces narrativas de Colombia y Latinoamérica, perteneciente a ese gran colectivo de autores opacados por el llamado *Boom*. Sin embargo, con el pasar del tiempo se ha ido consolidando y cada vez son más los lectores y estudiosos de su obra que retoman su legado. Se puede adentrar en su vida recordando que:

Empezó a publicar sus cuentos cuando se matriculó en la mesa del Café Automático que presidía con desdén el maestro León de Greiff, una de sus máximas admiraciones, y, por tanto, influencia poética entre las muchas que contribuyeron a hacer de Espinosa uno de los más cultos escritores colombianos. Sus cuentos fueron recogidos en el volumen titulado *La noche de la Trapa* (1964). Su primera novela fue escrita en esta misma época, hacia 1966, y fue publicada años después con el nombre de *La lluvia en el rastrojo*. En esta década, la escritura de Espinosa fue prolífica, lo que generó comentarios en todo el continente latinoamericano. En 1970, su novela *Los cortejos del diablo* fue publicada simultáneamente en Montevideo y Caracas, gracias a lo cual obtuvo reconocimiento entre los críticos del Cono Sur, y varios escritores del llamado “Boom Latinoamericano” (Banrepcultural 01).

La obra de Germán Espinosa (abril 30 de 1938 – octubre 17 de 2007), es tan amplia en volumen como en los mundos de plurisignificados que construye. Objeto de múltiples estudios, sobre todo después de los años noventa, cuando su obra cumbre *La tejedora de coronas*, es catapultada por la crítica francesa como una de las mejores novelas latinoamericanas del siglo XX, sigue siendo inagotable en posibilidades de interpretación, debido a que el mundo Ilustrado de Espinosa desborda la tradición literaria colombiana y se erige como un referente difícil de igualar.

En este marco de complejidad, las siguientes líneas se centran en hilar una mirada hermenéutica de unos de los tópicos hallados en el abordaje de su obra, y que a mi parecer se hacen presente en la narrativa de Espinosa de manera frecuente: el encuentro ideológico de mundos distantes, que al aproximarse se transforman y generan crisis ontológicas. Lo anterior, planteado dentro de lo que la escuela de la nueva semiótica ha denominado como “realismo ideológico”, basado en el abordaje del nivel semántico de los textos objeto de análisis, lo cual no quiere decir que no se acceda a otros elementos estructurales que complementen la significación, porque como lo exponen Talens, Castillo, Tordera y Hernández:

Se trata, pues, de valorar estéticamente una producción artística, para lo cual no interesa tanto cómo aparecen los niveles semánticos definidos por disciplinas diferenciadas de la teoría del arte sino cómo se articulan entre sí, cuál es su cohesión y coherencia interna, cuál es el nivel que de forma más totalizadora engloba a los demás en la expresión de los mensajes artísticos (54).

Para tal fin, las obras abordadas como corpus para asumir este reto, son: *La tejedora de coronas*, *La balada del pajarillo* y el texto, *Noticias de un convento frente al mar*, que da título a una colección de cuentos publicados en 1988. En estas tres obras, de distintas épocas creadoras del autor, se dará cuenta la tesis planteada anteriormente, que se podría sintetizar como “mundos en constante colisión”.

I. GENOVEVA ALCOCER, CONTINENTE LIBRE Y MANCILLADO

Intentar una aproximación hermenéutica a la obra *La tejedora de coronas*, es más que un reto titánico, puesto que nos encontramos ante una de las obras literarias narrativa más complejas producidas en el siglo XX. Germán Espinosa plasma en ella, en sus propias palabras, una metáfora de Hispanoamérica, con todas esas tensiones históricas que la han caracterizado en su formación como continente. Para lograrlo el autor se remite al pasado en un sentido ontológico, para explorar en él las claves secretas que activaron ciertos mecanismos sociales, políticos y culturales que a la postre construyeron ese gran tejido diverso que es hoy el ya no tan nuevo continente. El mejor escenario es el final del siglo XVII en la por entonces atribulada Latinoamérica, acosada por la oscura sombra de España, sometida a los influjos medievales de sus atrasadas mentalidades; y el siglo XVIII europeo, cuando están acaeciendo las grandes transformaciones de orden universal que actuarían como un tsunami por todo el viejo continente, pero que sus olas demorarían muchos años en llegar a España y por supuesto a la olvidada América. Quizás sea necesario precisar que muchas de esas nuevas ideas y sus praxis jamás atracarían en playas latinoamericanas.

En tal sentido Espinosa, estudioso del pasado nuestro² y de la historia europea, se sumerge en los sucesos, pero no para fotocopiarlos a usanza antigua de la historiografía, sino que los resignifica en un maravilloso ejercicio que toma como fundamento o esencia la palabra. Luz Mery Giraldo recuerda que Ángel Rama había definido al cartagenero como: Un novelista que reingresa a la historia para reelaborarla literariamente; sin embargo, su reingreso no es el de quien se apoya en los hechos, las anécdotas y los acontecimientos, sino el de quien se hunde en lo cotidiano profundo que hay en ella, en ese diario vivir que se hace atmósfera, hábito o costumbre y proyecta una visión (205). Sólo alguien estudioso de aquellos sucesos que se enmascararan en el tiempo bajo la presión de las fuerzas del poder, como bien lo evidencia Nietzsche, podría atreverse a desnudar los episodios ocultos y refrescar el presente con esa mirada de retrovisor, que a la postre cambiará el pasado mismo y por lo tanto el presente. A la manera de la historización del sujeto planteado por el psicoanálisis, Espinosa rompe los límites espacio-temporales entendiendo que: “No habrá en este relato sino periodizaciones cambiantes, difusas, y borrosas a veces... Por el contrario, habrá discontinuidades, quiebres, rupturas, cataclismos, y donde los acontecimientos “fenoménicos” se confundirán con los acontecimientos discursivos”. (Albano 70)

Es por tal motivo, que emprender una hermenéutica total de la obra se anuncia como una limitante, pero se pueden agregar otras interpretaciones y construir de esa manera un nuevo eslabón. Por lo tanto, lo que se plantea aquí es dilucidar esas tensiones entre las ideologías de los dos continentes y que tienen un punto de encuentro en la historia, escenificando una dialógica de mundos. Esas ideologías se reconstruyen desde la óptica del presente que permiten tomar distancia de los sucesos y sopesarlos; se prosopopeya en los personajes y de esa manera el hecho histórico cobra vida y, al estar subsumido en el sujeto, se humaniza; ya no es una historia impersonal que excluye el sujeto de la acción, sino que es el sujeto quien dinamiza el acontecimiento histórico a partir de su discurso. En medio de esas tensiones Genoveva Alcocer es la vitalidad, porque deambula de continente a continente, en una constante búsqueda de su sentido existencial, y, por lo tanto, en ella pervive el mundo americano. De ese encuentro surgirá una nueva Genoveva-América,

² Hablo de pasado nuestro porque en el sentido estricto de la historia considero que ella no ha sido construida, de ahí la importancia misma de obras como la de Germán Espinosa que permiten revalorar los hechos y los procesos históricos.

que descubre que es un híbrido cultural. Ya se ha dicho, en distintos trabajos críticos, que Genoveva viaja en busca del conocimiento al epicentro del siglo de las ideas en donde se mezclan el discurso científico en su apogeo, la filosofía, las ideas de liberación del sujeto y la construcción del Estado, entre ciento más de episodios que se logran novelar en ese gigante monólogo; pero ella viaja desde un entramado cultural que la ha formado alrededor de los parámetros obsoletos del mundo y en un momento de su vida se encuentra envuelta en la mayores tramas históricas del siglo XVIII.

Ese choque no la puede dejar ilesa, por eso el personaje se va metamorfoseando, en su interior la lucha entre dos ideologías crea una posibilidad, el surgimiento de otra Genoveva-América. Es ahí en donde está una clave de interpretación, porque Espinosa no se conforma con mostrarnos los hechos, sino la forma en que éstos llegan a transformarse y a transformar el sujeto de la acción. Al final esa América narrada no es la misma, no es el reflejo de la Europa Ilustrada cuyo punto de referencia es Francia, ni tampoco es la Europa atrasada que simboliza España, es un nuevo continente que se redescubre así mismo y halla un sitio en la historia de la humanidad.

De esta manera, el relato se construye desde una metáfora transcendental, el ataque a Cartagena por el Barón de Pointis, el cual trae como consecuencia la violación de Genoveva. Un continente está amordazado por las formas de gobierno español, dormita en la larga noche americana y de pronto la violencia surge como elemento disparador de los sucesos. Esa misma América había sido ultrajada siglos antes, había sido violada por las pisadas de los conquistadores y desde entonces seguía subyugada. El cuerpo sometido de Genoveva trasluce el continente, lo contiene y lo personifica. Pero sólo después de catorce años ella emprende el viaje que la haría recalar en la historia, abandona la soledad de aquella ciudad aletargada a su destino. Es en ese sentido, el tiempo quien permite hacer entender a Genoveva que allí enloquecería y entonces emprende su viaje bajo la complicidad de la ciencia. El periplo se torna necesario para enfrentarse a su pasado, el cual está cifrado en su existencia, pero es desconocido. El viaje es descubrimiento, para retornar al mismo punto de partida, pero reinventada por los lugares y los sucesos; siendo ella protagonista de los momentos históricos cumbres de la humanidad.

El cierre de la historia refleja la manera como ese nuevo ser híbrido, mezcla de ciencia y superchería, de razón y sin-razón, es incomprendido en un territorio aún sometido por el delirio del poder y barbarie española. La condena de Genoveva es el resultado de la ceguera de ese micromundo llamado Latinoamérica, que no pudo ver reflejada en ella la posibilidad de una ruta identitaria. Esa condena se torna en secuela histórica, porque aún hoy, cientos de años después seguimos navegando en el mar de la incertidumbre cultural que no permite mirarnos claramente a la cara para saber quiénes somos.

II.CENDALES DE FRENTE A LA DIOSA BLANCA

En el año 2000, Germán Espinosa se da a la tarea de escribir una obra cuyo contexto narrativo está situado en una ciudad moderna del fin del siglo XX. Allí, aunque la historia se enmarca dentro de lo que podía clasificarse como novela policiaca, Espinosa retoma el problema del encuentro de dos culturas y las consecuencias que estos choques producen. La novela se desarrolla en dos niveles bien logrados, el primero el de la historia en donde un hombre prototipo del pseudoartista moderno, cuya visión de mundo se construye a partir del manejo ilustrado del conocimiento, es decir, del mundo razonado, es puesto en situación de abismo al ser desterritorializado por una mujer que ingresa a su mundo de la vida para deconstruir

sus esquemas sociales, éticos y morales. La historia es la ruta de descenso de un hombre frente al deseo convertido en concupiscencia, encarnados en Mabel Auseulou, una extraña poeta española quien juega con los hombres en una especie de seducción que mueve el mundo desde el Eros a Tánatos.

El segundo nivel, es decir, el plano discursivo, aquella cuya hermeneusis exige al lector una mirada buceadora, se construye a partir de la puesta en escena de la Diosa Blanca; Espinosa mismo anuncia la motivación de esta escritura al afirmar que:

El argumento consiste en la deliberada alteración (¿fabulación?) de un acontecimiento real que Josefina y yo vimos hacia 1968 y que bien pudiera haber hallado cabido en estas memorias, si no fuera porque debe borrarse en provecho de la ficción. La insistente mención de la Diosa Blanca pretende ser, por supuesto, un tributo a Robert Graves, uno de mis autores favoritos como poeta y como novelista (*La verdad sea dicha* 412).

Es de ese modo, que la estructura misma de la novela conduce al lector por un mundo de disertaciones que ayudan a reconstruir el sentido de la obra. De entrada, la novela se anuncia compuesta de tres grandes capítulos, cada uno de ellos remite a un plano de significación que entreteje la historia con un trasfondo mítico como explicaré a continuación. El primer capítulo titulado Las bodas de Epimeteo, pone en escena el nacimiento de Pandora, gracias al desaire que Prometeo le hace a Zeus al robar el fuego y regalárselo a los hombres. La venganza del amo del Olimpo consiste en crear la mujer más hermosa del universo pero que a su vez contiene todos los males. Prometeo sabe de la astucia de Zeus y por eso no cede a la belleza de Pandora, pero su hermano Epimeteo cae rendido ante tal deslumbramiento y con ello desata todos los males en la tierra. Este primer encuentro vislumbra, en la trama, como los desencuentros divinos traen maldad para los hombres, y de cierta manera tipifica una tradición mítica de la mujer portadora de los males, dentro de una visión patriarcal de las sociedades, como lo hace notar Robert Graves.

El segundo capítulo, cuyo título "...el cielo que me tienes prometido...", remite a un poema anónimo de la tradición castellana, ingresa unos nuevos elementos a este mundo de encuentros, el primer cuarteto del soneto es el siguiente: "No me mueve, mi Dios, para quererte / el cielo que me tienes prometido, / ni me mueve el infierno tan temido para / dejar por eso de ofenderte." (Böhl de Faber en *La balada del pajarillo* 82). En ese sentido, el encuentro se plantea aquí entre el idealismo y el amor místico. El mundo de los deseos (Mabel), empieza a invadir el mundo de la razón (Cendales), de esa manera se trastoca el plano de lo cotidiano creando una atmósfera de misterio propia de las novelas góticas, pero trazada por la construcción de un escenario en donde lo simbólico desempeña un papel fundamental. En Espinosa la narración se convierte en pretexto para construir una historia de múltiples significaciones que requieren de un lector avezado que sea capaz de bucear en los indicios que va dejando entre líneas. Los nombres de los personajes, las alteraciones oníricas, las relaciones entre el arte y el misterio, todos estos elementos se concatenan de manera tal que ayudan a pensar que, aunque la historia tenga un espacio definido en un tiempo cercano, sus consecuencias míticas se trazan en el sin-tiempo, es decir, el tiempo de lo simbólico. De ese encuentro, sale triunfante el deseo, pero esa es una máscara que detrás esconde un aroma maligno que termina por cegar a Cendales. La Diosa Blanca le proporciona todo el placer, pero hurga los instintos más oscuros y saca a flote el arcano que habita en cada ser humano. En ese sentido, el amor idealizado por Cendales es sometido a las más duras pruebas, y sin darse cuenta empieza un lento sacrificio que lo conducirá a la destrucción.

El tercer capítulo, “La caja de Pandora”, se plantea como desenlace, pero también como la caída final del hombre de la razón ante el mundo de lo mítico-simbólico. Ese leve encuentro entre Cendales y Mabel ha provocado un destino irreparable en el primero, pero de igual manera altera a la segunda. Para Cendales el mundo que deconstruye en su periplo por los abismos del deseo lo hacen padecer, sentir el descenso, revivir antiguas llagas de su existencia, en Cendales se cruza el hombre presente en debate constante con su historia, funciona como un espejo retrovisor que permite desandar los caminos. Por su parte, Mabel posee la belleza, es el objeto del deseo y a su vez el objeto de perdición de quienes acceden a ella, por eso el nombre de Pandora con el que juega Espinosa, ella contiene todos los males de la tierra, pero también la esperanza, que en la novela se centra en las artes: La poesía, la música y pintura.

Por lo tanto, Braulio busca en Mabel el sumun del arte, el sueño de cada artista de encontrar la esencia de la belleza y de esta manera poderla plasmar en su obra, que no es más que la recuperación de sus vivencias en la caída; y como lo anota Valencia, esto “Constituye una especie de palimpsesto fatal para el narrador, ya que su paranoia es consecuencia irremediable de su ilimitada imaginación y erudición, pues asume como vivencia sus elucubraciones y obsesiones, hasta hacerlo perder la conciencia de la realidad” (295). En esa búsqueda queda planteada, en la novela, la imposibilidad de acercarse a la totalidad del arte sin enfrentarse a la deconstrucción de las cosmovisiones; como en la propuesta de Rimbaud, sólo se accede al arte mediante el desorden de todos los sentidos. Las memorias del trance de Cendales en su caída, es al mismo tiempo el germen de su obra, al final queda literaturizado su descenso, que quizás, para seguir conversando con Rimbaud, se trata de los vestigios de una *Temporada en el infierno* en donde exclama: “No echo de menos el siglo de los corazones sensibles. Cada uno tiene su razón, su desprecio, su caridad: yo conservo mi sitio en la cumbre de esta angelical escala de buen sentido” (19)

La muerte de Mabel, es la imposibilidad del equilibrio, el destino de los hombres es trágico y el encuentro con la belleza apenas una posibilidad. La Diosa Blanca cobra un alto precio a quienes osan acercársele, ella contiene el germen del máximo placer y el máximo castigo, pero es el riesgo que deben correr aquellos quienes desean contemplar la belleza a los ojos. Ese quizás sea el sentido profundo de aquella frase en la Advertencia Preliminar, cuando el compilador de las memorias de Braulio Cendales es tajante al exclamar que aquello queda escrito “quizás para ejemplo de mortales” (*La balada del pajarillo* 14).

III. COLISIÓN ERÓTICA EN UN CONVENTO FRENTE AL MAR

En este cuento escrito por Germán Espinosa en el año 1976, se entrevé de nuevo el encuentro de mundos, en este caso configurados desde lo erótico y accionado en un espacio que podría ser asumido por un lector desprevenido como el menos adecuado, pero que en esencia es pensado como un mundo que cruza las necesidades de la búsqueda del deseo por parte de la protagonista. En ese sentido, hay una trasgresión narrativa en el mismo hecho de situar las acciones en un claustro de monjas el cual se supone es territorio de castración. La protagonista narra su vida desde un presente sólo puesto en evidencia al final del relato, misma estrategia narrativa usada en *La tejedora de coronas*; y de esa manera en lector se sumerge en los hechos que llevan a construir el futuro destino de una jovencita quien es remitida a un convento en el cual su breve estancia marcará el derrotero sexual de la misma. Los mundos encontrados allí son los de Eros y sus múltiples posibilidades, debido a que la joven novicia no conoce aún el universo de la sensualidad que dormita bajo sus hábitos y es

Helga, una avezada monja quien en un acto de provocación abre el mundo del erotismo e introduce allí a la novata monja.

Los elementos narrativos puestos más allá de la historia son los de la transgresión, el deseo, la configuración del amor y el descubrimiento de la esencia de mujer; en ese sentido la protagonista realiza un periplo interior enfrentándose a las dualidades morales que se plantean desde el mundo religioso y desde el mundo de los deseos humanos. Por un lado, la hermana Nicolasa es la encarnación de la bondad y el respeto de los preceptos eclesiásticos, mientras que Helga es la tentación personificada que merodea el convento, pero es también la posibilidad del descubrimiento sensual de la protagonista. En medio de esas opciones, la joven novicia se deja llevar primero por el deseo del cuerpo, en un amor fogoso que le ofrecerá el placer total, pero también el dolor interno y el rechazo del objeto del deseo, por eso al recobrar el pasado la voz protagonista que narra dice: “Se me dificulta, pasado tanto tiempo, discernir los procedimientos que empleó la bella Helga para convencerme de que me rindiera a su amor” (*Cuentos completos* 242).

Por su parte Nicolasa encarna la férrea moral que no le importa sacrificar el cuerpo por obtener el respeto por la norma, y ese sacrificio hace mutable el carácter de la novicia adentrada en los deseos de la carne:

Estaba resuelta a no tolerar que continuaran nuestras relaciones pecaminosas y la tenacidad de su propósito le permitía sacar fuerzas de la nada. No sé si fue a partir de aquella escena, cuya violencia se desarrolló en el más imperioso silencio, que el odio que sentía por la anciana empezó a trocarse en una paulatina pero floreciente gratitud (*Cuentos completos* 252).

Se presenta allí la lucha interna entre los valores morales establecidos en la protagonista y el deseo del cuerpo-erotizado. Hay que recordar que la historia sucede a inicios del siglo XX y la influencia de la religión era un demarcado paradigma en la formación de las mujeres. Entonces el relato nos muestra la opción de la joven, su acto de rebeldía ya no es contra el monasterio en sí mismo, sino contra su cuerpo, debe liberarse, hallar un lugar en la geografía humana, por eso la desnudez ante el atónito médico no es un acto sexual, sino espiritual. La joven se reconoce como mujer, se despoja de los hábitos y toca las campanas con vehemencia, para que todos se enteren, para comunicarle al mundo que ella es cuerpo, es decir, mujer.

De ese modo, pasados setenta años de los hechos, la memoria los reconstruye para tratar de justificar un presente; de alguna manera retornar a la historia individual es la manera más directa de desentrañar el destino. Aquella joven novicia no terminó siendo una amante lésbica a pesar de haber sido iniciada por Helga en esas lides, tampoco emprendió el camino de la beatitud; descubrió un tercer escenario siendo la administradora de un prostíbulo frente al convento, en un acto de total trasgresión. Como en las novelas anteriores comentadas, el encuentro entre concepciones ideológicas diferentes, desencadenaron una opción liberadora, pero al mismo tiempo una extraña sensación de inutilidad frente al destino; así parece sentenciarlo la voz narradora: “Pero no está mal que a veces quiera acabar de comprender lo que realmente le ocurrió a mi vida, ya que los años al pasar me han demostrado que, a los rebeldes y a los soñadores, una vez cumplidos nuestros más caros sueños. Sólo no quedan el desamparo y la resignación” (*Cuentos completos* 259).

IV. MUNDOS COLISIONADOS Y ESCRITURA

Hay un elemento común que surge de esos encuentros entre mundos, en esos diálogos y choques ideológicos, es la escritura. Genoveva Alcocer, mediante ese inmenso monólogo recupera su trasegar por el mundo físico y por el mundo de las ideas, y queda la obra plasmada como testigo inmemorial de un tiempo que fue recreado. La ficcionalización alteró la historia oficial, ya no puede pensarse en Voltaire sin añorar la compañía de la cartagenera en sus disertaciones. La nueva versión de los hechos está tamizada por el arte.

En el caso de Braulio Cendales, sucede lo mismo, la obra surge como necesidad de expresar la caída, la derrota final del mundo cotidiano y razonado, para darle paso a sus memorias recopiladas en diarios delirantes. La obra surge cuando el autor ha tocado el fondo miserable de su destino. Y en el caso del cuento *Noticias de un convento frente al mar*, la protagonista rememora su pasado y por medio del pensamiento recrea esos sucesos distantes, pero lo hace con la intención de encontrar claves que la hagan entender su presente ahora que está cercana a la muerte. En ese sentido, su recuerdo es escritura, es el intento de alterar los hechos desde el lenguaje.

Finalmente, es necesario decir que este recurso de Espinosa es constante en su obra. Enfrentar los mundos posibles para hacer surgir una nueva visión de los sucesos, es también posibilidad del surgimiento de la escritura. Esta tensión se hace presente también en el Signo del pez, por no hablar sino de una de sus otras obras monumentales, y conducen al lector a desentrañar niveles de significación más profundos que la secuencia de la historia, convirtiéndolo en un verdadero hacedor de literatura, porque como lo expresa el mismo autor: “El arte se halla ligado a la vida, no al alma de los tiempos” (Espinosa en Guerra 19).

Obras citadas

- Albano, Sergio. *Arqueología del psicoanálisis*. Buenos Aires: Quadrata, 2006.
- Biografía de Germán Espinosa. *Banrepcultural*. Recuperado de <https://www.banrepcultural.org/proyectos/german-espinosa/biografia-de-german-espinosa>, 2017.
- Espinosa, Germán. *La balada del pajarillo*. Bogotá: Alfaguara, 2000.
- . *La verdad sea dicha. Mis memorias*. Buenos Aires: Taurus. Alfaguara, 2003.
- . *Cuentos completos*. Ministerio de Cultura. Bogotá: Arango Editores, 1998.
- Giraldo, Luz Mery. *Fin de siglo: Narrativa colombiana*. Cali: Universidad del Valle, 1995.
- Guerra, Gustavo. *El mundo según Germán Espinosa*. Bogotá: ICONO, 2004.
- Rimbaud, Arthur. *Una temporada en el infierno*. Bogotá: Áncora Editores, 1993.
- Talens, Jenaro y otros. *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Valencia, César. “Los misterios de la diosa blanca en la Balada del pajarillo”. En Germán Espinosa. *Señas del amanuense*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2008.

UNA MIRADA FRICCIONAL E HIPERREALISTA A LAS NOVELAS *EL BUSCADOR DE CABEZAS* (2006) DE ANTONIO ORTUÑO Y *MORONGA* (2018) DE HORACIO CASTELLANOS MOYA

EDZON CASTILLO MONTOYA¹

Resumen:

El presente artículo pretende demostrar la presencia de dos rasgos expuestos por la investigadora salvadoreña Alexandra Ortiz originados desde el enfoque ficcional centroamericano. *Lo friccional y lo hiperrealista*. Para tal efecto, en primer lugar, se desarrollará una breve introducción contextual acerca de las dos obras: *El buscador de cabezas* (2006) del escritor mexicano Antonio Ortuño y *Morongá* (2018) del salvadoreño Horacio Castellanos Moya. En segunda instancia, se argumentará con elementos de cada una de las novelas su vinculación con lo expuesto por Alexandra Ortiz, trama, personajes, contexto, espacios, tiempo, vínculos literarios, entre otros. Finalmente, se demuestra el impacto de los *mass media* en la configuración de los tejidos sociales en los cuales se encuentran insertos los personajes, especialmente, los protagonistas al construir su *intrahistoria* sobre la memoria y el exilio.

Palabras claves: Novela centroamericana, friccionalidad, hiperrealismo, exilio, multirrelacionalidad.

Abstract:

The present article tries to demonstrate the presence of two features exposed by the Salvadoran researcher Alexandra Ortiz originated from the Central American fictional approach. The frictional and the hyperrealistic. For this purpose, first, a brief contextual introduction about the two works will be developed: *The search engine for heads* (2006) by the Mexican writer Antonio Ortuño and *Morongá* (2018) by the Salvadoran Horacio Castellanos Moya. In the second instance, elements of each of the novels will be argued for their connection to what Alexandra Ortiz has exposed, plot, characters, context, spaces, time, literary ties, among others. Finally, the impact of the mass media on the configuration of the social fabrics in which the characters are inserted, especially the protagonists when building their intrahistory on memory and exile, is demonstrated.

Keywords: Central American novel, frictionality, hyperrealism, exile, multirelationality.

¹ **Edzon Castillo Montoya.** Profesor de Castellano y Licenciado en Educación por la Universidad de Playa Ancha, Valparaíso. Obtuvo un Máster en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad de Barcelona (España). Becado por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso concluye actualmente el programa de Doctorado en Literatura de la misma universidad. Se desempeña como profesor de Lengua y Literatura en el Liceo Pulmahue en la ciudad de La Ligua. Sus áreas de investigación son Poesía Chilena y Latinoamericana, específicamente de dictaduras y Literatura Española del Siglo de Oro y Contemporánea.

Las temáticas posmodernas han sido inspiración para variados escritores que han publicado desde el 2000. La crítica social, política, las distopías, ucronías, violencia, muertes, incorporación de aparatos tecnológicos, intimidaciones de la conciencia, entre otros recursos surgen en cada texto literario editado en la última década. Pero no solo son empleados los objetos externos; la intrahistoria de cada personaje adquiere un papel preponderante en cada trama. Las guerras, revoluciones, levantamientos políticos y/o sociales también son parte de los nuevos motivos literarios. En Centroamérica el campo literario ha sido tierra fecunda en relación a este tema. Terreno en donde los límites discursivos se han traslapado con lo nacional, internacional e íntimo (Ortiz 48). Topografía estética que ha aportado en la creación de mundos ficcionales, fundiendo lo personal con una realidad de mundo cruel e individualista.

En las dos novelas a comentar, *El buscador de cabezas* del escritor mexicano Antonio Ortuño y *Moronga* del salvadoreño Horacio Castellanos Moya la historia tradicional se ve influenciada por una historia personal o ficcional que marca un antes y un después en la trama. En la novela de Ortuño, escrita en 2006. El autor presenta la historia Alex Faber, un hombre de *casi treinta años* (Ortuño 25) el cual desde la adolescencia ha sido un activo simpatizante de grupos de ideologías totalitarias. Su vida, se puede resumir en rutina, sexo insatisfactorio, trabajo aburrido y antiguas amistades peligrosas. A partir desde este último rasgo la historia de Faber dará un vuelco al colaborar, de manera indirecta, para la elección presidencial de una mujer que encarna las soluciones a los problemas de todos los mexicanos. Guadalupe Garza representa, como figura tiránica fascista, todo lo que Faber había dejado atrás: violencia, abusos, asesinatos, extorción, sangre e ideología. Como descendiente directo de alemanes, Ortuño expone un personaje sumido en constantes monólogos acerca de su actuar, gustos y futuro.

Referente al contexto social, el autor no deja nada al azar. La crítica a la Iglesia es un guiño transversal a la historia. Además, la presencia de la figura femenina es presentada como erótica y sexual. Siempre haciendo la decimonónica deferencia entre *mujer ángel* y *mujer fatal*. En este caso, *la mujer blanca* y *la mujer morena*. Cada una de ellas, diferente pero iguales en lo que consta al deseo sexual, voluptuosidad y descaro. Alicia, la ex de Faber, Rocío, la mujer con la que mantiene sexo casual y Sony Chávez (Ortuño 30), la fotógrafa, compañera de labores en el periódico son una trilogía femenina que pulula permanentemente en los pensamientos de Alex Faber y actantes que llevan al protagonista a la toma de decisiones. La figura materna o amor filial quedan desplazados por figuras de mujeres que encarnan el deseo y el erotismo. Por lo mismo, la madre de Alex no posee gran importancia en la vida del personaje principal por haber fallecido al finalizar su niñez. La relación con su padre es tensa al igual que con su hermano. En general todos los personajes presentes en la novela de Ortuño, con respecto a las relaciones familiares obedecen a rompimientos o sufrimientos vividos con anterioridad. En el caso de la familia Faber, la carencia de la figura materna forma un halo de inseguridad que Alex suple con su incorporación a un grupo con tendencia neonazi.

Para Alexandra Ortiz la ruptura de un pasado inmediato forma oscilaciones en las redes de relaciones (Ortiz 66). En este caso no solo las rupturas se forman a nivel íntimo, sino también, a nivel social. La elección de Garza como presidenta forma un quiebre que no es solucionado y que solo se atenúa con el exilio de los personajes. El estilo de Ortuño sella en esta novela las relaciones entre ficción, historia y memoria. Recordando que el mismo escrito literario realizado por Alex Faber es una petición a "sueldo de un editor" (Ortuño 25).

En relación con lo anterior, el concepto de "friccionalidad" propuesto por Alexandra Ortiz (66) encaja perfectamente con *El buscador de cabezas*. La novela suma la tensión

del *thriller* y por añadidura la ficción y la historia. Elementos que son visibles en la novela de Ortuño desde su inicio al argumentar su escritura ficcional al trabajo memorístico del protagonista ejerciendo un trabajo de reescritura, relectura y reinterpretación de los hechos acaecidos en un pasado y los cuales son entregados al lector vinculándolo en la trama a través del suspenso y la ambivalencia de sentimientos. El desamparo del protagonista es traspasado al lector por medio de diferentes técnicas. La escritura por encargo se convierte en una autobiografía cargada de anécdotas, *flash-back*, imágenes, multiplicidad de voces y recuerdos. Todos ellos dan cuenta del fracaso de cada una de las vidas presentadas en la obra; las cuales se desfragmentan a medida que avanza la historia y también a medida que el régimen fascista toca cada una de las hebras de la existencia de cada personaje. Al igual que en la obra de Castellanos Moya, *Moronga*, que será comentada más adelante, el fracaso existencial del protagonista refleja el fracaso de la revolución ideológica por medio de un marasmo psicológico de Alex Faber y José Zeledón los que son víctimas de las ideas totalitarias de derecha respectivamente.

Las escenas expuestas en la lectura son otro aspecto relevante que ayudan en la configuración de la historia interna y lo extraliterario. Como menciona Alexandra Ortiz (75) las acciones ejecutadas por los personajes crean en ensamble que mezcla la vida personal, social y política de cada uno de ellos. En *El buscador de cabezas* este tema se muestra desde el inicio del relato. La *Marta* es la representación empírica de lo despreciado por el régimen de Guadalupe Garza. Es un travesti culto, crítico de arte, refinado, conocedor de buena música, cuadros y libros. “Tiene un cuerpo de atleta y un prominente bronceado” (Ortuño 25). Su vida es un constante ir y venir entre lo personal, lo social y lo político. El cual, al igual que la mayoría de los personajes que sobrevive a la represión de Garza escapa del país sin antes haber pasado por las instalaciones de la policía política gubernamental. Lo mismo ocurre con la tortura de Milagros, la muerte de Joaquín Nava “el poeta comprometido” y esposo de Sony, la presencia omnipresente de la corrupción, la violencia contra la mujer, el aborto, entre otros temas.

En *Moronga*, de Castellanos Mora, la temática principal también está vinculada con la vida íntima, lo social y lo político; pero visualizado desde el exilio. A diferencia de *El buscador de cabezas* de Ortuño, en donde Alex vive un tiempo en complicidad con el régimen, José Zeledón participó activamente en la lucha armada en su país, teniendo que refugiarse en los Estados Unidos de 2010. Por lo mismo, es presentada implícitamente como una novela de testimonio, pero ese testimonio queda solapado al descubrirse que José sigue activo, de manera clandestina claro está, de un grupo paramilitar que aún actúa en el país del norte. Como visualiza Alexandra Ortiz (83) la novela emplea técnicas propias de la novela testimonial, pero con caracteres que desestabilizan su propuesta como ficción literaria. Del mismo modo que Ortuño, Castellanos Moya usa el recurso del *thriller* para captar la atención del lector. Sin dudas la novela comienza acompasada respecto a las acciones y los diálogos, pero lentamente el relato comienza a desvelar sus fisuras, disoluciones, ambigüedades e indeterminación en lo referente a los personajes que giran en torno al protagonista. Estos rasgos llevan a considerar al relato como un juego entre autor, ficción y lector.

La oscilación entre novela y testimonio es también uno de los rasgos con el que Castellanos Moya cabe dentro del estudio de Alexandra Ortiz. Para la académica salvadoreña (86) este tipo de novelas destaca por la apropiación de una realidad extraliteraria como recurso de denuncia a una situación histórica y social de un determinado espacio y tiempo.

Alcanzando el relato una *multirrelacionalidad* a partir de una realidad, una identidad, una historia, una nación y un testimonio condensados en una novela. José (sobre)vive en un país

que no le agrada y trabaja en lo que puede. Constantemente se está moviendo, escribiendo correos o conectado a internet. A diferencia de Ortuño, Castellanos Moya incorpora frecuentemente el uso de tecnología, aparatos electrónicos de uso cotidiano y series de televisión. No está de más mencionar el año de publicación, 2018, hace dos años. Con lo que el uso de teléfonos celulares, como el *Iphone*, las tabletas, como el *Ipad*, los servicios de geolocalización, revisión de correos electrónicos y cámaras de vigilancia sean parte del entorno natural de *Merlow City*.

Otro de los recursos que emplea el autor de *Moronga* es la bifurcación imbricada de la trama. En una primera instancia, se narra la historia de José. Hombre que, a pesar de su oscuro pasado, trata de olvidarlos trabajando. Desde su pensión comienza a conocer a diferentes personas que le van ayudando a hacer su vida más llevadera. Entre estos personajes hay una pareja de lesbianas, Stacey y Nikki, con la segunda comienza a tener una aventura amorosa. Acá el narrador no escatima en censura para describir sus encuentros erótico-sexuales con Nikki. En la segunda parte, el relato se centra en la historia del académico Erasmo Aragón, profesor de literatura en “Merlow College” que obtiene una beca para investigar acerca de las verdaderas causas de muerte del poeta Salvadoreño Roque Dalton “en la capital del imperio” (Castellanos 137). Tema que es descubierto por Aragón, pero no expuesto al lector de manera explícita. En cuanto a los personajes principales, José y Erasmo, ambos son presentados con una timidez, especialmente en Aragón, pero al avanzar en las páginas; el lector vislumbra, con no menos asombro, la vida oculta que poseen ambos protagonistas. Cada uno de ellos tiene argumentos para haber dejado su país natal, los dos tienen experiencias pasadas que tratan de olvidar, pero, aun así, su pasado los condena. Viven con miedos, entre una de las culturas más miedosas, con gobiernos que juegan con el miedo de los ciudadanos. Zeledón y Aragón permanentemente están pendientes de no ser seguidos, borran sus correos o archivos, tienen precauciones por el solo hecho de ser inmigrantes, y a pesar de tener su documentación al día, prefieren no ser chequeados por las autoridades competentes. Con todo, mantienen relaciones íntimas con varias mujeres y dan sin querer, datos de sus vidas o de sus experiencias en actividades de las que insisten huir.

El binarismo de los protagonistas y en consecuencia de la trama, conforman “vínculos intratextuales y extratextuales” (Ortiz 90) los cuales producen un tercer segmento (88) que aúna los dos relatos; el que se materializa en el epílogo de la novela *El tirador oculto* (Castellanos 295). Es aquí en donde una traductora, Patricia Jaramillo, redacta y expone los hechos que son desconocidos por el lector hasta ese momento.

La presencia de infantes en las dos novelas analizadas es otro punto que se puede acotar. Para Juan Eduardo Cirlot (332-332) los niños simbolizan el futuro y las fuerzas formativas. Si son el futuro, en los dos relatos, este ya no existe o peor aún, será de carácter negativo. En el caso de *El buscador de cabezas*, estos son estigmatizados como propios de las clases populares (Ortuño 135). Sony, es un caso particular en la trama, aunque no difiere mucho con los niños que piden limosnas cerca de la resguardada iglesia del cardenal Galindo y que mueren de hambre en contraste con el lujo de los jardines del santo lugar. En general, la figura infantil es relegada como acompañamiento en la pobreza, en el dolor y en la violencia. Ahora bien, en *Moronga*, los niños son expuestos en su rasgo más superficial o como miembros permanentes de las familias norteamericanas. Amanda (Castellanos 267-271), es diferente. Ella representa, en cierto modo, el problema que significa Latinoamérica para los Estados Unidos. Amanda es una niña *hipersexualizada* que ha visto y vivido experiencias que no han debido ocurrirle a su corta edad. Como fiel representante estereotipado de la cultura hispanoamericana; es un verdadero dolor de cabeza para sus padres adoptivos.

Violenta, desagradecida, erótica, sexual y grosera. Son algunos de los adjetivos que puede ser calificada de manera sucinta.

En lo concerniente al análisis de las dos obras desde la cultura posindustrial de la segunda mitad del siglo XX. Leonardo Oittana (255) sustenta sus argumentos en lo expuesto anteriormente por Jean Baudrillard en lo referente al mercado, avances tecnológicos y comunicacionales. Al igual que en las novelas, la realidad se volatiliza gracias al efecto que producen los medios de comunicación de masas en las sociedades contemporáneas. Con ello, lo social comienza progresivamente a desmaterializarse alcanzando un nivel de no retorno. Comparado esto con las dos novelas analizadas, *El buscador de cabezas* expone una sociedad que lentamente fue alcanzando un grado de violencia de la mano de las publicaciones de los periódicos, la televisión y la radio. Medios predominantes en la ficción de Antonio Ortuño. Estos, alcanzan el objetivo de transformar al país en un sitio hostil que necesita imperiosamente la patriótica “mano dura” de alguien que acabe con la violencia, la corrupción y los asesinatos. Resultando todo lo contrario a lo esperado, incluso para el lector, que vaticina en Garza las esperanzas de un pueblo doliente y necesitado de esa *mano* materna que muta en represión y sangre. La mediatización de la realidad se vincula con el uso de signos. Alex Faber todavía guarda la *cruz celta*, símbolo del grupo fascista *Los Republicanos*. Cruz que no solo representa a un determinado grupo, sino también, al nuevo gobierno elegido democráticamente.

Cirlot (157-158) define a la cruz como la aversión al árbol de la vida paradisíaco; entregando una derivación trágica al término. De este modo, la *cruz* “celta” se configura como un indicio de muerte y sufrimiento que será transversal a todo el relato; quedando postergada la vinculación al cristianismo como vía a la divinidad. Esta (des)ilusión creada por los medios masivos de comunicación Baudrillard la llama “hiperrealidad” cuando la realidad es filtrada por las tecnologías que refinan o modelan la realidad acorde a las necesidades de la economía o, como en la novela de Ortuño, a la política. La crisis derivada de la “hiperrealidad” no solo afecta a lo económico o político, a su vez influencia a lo cultural y a lo estético, como ocurre en el relato protagonizado por Faber donde se realizan desfiles militares y populares agradeciendo la abnegada labor de la presidenta que incluía dentro de su propuesta de gobierno acabar con los indígenas (Ortuño 151). Sobre lo mismo, la utopía creada por Garza no es más que una ilusión mediática que intenta ocultar una realidad que dista de lo concreto. Su afán de transformar a la nación cobra un precio en vidas inocentes que son vistas como necesarias por un régimen ideologizado.

Para la obra de Castellanos Moya, la “hiperrealidad” producida por los medios de comunicación no es tan siniestra como en Ortuño. Aunque los medios forman fantasías y reflejos en una sociedad poscapitalista como lo es la norteamericana; esta estructura mediática es empleada principalmente para la inducción de necesidades (consumo), entretenimiento, comunicación (redes sociales) y como herramientas cotidianas (apps y programas móviles). Claro, que la crítica oculta del autor no es explícita referente a este tema. José Zeledón se da cuenta del peligro que significan los *mass media* cuando se desempeña como revisor en los *Servicios Tecnológicos de Merlow College*. Revisando correos electrónicos de profesores y estudiantes de la universidad; y las imágenes de las cámaras de seguridad de la ciudad. Situación en donde conoce indirectamente al académico Erasmo Aragón. Incluso antes de trabajar para la universidad Zeledón tomaba sus precauciones al navegar por internet o al responderle al «Viejo». Incluso se menciona que no posee cuentas de *Facebook* o *Twitter* (Castellanos 85) pero sí emplea los mapas de *Google* para localizar calles o lugares (121).

El filtro de la “hiperrealidad” en *Moronga* es más débil que en *El buscador de cabezas*, pero la realidad es destilada por medio de la conciencia del personaje principal. Es él, quien oculta sus pensamientos y vida guerrillera; son los medios de comunicación quienes en parte cooperan con sus intereses y bienestar. Acá la “hiperrealidad” se presenta como un recurso positivo para el contexto interno y para el entorno norteamericano, y no como un medio de propaganda ideológica o política.

No obstante, a pesar de las diferencias que poseen las dos novelas comentadas, tienen una similitud en lo referente a lo que Alexandra Ortiz (93-94) denomina “Cultura de la Memoria”. La que define como una preocupación fundamental entre a la política y cultura. Dicho de otra manera, los protagonistas cargan con un pasado que les atormenta y tratan con variadas estrategias olvidar u omitir. Su condición de «fugitivos» del olvido los hace realizar acciones que tienen como objetivo acallar sus visiones y recuerdos de situaciones dolorosas o traumáticas. Este juego entre la dicotomía “recuerdo/olvido” son los principios que fundamentan estructuralmente a las novelas de Ortuño y Castellanos Moya. Alex Faber y José Zeledón tienen un pasado oscuro, experiencias que guardan y que pocos conocen (*memoria de los vencidos*). La violencia, la guerra fratricida, las muertes, los cuerpos inertes, la división de una nación, el dolor y el sufrimiento. Son una crítica encubierta en narración que toma la forma de diario personal. En consecuencia, la incorporación de la primera persona no es al azar; ya que, el punto de vista del narrador sitúa las acciones, el tiempo, el espacio y uso del lenguaje dependiendo de las necesidades lingüísticas y literarias con el fin de desarrollar una estructura narrativa cercana a los postulados de la novela testimonial y, por añadidura la inserción crítica por parte del autor sobre una temática cercana a sus experiencias o pensamiento de un determinado contexto histórico, social y político de un pueblo que desea ser atendido en sus demandas como lo son la gran parte de los países latinoamericanos que personifica, en alguna medida la tradición oral prehispánica.

En suma, las dos obras analizadas, poseen rasgos que las clasifican como novelas ricas en crítica social, contemporáneas, de narrador autodiegético y en las cuales los personajes principales evidencian un cierto tipo de orfandad respecto a las experiencias de vida. Sin embargo, su capacidad de adaptación como seres transeúntes o de paso por las diferentes cartografías de su ambiente los convierten en palabras de Alejandra Ortiz (137) en “sujetos transnacionales” saturados de miedos, inseguridades y desconfianza. Alex, José y Erasmo son tres tipos que llevan a cuestas secretos que no deben ser desvelados, los que, a pesar de los cuidados que tienen de no entregar información de más, son seres carnavalescos al aparentar una personalidad que oculta a otra. En efecto, esto los autores lo concretan gracias al entorno físico, social y psicológico que construyen alrededor de sus protagonistas. Entre estos recursos se consideran los medios masivos de comunicación e información, las redes sociales, la informática y el uso de programas exclusivos para teléfonos móviles. Por otro lado, el tejido social que van armando los personajes afirma que no solo las redes están materializadas en pantallas, sino también, en las relaciones interpersonales que se van construyendo alrededor de ellos. Además, la presencia de la *fricción*, el *thriller*, la “multirrelacionalidad y la hiperrealidad” son atributos que transforman a este tipo de novelas poco conocidas en Chile en propuestas literarias para su análisis y discusión.

Obras citadas

Castellanos, Horacio. *Morongá*. Santiago: Penguin Random House Grupo Editorial, 2018.

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Siruela, 2014.

Oittana, Leonardo. "La desaparición de lo real o el éxtasis de la comunicación".

La trama de la comunicación, XVII, 2 (2013): 255-269.

Ortiz, Alexandra. *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012.

Ortuño, Antonio. *El buscador de cabezas*. Ciudad de México: Editorial Planeta, 2017.



NO



TAS

“UNA ISLA ES UNA ISLA”: PALABRAS A PROPÓSITO DE LA POESÍA DE OMAR LARA MENDOZA¹

LIANY VENTO GARCÍA

La librería del poeta Omar Lara², parte de una institución cultural enorme, es muy diferente al resto de los salones. Con la misma sorpresa que el personaje G. H³ entra a la habitación de su criada, entro a la Corporación Artistas del Acero, con la idea de que las escaleras llevan a otro edificio, a otro espacio que no pertenece a ese lugar. La verdad es que la librería de Omar, no está en ese edificio ni tampoco fuera de él, pertenece a un territorio que poco tiene que ver con estructuras rígidas, es un espacio que ha devenido isla. Y lo mismo me atrevo a decir del poeta y su poesía.

Devenir isla, implica capturar algo de ella sin perder lo que ya se posee. En el caso de Omar Lara, de su poesía, su cualidad de ser a la misma vez el adentro y el afuera, no ser uno ni otro, pasar *entre*⁴, característica que más puede asociarse a ciertos tópicos, a imágenes que la isla ha instalado y que pueden definirla más allá de la geografía, y que deja entrever “un modo peculiar de enfrentar la existencia”, “una mentalidad”, “una manera de encarar el cosmos”. Se hacen referencias al “insularismo psicológico que acomoda al ser humano a lo rutinario y a lo estático” (Álvarez y Mateo 89-92), del mismo modo se habla del más ancho de los horizontes, que sugiere constantemente la libertad⁵, para finalmente aceptar que la isla no es sino un espacio de “dudosa existencia” como también reconocen Álvarez y Mateo (92) y puede reconocerse en la poesía de Lara, una existencia que se percibe atractiva, sugerente, en ese sitio que atraviesa lo aparentemente opuesto.

La investigadora Zenaida Suárez, estudiosa de la obra de Omar Lara, ha establecido su comunicación con la poesía lárca. “La poética de la añoranza, de saudade sería mejor decir, que lleva a cabo Omar Lara a lo largo de toda su trayectoria poética, le ha valido el calificativo de poeta lárca”⁶. La autora encuentra lazos de comunicación de la poesía de Omar con las palabras de Jorge Teillier donde trata de definir las características de la generación lárca en la poesía chilena:

¹ **Liany Vento García**. Cubana, actualmente afiliada a la Universidad de Concepción, Chile.

² Omar Lara (1941), poeta chileno, fundador y principal impulsor del grupo y la revista de poesía Trilce, aparecidos en Valdivia en 1964 bajo el alero de la Universidad Austral de la misma ciudad. Además de producir una de las obras más importantes de su generación, Omar Lara ha contribuido al conocimiento de la poesía chilena en Rumania y de la poesía rumana en nuestro país, al traducir poetas como Marin Sorescu y Mihai Eminescu. Entre sus obras vale destacar *Argumento del día* (1964), *Los Enemigos* (1967), *Serpientes* (1974), *El viajero imperfecto* (1979), *Fugar con juego* (1984), *Jugada Maestra* (1998) y *Voces de Portocaliu* (2003). Entre muchos importantes premios ha recibido el de la Casa de las Américas de Cuba en 1975, el Premio Internacional Fernando Rielo (1983) por sus trabajos de traducción, la Medalla Mihai Eminescu en Rumania (2001), la Medalla presidencial Centenario de Pablo Neruda (2004) y el año 2007, el VII Premio Casa de América, de España con su libro: *Papeles de Harek Ayun*. (Información recuperada de <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-94399.html>).

³ Personaje narrador en la novela de Clarice Lispector *La pasión según G. H* (1964).

⁴ “Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio” (Deleuze, Guattari 29).

⁵ De *Un verano en Tenerife* (1958) de Dulce María Loynaz (Cit. en Álvarez, Mateo 93).

⁶ Texto no publicado, leído en la presentación de antología de la poesía de Omar Lara “Los muertos pasean desnudos” (2020) de Mago Editores.

Frente al caos de la existencia social y ciudadana, los poetas de los lares [...] pretenden afirmarse en un mundo bien hecho, sobre todo en el mundo del orden inmemorial de las aldeas y de los campos, en donde siempre se produce la misma segura rotación de siembras y cosechas, de sepultación y resurrección, tan similares a la gestación de los dioses (recordemos a Dionisio) y de los poemas (48).

Niall Binns, por su parte, en el texto “Composición y recomposición del lugar en la poesía de Omar Lara”, considera que hay afinidad con el larismo de Teillier pero “no es un larismo al estilo de Jorge Teillier”⁷(27).

Para estas páginas las definiciones no son importantes, sin embargo, en la mirada al poeta no se descubren relaciones con la siguiente postura:

A través de la poesía de los lares yo sostenía una postulación por un “tiempo de arraigo”, en contraposición a la moda imperante e impuesta por ese tiempo, por un grupo ya superado, el de la llamada generación del 50, compuesto por algunos escritores más o menos talentosos, por lo menos en el sentido de la ubicación burocrática, el conseguir privilegios políticos, el iniciar empresas comerciales, representantes de una pequeña burguesía o burguesía venida a menos. Ellos postulaban el éxodo y el cosmopolitismo llevados por su desarraigo, su falta de sentido histórico, su egoísmo pequeño burgués. De allí ha nacido una literatura que tuvo su momento de auge por la propaganda y autopropaganda, pero que, por frívola y falta de contacto con la tierra, por pertenecer al oscuro mundo de la desesperanza ha caducado en pocos años (Teillier, Sobre el mundo 283).

El propio Omar, en una entrevista, declaró que perteneció a un grupo⁸ que creía en la tradición y nunca optó por un rupturismo gratuito o por la pretensión de establecer una poética competitiva (Arias, s.n.).

Nosotros –declara Omar Lara– nos atrevíamos a hablar de una poesía chilena con determinadas características, como una línea verificable un poco antes de los poetas ya más reconocibles, desde los grandes poetas, y no pretendíamos romper esa tradición o transformarnos en creadores adánicos, pues asumíamos ese pasado nuestro (Bianchi 32).

El grupo Trilce fue⁹ isla con respecto a la urbe, no por rechazarla, sino por derecho propio a escribir desde las ciudades que los habían visto nacer, crecer y amar la poesía. Para algunos la provincia puede considerarse una posición menos favorable, pero yo no sabría explicar para qué en relación con los versos. Escribir desde la provincia posibilita

⁷ Jorge Teillier, (1935-1996), poeta chileno de la llamada generación literaria de 1950, creador y exponente de la denominada poesía lárca.

⁸ El grupo literario “Trilce”, fundado por Omar Lara, surgió en la Universidad de Valdivia, en 1964, solo unos pocos años después que la ciudad y la región habían cambiado de apariencia en su aspecto y geografía. Estuvo integrado definitivamente por Enrique Valdés, Carlos Cortínez, Federico Schopf y algunos asociados que no vivían en Valdivia como Waldo Rojas. “Sin duda, tanto en el conocimiento como en la presencia del colectivo, el impulso de Omar Lara, su fundador y director, fue básico. Sin embargo, creo que es Federico Schopf quien le imprimió un real alcance nacional, como puede percibirse en la segunda época de la revista, donde la participación -distante. pero cercana- de Waldo Rojas, colaboró, también, al nuevo enfoque” (Bianchi, 1995: 19)

⁹ El grupo literario “Trilce” dejó de existir exactamente el 11 de septiembre de 1973. Hasta ahí vivió. Lo que sobrevivió fue la “idea” de Trilce y la revista *Trilce*. En París se creó la Asociación Cultural Trilce, la cual recibe desde Chile la revista que Omar se mantiene editando.

una mirada diferente. Omar Lara ha declarado que para él la poesía es la mirada (Arias, 2012) y estar en la provincia, contrario a la más usual actitud de resentimiento, lo dotó de una sensibilidad particular, la que impulsa a Binns a escribir: “Después de tanta “tradición de la ruptura” y tanta necesidad de matar al padre, a la madre y a todos los hermanos, llegó un remanso de paz a la poesía chilena” (20).

En el año 1973, año del Golpe Militar, se desintegra el Grupo Trilce. Retomo a Binns cuando escribe que, a partir de ese momento, Omar “supo ir construyendo, de poema en poema, una voz más personal” (24). El poeta sureño, se aisló de grupos literarios –no por decisión propia sino por contingencias históricas–, de procedimientos poéticos, de lo mediático, lo que pudo haberlo ensombrecido, alejado, convirtiéndolo, como dice Iván Ivanovici, en uno de los ignorados (149). Esa aparente involución, pobló su poesía: “enunciado tenue, reposado [...], soliloquio sutil de voces y susurros” (Fierro 9) y lo convirtió en voz insólita dentro del horizonte poético de inicios de este siglo (Concha 213). Rareza que ha estado marcada por su sobriedad, que más que recurso, es devenir.

Esta no es una idea nueva. Mario Rodríguez¹⁰ había anunciado el “devenir imperceptible” de la poesía de Omar:

De ahí lo que la crítica ha llamado contención en la poesía de Omar Lara es, en verdad, un “devenir imperceptible” en el que el poeta se confunde con el mundo, se viste de los colores del mundo, lo que quiere decir que no lo reconocen en la calle como el POETA con mayúsculas, el vate; logra pasar inadvertido, incluso de los vecinos. Y este es un rasgo clave del poeta Omar Lara. Él no se esfuerza por pasar inadvertido, porque su poesía es de una sobriedad admirable, una suerte de ascesis que elimina lo que resalta demasiado, lo excesivamente vistoso (135).

Eso insólito e imperceptible de su escritura se comprende como “una especie de lengua extranjera” (Deleuze y Parnet 9). Omar Lara ha conseguido sin proponérselo un estilo, que no es otra cosa que devenir: “volverse cada vez más sobrio, cada vez más simple, cada vez más desierto, y por esa misma razón [...] algo poblado”, un algo habitado como esos “lugares y destinos”, “invisibles pero ciertos” que “parecieran estar al otro lado del mapa” (178).¹¹

Invisibles/ciertos. Omar Lara levanta su poesía entre binarismos. Según Deleuze y Parnet: “Así es cómo se esboza un devenir, cómo se pone en movimiento un bloque, que ya no es de nadie, sino que está «entre» todo el mundo, como un barquito que unos niños sueltan y pierden, y que otros roban” (14). Ensayos alrededor de su obra nos ofrecen esa visión cuando refieren: Grandilocuente/ solemne, local/ trasmundano, vivos/muertos, vida/ muerte, viaje/reposo... Pero una isla nunca es un extremo. Desde la ventana de la habitación donde escribe, Omar puede ver la Laguna Redonda: “Ayer había dos cisnes en la Laguna / majestuosos / discretos” (507). ¿Se puede ser majestuoso y discreto a la vez? Entre esas dos circunstancias la isla se establece: entre la majestuosidad que le otorgan sus propias fronteras fijas y la discreción que asume como parte de la totalidad que es el mundo. Virgilio Piñera escribe “la maldita circunstancia del agua por todas partes” (*La isla en peso* 45); una isla es eso, pero también refugio, distancia con lo horrible, libertad/ encierro.

¹⁰ Profesor Emérito de la Universidad de Concepción. Autor de un sin número de artículos académicos y antologador de la *Antología Cuentos hispanoamericanos* Sus líneas de investigación se centran en poesía chilena, novela latinoamericana y literatura colonial.

¹¹ Todas las citas de poemas se han tomado de Lara, Omar. *Nohualhue. Ida y Vuelta*. Poesía 1964-2016, Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera, 2017. Solo se incluye en la referencia el número de página.

Omar atraviesa esos binarismos, hace correr el lenguaje entre ellos, se aleja del lenguaje empoderado –hecho que también al decir de Fierro “distingue su proyecto poético de los proyectos caracterizadores de la poesía chilena y especialmente de los de su generación” (11) – y tartamudea en poemas breves o más extensos, pero en los que las palabras no se atropellan ni se contradicen, sino que crean un lugar, un estado, un efecto otro: “Hechos y cosas reales se volvieron irreales/ y viceversa” (232). Estos versos pertenecen al poema “Recuerdos del futuro”, texto abrumador que nos ofrece una realidad donde es posible recordar lo que aún no acontece, lo que es de por sí paradójico. En ese espacio, los hechos y las cosas abandonan su propiedad de ficticios o existentes, no se ubican en una frontera, sino que crean el territorio del no-olvido, de la infinitud de ciertas palabras.

Uno de los binarismos más arraigados que considero atraviesa el poeta, está relacionado a lo imposible/lo posible. Los poemas de Omar están desbordados del anhelo de ser, tocar, poseer lo observado, ya sea en el pasado, el ahora o el futuro, pero vive en ello una imposibilidad: “barca encanallada / que no llegaba jamás” (223) El único territorio donde se concreta el deseo es el poema: “¿La poesía / para qué puede servir / sino para encontrarnos?” (414). El contacto es posible porque así lo precisa el poema; sacrificarlo todo por el buen verso, incluso la verdad, que nos es develada en instantes como este: “eres mía y te amo / aunque no existas” (178).

Esto conduce a cuestionar la sonrisa. ¿Hay algo más triste que no alcanzar lo deseado? ¿Permanecer soñando con ello?: “Pudimos habernos amado” (202). ¿Algo más sombrío que avanzar al ritmo de un tic tac?: “Me pregunto si llegaré a tiempo” (178). Edson Faúndez declara que la sonrisa es el tesoro que reside en la sobria poesía del poeta de Imperial (87), pero también expone lo que para mí resulta más certero: “Toda la nobleza y grandeza de la poesía de Lara puede explicarse a través de la insistente conjura de un tiempo que aún no ha llegado” (99). Personas, sucesos, estados, lugares que no han llegado y se esperan, porque una isla siempre desea ser otra cosa, sin embargo: “Nadie pasará de un lado / a otro / la isla es una isla / deben saberlo de una bendita vez” (509). Una isla solo puede poblarse de sí misma; en los poemas de Lara la sustancia pueblo, amor, amigos, literatura, historia, son como las carreteras de una isla: no conducen sino a ella, “se habita el mismo lugar” dice Fierro (13); por tanto, el tiempo anhelado jamás llega y todo resulta “prodigio de la imaginación” (205). El poema “Llueve en enero de 1973 en Valdivia”, del libro *Oh buenas maneras*¹², es lúcido en este sentido:

Tras las ventanas de aquella casa
se mueven sombras que parecen manos:
pareciera que alguien viene llegando.
No se engañe, son hojas de nalca, heridas,
mordidas por los bichos (85).

No se engañe, lector, son solo hojas, en realidad nadie se acerca, nadie llega, como el poeta tampoco rema a ningún sitio. En el poema “Madre, yo sé que nada” el sujeto desea: “Vámonos madre vámonos” (259), desea al abuelo, desea regresar a un tiempo, pero la dicha de salir a navegar ocurre solo en el espejo. Ya sabemos que lo reflejado no existe: “si tuviera ese río” (259); no existe el cauce, no existe el yo que rema ni la isla del Sueño, existe la noción de sí mismo como isla. Una isla nunca es un extremo, no es remanso ni infierno, es semisonrisa, mueca, indefinición: “Yo remo en ese espejo/ hacia la Isla del Sueño / donde me pierdo y me hallo / donde me hallo y me pierdo”. (260)

¹²Premio Casa de las Américas, Cuba, 1975

He intentado mostrar algunas carreteras que distingo, esas por las que se camina sin salir, pero que conducen al libro único al que se ha referido, único e insistente: “Los caprichos de la vida y sus contradicciones, tan propias de lo humano, lo han dividido, fragmentado, nominado en título diversos, pero siempre ha sido un solo texto”, como apunta Fierro (7). Permita este texto despertar la curiosidad por la obra de un poeta de pueblo, que reverencia lugares, instantes insospechados, intrascendentes, y los estampa en tarjetas postales, que luego serán abandonadas; un poeta que sabe que nada se construye en soledad, y menos la poesía, por eso puebla de nombres y diálogos sus poemas, y porque le interesa permanecer a través de los otros; un poeta sin miedo a los poemas de amor, a declarar su derrota (derrota gloriosa en el poema), que a los 79 años le permite seguir haciendo lo que considera más importante: escribir: vivir.

Obras Citadas

- Álvares, Luis y Mateo Margarita. *El Caribe en su discurso literario*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente, 2005.
- Arias, Francisco. "No cometer la insensatez de decir que el premio nacional no me interesa". *The Clinic*, 3 de septiembre de 2019. Recuperado de <https://www.theclinic.cl/2012/07/25/no-cometer-la-insensatez-de-decir-que-el-premio-nacional-no-me-interesa/>.
- Bianchi, Soledad. *La memoria: modelo para armar*. Santiago de Chile: Ediciones de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1995.
- Concha, Jaime. "Omar Lara: la nueva frontera". *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara*. Puebla: Circulo de poesía, 2011. 206-213.
- Deleuze, Gilles y Guattari Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- Deleuze, Gilles y Parnet Claire. *Diálogos*. Valencia: Pre-textos, 1980.
- Faúndez, Edson. "Omar Lara y el sueño de la sonrisa en Portocaliu." *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara*. Puebla: Circulo de poesía, 2011. 87-101.
- Fierro Bustos, Juan Manuel. "Nohualhue. Ida y vuelta. La llave de la memoria". *Omar Lara, Nohualhue. Ida y vuelta. Poesía 1964-2016*. Temuco: Ediciones Universidad de la Frontera, 2017, 7-13.
- Ivanovici, Iván. "La poesía de Omar Lara". *Atenea* 469, (1994): 149-156.
- Lara, Omar. *Nohualhue. Ida y Vuelta. Poesía 1964-2016*. Temuco: Ediciones Universidad de La Frontera, 2017.
- Binss, Niall (2011). "Composición y recomposición del lugar en la poesía de Omar Lara". *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara*. Puebla: Circulo de poesía, 2011. 19-29.
- Piñera, Virgilio. "La isla en peso". Virgilio Piñera. *Poesía y crítica, compilación y prólogo de Antón Arrufat*, México: Cien del Mundo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994. 45-57.
- Rodríguez, M. (2011). "La poesía de Omar Lara es como la hierba del Sur que crece entre las grietas del pavimento". *La casa del poeta no tiene llave. La poesía de Omar Lara*. Puebla: Circulo de poesía. 2011. 133-143.
- Suárez, Zenaida. *Los muertos pasean desnudos o la poética de la añoranza de Omar Lara*. Recuperado de <https://www.escritores.cl/>, 2020.
- Teillier, Jorge. "Los poetas de los lares". *Boletín de la Universidad de Chile*, (1965): 48-62.
- _____. "Sobre el mundo donde verdaderamente habito". *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, V (1970): 279-284.

UNAMUNO EN LA SOBERANA TRASCENDENCIA DEL NEORREALISMO

RAINER CASTELLÁ ¹

“Cuando el círculo del pensamiento llega a ensancharse por el advenimiento de la reflexión, las combinaciones del pensamiento se multiplican”. He pretendido comenzar este artículo, rememorando la escuela hegeliana, a raíz de la empática transparencia que subyace en los míticos albores de la literatura española, con el devenir de sus procesos históricos, y la evidente influencia dentro de los acontecimientos culturales que han sojuzgado a la literatura Iberoamericana desde sus orígenes. Patrones ataviados a la confrontación cultural de corrientes animadas por una mezcla heterogénea, hallaron en su simbiosis la dosis esencial del criollismo, como semilla literaria de las corrientes europeas tradicionales.

Pretender el regodeo de los procesos contextuales que dieron origen a la corriente romántica, significaría abrir una brecha de invaluable esquemas de índole cualitativa que culminaría acaso con la generalidad valorativa de un movimiento, cuyas normas estructurarles nos ha precedido hasta nuestros días, trazando disímiles vericuetos a la hora de aunar en sus formas arquetípicas de las que se auxiliaron los creadores de la vanguardia artística del surrealismo y creacionismo, por citar solo dos ejemplos concretos.

Si tomamos en cuenta la formación sociocultural de las naciones europeas, su temporalidad e influencia con otras culturas y la comparamos con la noción objetiva del entorno conferido al intelectual latinoamericano estaríamos al borde de una confrontación muy dispar de pensamiento creativo y filosófico que nos conduciría en el caso específico de la literatura por un sendero nada coherente y sí muy desproporcional de su posible evolución intelectual, (me refiero a la literatura iberoamericana), afanosamente desdeñable en originalidad y valía universal. La literatura como cualquier otra rama del arte, provista hasta cierto punto del pensamiento absolutista, cuya dosis fraternal de estoicismo genera en su creador una suerte de empatía idealista en su plano inmaterial, génesis de la autoenajenación hacia la materia circundante, transmuta en ese imperioso requerimiento de abstracción real, que solo es posible iluminar dentro del campo ciego de su creación, viéndose favorecida por el elemento nocivo de una respuesta que busca al ente creativo en base a una pregunta que le precede.

Los movimientos literarios se edifican, tal como lo hicieron los autores durante el período romántico, de sensaciones que extralimitan a la naturaleza humana en su componente espiritual, como un poeta a falta de genio, pincela el lirismo con la esquemática frialdad de su análisis racional, compensando así con la habilidad del lenguaje y los efectos de la

¹ **Rainer Castellá.** Escritor, narrador, guionista de dramatizados radiales y cortometrajes policíacos, articulista, poeta, crítico literario. Profesor de Letras y Licenciado en Estudios Socioculturales. Actual Asesor literario en el Ministerio de Cultura Provincial de Santa Clara, la ciudad donde reside. Fue premiado en el concurso de poesía 2002 *poets the Rainbow*, New Jersey. Ha publicado *Plática de Invertebrados* (novela) CAAW Ediciones, Estados Unidos. Premio Internacional de novela 2019 *Trazos Oscuros* (thriller psicológico) Ediciones Promonet (Ciudad Panamá). El relato “El Proceso” ha sido ganador de la convocatoria revista *Ladoberlin* (Alemania) 2019. *El Último Burgués* (novela negra) Ediciones Promonet y la ficción histórica *Blanche y la Maldición del Mariscal Gilles*. Finalista en la categoría de cuento en el certamen Rotary Cid Campeador con el libro de relatos *Reflejo*, auspiciado por la editorial Argenta (Buenos Aires, Argentina). *Trazos Oscuros* ha sido traducido al inglés y francés.

retórica aquel producto que de invención creativa carece. El sentimiento exasperado, la intención de alianza a culturas mitológicas, una sobre faz emotiva que indica alternativas al pacto escolástico, al abrazo a cantos y ritos medievales ante el absurdo nacimiento, asumido como muestra contradictoria de las relaciones sociales de producción durante la primera revolución industrial.

Afirmación tajante de Víctor Hugo en uno de sus artículos cuando señalaba que la historia debía ser reescrita nuevamente, aludiendo en el proceder artístico al único rasgo altruista del ser, dimensional a su propio alter ego divino, facilitando el proceder reflexivo de la literatura durante todo el siglo XIX, mediante el fruto de su envoltura estética y no a partir de la idea. La idea no se muestra como el tallo de la flor pretendido por Diderot o Rousseau durante la Ilustración francesa, sino desde sus más perfumados pétalos. Los componentes de su pensamiento filosófico reúnen a su vez una imperiosa necesidad estética, el contexto es esencial para el desarrollo de las obras románticas. La poesía denota esa dualidad casi mística del hombre con la naturaleza, desde una capacidad de sumisión propia, de un rendimiento hacia la belleza natural de la cual no es su creador nato, muy al contrario, le supera, pero le ofrece resguardo, y animado por el ímpetu espontáneo de una benevolencia adherida a los insondables encantos que provee, el ente actuante o creador, en este caso, se muestra agradecido.

La pretensión artística no representa un obstáculo esencial dentro del período romántico. La oscuridad siempre imprescindible para trazar destinos dentro de la creación literaria se manifiesta de manera espontánea, no cuestiona al ser como los autores de vanguardia, pretende asimilarlo como parte de la imperfecta naturaleza que le compone, tampoco establece prioridades ni intenta más allá de una denuncia social, la trascendencia del yo como ente supremo. El sentimiento se opone a la razón, representa esa lápida donde inevitablemente reposarán sus nimiedades. Por eso es que incluso en la narrativa romántica la evidencia contemplativa de la poética se abraza servil a un mérito figurativo, el artista no interactúa directamente con las contradicciones sociales que le circundan, se aparta, analiza y reacciona evocando un reino espiritual cuya certeza se prende a los idílicos albores de esos sentimientos que presiente menos mancillados y ávidos de redención, como lo son las pasiones y el culto hacia lo desconocido. Su doctrina no es la razón sino la voluntad que le fecunda, propensa a un reconocimiento atemporal de encontrarse con el yo interior que el historicismo le concede.

No se puede hablar de arte moderno, siquiera de las concepciones doctrinales del subconsciente freudiano, sin tener en cuenta la simiente altiva del romanticismo; ni suprimir al movimiento de un pensamiento intelectual sería obrar sensato. El rasgo fundamental de su doctrina tiene rasgos básicos de la estética hegeliana, reúne entonces un concepto invaluable de esa belleza extrasensorial que concilia en la imaginación de sus artistas su fase creativa más elevada al punto de proponer una gama estructural académica que no persigue la idealización de sus normas esenciales, y aquí pretendo detenerme.

El idealismo es un componente clave dentro de la estética concebida por los románticos que no se somete a ella, ni se individualiza, sino que permanece unida. Razón por la que se puede concebir al romanticismo una corriente de raíces estéticas, cuya academia difiere de la academia pictórica francesa, si nos animamos a establecer influencias de un arte con otro producto de su correlatividad temporal, pues si bien evade la documentación real lo hace desde una perspectiva externa, no representa una fotografía en este caso de la realidad concreta sino desde su anhelo de evasión que es a su vez un espejismo objetivo de su realidad interna. Por tanto, parte de una base idealista personal solo que transita

por albores más recónditos y herméticos. Si valoramos esta atenuante como un punto de partida imprescindible dentro de la creación literaria del siglo XIX, las novelas históricas de Walter Scott abordan desde una atmósfera sentimental la inserción y el desenvolvimiento no pocas veces contradictorios del ser hacia su hostil entorno, no hay en las novelas del período romántico gesta que ensalce a la historia y supedita el papel del hombre. El ego del autor en este caso se manifiesta irreverente al medio, pero en justo equilibrio con su ego personal. Responde ante la frustración del absurdo, una constante que persigue la tesis sociológica de toda creación literaria, es su yo simple el centro de la existencia, como diría Hegel, porque el elemento es precisamente el hombre.

Si el elemento es el hombre, como nos sometemos a afirmar, la creación es fecunda a esa simiente ideal de la que parte el espíritu creador de los autores sentenciados por la crítica dentro del realismo. Por ello es tan inverosímil la línea divisoria entre los románticos y los realistas que cada vez se hace más imperceptible, aludiendo a esquemas superfluos que distancien al Víctor Hugo de *Nuestra Señora de París* con *Madame Bovary* de Flaubert o la *Doña Perfecta* de Benito Pérez Galdós, de gran factura exponencial esta última, acudiendo a una ingenua transición, las preocupaciones del inicio de su producción literaria no cesan de responder a la esencia básica del amor y su requerimiento imprescindible para comprender e insertar del modo más razonable a la sociedad de su época dentro del cambiante mundo industrial, suponiendo la conquista humana en esa dualidad sujeto-sociedad, el pacto primero con su propia naturaleza moral y la redención del amor pleno.

No existe un ejemplo concreto, ni siquiera en los herméticos regodeos de la literatura existencial, probable madurez esta de la novela realista, un ejemplo absolutista de divorcio en relación a la corriente romántica. Aludiendo a un concepto más amplio del plano creativo no es posible invalidar la estética literaria más allá de sutiles esquemas contextuales y de pensamiento genérico que caracteriza y posibilita a los críticos evocar su divisible denominación. Lo vital es la forma y no los modos que se establecen en muchas obras de finales del siglo XIX hasta inicios del veinte. Por ello hallamos autores en lengua castellana que precedidos por el realismo galdosiano, dignos discípulos del maestro canario; ahondaron por otros senderos creativos que posibilitaría una propuesta más liviana desde el punto de vista formal. La renuncia a la forma del tratamiento psicológico, aporte irrevocable en las novelas de Galdós, sepultando la sensibilidad extrema del romanticismo, no supuso para estos autores una renuncia del tratamiento psicológico en sus obras, sino un planteamiento artístico más verosímil, donde los personajes afloran con una carnosidad psicológica permisible a la realidad, si comparamos por ejemplo a *Doña Perfecta* con *Niebla* de Unamuno, la relación narrador-personajes se diluye en el último caso de una manera tan simétrica, al somero punto de formar una hibridez perfecta.

Los personajes aun cuando son pincelados de una naturaleza psicológica excelente, permanecen al margen del criterio, cada vez más sutil a medida que avanzamos en la obra, del autor y la mirada omnisciente que recrea de la realidad contextual. La denuncia social y su voraz replanteamiento en las obras de Unamuno no permanecen a la sombra de sí mismo sino de sus personajes. El racionalismo en su obra es parte de un conjunto y no de una perspectiva singular como vino sucediendo desde el surgimiento de la narrativa romántica y su enlace, acaso, pródigamente temporal al realismo, que establece una cátedra de modos, como al igual lo representa su citada novela *Niebla*, donde pregona su manera de hacer una novela fuera de los esquemas preestablecidos y que hayan una evolución tajante dentro de la literatura española entre los miembros de la Generación del 98, donde no sería oportuno dejar de mencionar la *Sonata de Primavera* de Valle Inclán, provista de evidentes

pinceladas esotéricas, fruto del albor romántico, atraviesa el realismo y lo sacude para alzar el vuelo hacia la cumbre ominosa de sus personajes y la denuncia de sus contradictorias naturalezas.

Asida al marco verosímil, tal como lo plantea Unamuno en sus obras, donde se desenvuelven los personajes, sin el requerimiento de decepciones y caracterizaciones excesivas, estos van tomando fuerza a medida que la trama avanza, además de recrear, a su vez una fuente luminosa de contacto con los personajes y el lector que cada vez más pertenecen a una realidad inmediata. Son conjunto de ellas y el lector que haya una identificación personal como pocas veces conoció la literatura que le antecede. Se parte del ente individual para establecer la tesis en cuestionamiento de las contradicciones sociales de su tiempo, raíz esta de los postulados románticos, los personajes sugieren una confrontación hacia la descolorida realidad desde una desidia que aflora, en ocasiones inconsciente, pero que se arraiga como mala hierba a la moralidad social, atenuando una complicidad irreductible con el período tradicional realista. Sin embargo, lo que importa no es el medio y menos aún el afán de erigir una objetividad circundante, desde la visión del intelectual contemporáneo, prácticamente hiperrealista como lo hizo el naturalismo de Zola, escuela para muchos autores posteriores de la llamada “Generación Perdida” norteamericana, (específicamente pienso en Hemingway y Dos Passos,) sino la capacidad del hombre para afrontar el inevitable destino al que se ha condenado.

Ante lo ineludible, el espíritu de sacrificio, por pura elección, es todo cuanto le salva de descender con justa benevolencia al abismo, sumido a una reafirmación de fe en sí mismo, evidente mensaje reflexivo en su novela *La Tía Tula*. La filosofía de Unamuno no pretende transformar sino aceptar lo inevitable de una manera menos trágica, tampoco comprenderla, supone una cadencia de casuísticos ciclos existenciales donde la naturaleza y el ser forman parte sin llevar protagonismo alguno. Más allá del uso eficaz de la moral en su planteamiento práctico, las restantes, posibles o no objetivadas que preñan al entorno, gozan de una esencia insondable. Desde lo racional aquella oportuna nomenclatura se ha ideado a merced de su interrelación, de lo contrario, como en la novela *Abel Sánchez* termina abrazando su propia derrota, ante un sentimiento de envidia consumado. Parábola de Caín y Abel que infiere en unos diálogos preciosistas, componente del teatro clásico, donde la reflexión se agazapa bajo la valorable estirpe de una retórica bien moldeada que nos brinda el panorama general de la trama sin requerir el uso de intersticios sombreados por la intervención del narrador.

Cabe aclarar que la narrativa unamuniana no anula, sino que evita saturaciones descriptivas y reflexiones académicas, manteniendo al lector bajo una ordenanza visual constante en aquello que lee, acosado por el ritmo. Las obras de Unamuno no permiten la monotonía, se estructura de capítulos medidos y diálogos tan atractivos que el lector apenas si extraña la muestra de un narrador omnisciente y a su vez transita por los recónditos parajes de una riqueza psicológica en sus personajes digna del prematuro recorrido en la novela de Dostoievski hasta Tomas Mann y los restantes postulados del siglo XX, mencionando el puente ineludible con el *Ulises* de Joyce, naturalmente, sin que su filosofía confiera exclusividad a un personaje o autor específico más que a la obra en todo su esplendor, como lo hizo con *Niebla*, su magistral *nivola*.

La obra de Unamuno merece un análisis e investigación más profundo, acudiendo a una trascendencia dentro de la Generación del 98 que si bien lo hace excluyente al resto, le categoriza dentro de un marco atemporal teniendo en cuenta los elementos esenciales de su estética creativa y su pensamiento filosófico, cuyo existencialismo no es conveniente reducir a patrones de negación o rendimiento personal, sino que es muestra universal de la eterna

dicotomía entre el artista y la sociedad de su tiempo, un experimento que no cesará de reiterarse mientras que el arte no sea reflejo del reordenamiento social, sus contradicciones y a su vez componente esencial del mismo.

Su estructura supone una escuela para la literatura postmoderna, plegada de ritmo, flexible sintaxis, lenguaje coloquial y capítulos medidos. Ejemplos de la novelística actual abundan en demasía incluso fuera de las fronteras de nuestro idioma español y situando la obra de Unamuno, como precursora de una estética edificada para transitar por las corrientes de la literatura romántica, del realismo y del existencialismo psicológico florido en la novela moderna del siglo veinte y trascender a los algoritmos acaso heterogéneos de la literatura del siglo XXI, sembrando cátedra para un estudio más hondo, de carácter científico, donde incluso ninguna de las grandes obras posteriores a la obra de Unamuno, escritas en el español ibérico, me refiero a *La Familia de Pascual Duarte* de Cela y *Cinco Horas con Mario* de Miguel Delibes, solo por citar dos ejemplos, resultan separatistas al planteamiento creativo en la obra de don Miguel de Unamuno, posiblemente el escritor español de la literatura moderna con mayor trascendencia universal para los autores neorrealistas de este lado idiomático del hemisferio occidental, aferrados en reinventar la realidad desde el principio básico de una verdad de la que don Miguel de Unamuno con la singularidad que caracteriza al genio creativo fue maestro y discípulo a su vez.

CONTRA UNA REALIDAD DE COLORES SENSATOS

GABRIEL SALDÍAS R.¹

En el año 1893 se publicó *Sylvie and Bruno Concluded*, la segunda parte y final de la que sería la última novela publicada por Lewis Carroll en vida. En el capítulo XI de la saga, un misterioso personaje, denominado “Mein Herr”, rememora una anécdota bastante particular:

“And then came the grandest idea of all! We actually made a map of the country, on the scale of a mile to the mile!”

“Have you used it much?” I enquired.

“It has never been spread out, yet” said Mein Herr: “the farmers objected: they said it would cover the whole country, and shut out the sunlight! So we now use the country itself, as its own map, and I assure you it does nearly as well” (Carroll 169).

La idea de un mapa-como-territorio y un territorio-como-mapa sería retomada por Borges en el brevísimo cuento “Del rigor en la ciencia”, recogido primero en *Museo* y luego en *Historia universal de la infamia*, de 1946. En este cuento, Borges da el paso que queda en suspenso en la obra de Carroll y extiende el mapa sobre el territorio, terminando por concretar la simbiosis entre representación y realidad: “las Generaciones Sigüientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos” (Borges 847).

La imagen ya convertida en metáfora volvería a ser recuperada por Baudrillard en *Simulacres et Simulation* (1981), quien la calificaría como “la plus belle allégorie de la simulation” (9), decretando que la fábula borgiana se había por fin completado en la época del postmodernismo y el capitalismo tardío, donde “des vestiges subsistent çà et là, dans les déserts qui ne sont plus ceux de l’Empire, mais le nôtre. Le désert du réel lui-même” (10).

Quizás confirmando la intuición del filósofo francés, en 1999, a escasos meses de dar inicio al tercer milenio, Morpheus, el líder espiritual creado por los hermanos Wachowski en su seminal *The Matrix*, le daría la bienvenida a Keanu Reeves, convertido en el elegido mesiánico Neo, con exactamente esa misma frase: “Welcome to the desert of the real”. Difícilmente podríamos pensar en un slogan más apropiado para el siglo XXI y para la nueva vitalidad de un mundo sin Y2K, algo en lo que Žižek parece coincidir cuando, replicando a la réplica de la réplica de la réplica de la réplica, publica en el 2002 *Welcome to the Desert of The Real*, una colección de ensayos en donde la realidad es conceptualizada como una fuerza apoteósica y devastadora que rompe con la ilusión de consumo capitalista, particularmente a la luz de los atentados terroristas del 11 de septiembre de 2001.

¹ **Gabriel Saldías Rossel.** Doctor en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada por la Universidad Autónoma de Barcelona, Magíster en Letras mención Literatura y Licenciado en Letras Hispánicas por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Entre el 2015 y 2017 realiza un posdoctorado en Estudios Latinoamericanos en la University of British Columbia (Vancouver, Canadá), ha publicados dos volúmenes de cuentos (*Fricciones*, 2017; *Cobarde y viejo mundo*, 2019) y su área de especialidad son las utopías, el utopismo, los estudios del territorio y la catástrofe. Actualmente se desempeña como académico adscrito a la Facultad de Arquitectura, Artes y Diseño de la Universidad Católica de Temuco.

La finalidad de esta breve retrospectiva es recordar que no siempre hemos asumido de buena gana la subordinación de la ficción a la realidad. Las metáforas de Carroll y Borges encontraron en Baudrillard, cargado de todo el influjo híper reactivo de una cultura del espectáculo, el canal ideal para hablar de un cruce de umbral que en ese minuto parecía imposible no reconocer. En un universo post giro lingüístico no parece necesario recordar que todo es lenguaje y que una letra puede hacer la diferencia al momento de definir dónde empieza la solemnidad del bien y la banalidad del mal.

Pero hace falta recordarlo. Después de todo, fue Morpheus y no Baudrillard quién nos dio la bienvenida al siglo XXI con el mismo tono celebratorio con que un preso abre la puerta de lo que será su celda por los próximos cien años. No por nada Baudrillard insistiría el 2004 en *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal* con la idea de una Realidad Integral, vaciada por completo de contenido semiótico objetivo y codificada en función de una virtualidad que enmascara voluntades opacas, articuladas en torno a estrategias de dominación. La ironía se completa en la página 120, cuando el estreno de *The Matrix* es citado como ejemplo de un “no-acontecimiento”, es decir, una demarcación histórica irreal, generada en lo que William Burroughs denominaría tan cabalmente como “el Estudio de la Realidad”, con actores, tramoyistas y premios celebratorios en categorías que definen otras categorías. No en vano *The Matrix* se adjudicó 4 premios Oscar.

Así las circunstancias de la profecía, vale la pena preguntarnos por qué si se nos advirtió hace 50 años que esta realidad es solo un desierto en todo sentido parcial y que la materialidad solo “es” en la medida en que se ajusta a las limitaciones de un lenguaje sintagmático y paradigmáticamente limitado por la inmanencia, seguimos tan obsesionados con la idea de una “realidad empírica” como condición de posibilidad, de vida, muerte o si quiera de experiencia. En otras palabras: ¿Por qué, si tenemos plena consciencia de que solo percibimos en función de los nombres truncos, limitados y degenerativos de una realidad arbitraria, otorgamos estatuto de verdad a nuestras experiencias? ¿Es que tras levantar el velo lingüístico y no encontrar nada, nos hemos aterrorizado tanto que hemos aceptado “el pacto de la lucidez” que menciona Baudrillard?

Hal Foster, desde el arte, llamó a esta tendencia por volver la mirada sobre lo inmediato el “retorno de lo real”, atendiendo a la voluntad artística por volver a dialogar con las dimensiones “sociales” que, se supone, condicionan una “experiencia realista”. La literatura (por lo menos la premiada/comercial) y la teoría crítica de los últimos diez años también parece ajustarse de alguna forma a este paradigma. Infinitamente más preocupada por reconsiderar los límites de lo que se plantea como permisible “dentro” de los confines de la realidad-como-experiencia, examinando obsesivamente el “archivo de lo real” en busca de las voces que respaldan la condición empírica del acontecer (“¡Sí! ¡Yo estuve ahí cuando esto pasó!”, “Sí, yo soy así”, “Sí, nosotros existimos”), tanto a la literatura como a los que la estudian parece preocuparles de sobremanera que la imaginación tenga los pies bien puestos sobre la tierra, aunque esta siga siendo el mismo mapa desértico y arruinado que ya en los ochenta había alcanzado un punto de saturación tal que hacía insoportable los colores sensatos de su realidad predecible.

Hoy las voluntades literarias que no toleran la sensatez de la realidad gozan de escaso prestigio intelectual, fenómeno que, en realidad, es también efecto de la degeneración de la simulación. Pensemos, por ejemplo, en el cyberpunk, movimiento nacido al interior de la ciencia ficción anglosajona a mediados de los ochenta, en pleno auge hiperreal baudrilleriano. Tras dos décadas de experimentación psicodélica, el cyberpunk engendraría a autores como William Gibson, Bruce Sterling, Mark Leyner y muchos más, sembrando

una estrella que brillaría intensamente antes de quemarse y estrellarse en las ruinas del desierto.

La relación que el cyberpunk estableció con la realidad fue, como todo en el movimiento, una contradicción diseñada para generar un vacío interpretativo que excusara la velocidad y la violencia. En su inyección a principios de los ochenta, y especialmente tras la publicación de la *magnum opus* de Gibson, *Neuromancer* (1984), el cyberpunk declara dos convicciones: el futuro es ahora y lo real no existe. La visión sobre el futuro deviene de una actitud que está estrechamente ligada a lo “punk” del movimiento, por lo que vale la pena detenerse en ella un poco más adelante. En lo que respecta a su visión de la realidad, vale la pena recordar que esta es la época de MTV y los medios de comunicación masivos, la “sociedad del espectáculo”, los primeros computadores personales y un auge neoliberal que desecha los hongos mágicos y la ayahuasca hippie por la velocidad de la cocaína y las metanfetaminas yuppies. No es de extrañar entonces que el concepto de “realidad” sea asumido de manera escéptica, como una convención creada por poderes políticos y económicos para alimentar intereses decadentes y hedonísticos a través del uso de la publicidad, el mercado y la tecnología.

Lo interesante es que el cyberpunk, lejos de llorar la pérdida de estabilidad de un esencialismo empirista arraigado en paradigmas progresistas y tecnocráticos, lo abraza como fundamento de su identidad: “A self-stupefying and self-mutilating refusal to dignify or trust anything that has brought about the present world, even the human body, all for the promise of an authenticity so undefinable it can't ever be known, let alone co-opted” (Csicsery-Ronay, Jr. 186). La actitud está fundamentalmente alineada con los principios autodestructivos del punk y la declaración de *no future* de los Sex Pistols; sin embargo, es necesario precisar que esto no significa que se haya perdido el horizonte del devenir, sino que, por el contrario, se ha establecido un bucle en el presente, en donde lo único que persevera es la representación de lo inmediato: inmanencia trascendente, imágenes de imágenes de imágenes, replicación de lo que Barthes denominaría “signos de segundo orden” (183), es decir significados vueltos significantes en una cadena, sino infinita, al menos tan vasta y extensa que ya es imposible determinar su comienzo.

Confrontados con la repetición infinita de referentes y la vacuidad de sentido que esto entraña, el cyberpunk hizo explotar las delimitaciones formales de lo real en todos los frentes, desde los átomos que componen los cuerpos, hasta las unidades políticas que gobiernan los universos, produciendo una literatura que no se sentía responsable de reconocer ni validar las fronteras de la realidad, así como tampoco de reproducir o cuestionar los fundamentos de sus propias alucinaciones o de registrar en el catastro de la historia el cómo o el porqué de sus deseos y transformaciones. No debería sorprendernos entonces que su recuerdo sea en el mejor de los casos indiferente, cuando no derechamente despectivo, al menos desde la mirada tradicional de una literatura ya acostumbrada a pensar y pensar-se en función de convenciones fáctico-históricas.

Quizás tan interesante como el influjo de adrenalina que significó el cyberpunk en términos de su voluntaria y explícita confrontación y cuestionamiento de lo real, son las razones de su deceso. Aquí hay muchas variables que pueden y han sido ya consideradas por parte de los estudios especializados, algunos de los cuales aseveran que después de *Mona Lisa Overdrive*, publicada apenas cuatro años después de *Neuromancer*, hablar ya de “literatura cyberpunk” sería un despropósito, en miras de lo que el arte posmoderno de vanguardia estaba produciendo durante los noventa. Sin embargo, en atención justamente a la actitud belicosa del cyberpunk y a su estrecha relación y celebración de la cultura de

masas que lo vio nacer y florecer, era de esperarse que su decadencia se desarrollara de acuerdo con los códigos de consumo del capitalismo tardío. En otras palabras, lo que mató al cyberpunk, fue la moda, porque:

How many formulaic tales can one wade through in which a self-destructive but sensitive young protagonist with an (implant/prosthesis/telechronic talent) that makes the evil (megacorporations/police states/criminal underworlds) pursue him through (wasted urban landscapes/elite luxury enclaves/eccentric space stations) full of grotesque (haircuts/clothes/self-mutilations/rock music/sexual hobbies/designer drugs/telechronic gadgets/nasty new weapons/exteriorized hallucinations) representing the (mores/fashions) of modern civilization in terminal decline, ultimately hooks up with rebellious and tough-talking (youth/artificial intelligence/rock cults) who offer the alternative, not of (community/socialism/traditional values/transcendental vision), but of supreme, life affirming *hipness*, going with the flow which now flows in the machine, against the specter of a world-subverting (artificial intelligence/ multinational corporate web/ evil genius)? (Csicsery-Ronay, Jr 184).

Sería esta devoción a una forma de *radical hipness* lo que causaría que el efecto cyberpunk, en sus inicios tan disruptivo y antagónico, terminase por convertirse en afectación de un sistema literario que, habiendo paladeado su rareza, lo sistematizó, subdividió en diferentes variantes (*biopunk*, *steampunk*, *neopunk*, etc.) y, asimiló finalmente como un signo de segundo orden más en el desierto de lo real. *The Matrix*, en este sentido, representa un buen hito simbólico para comprender por qué después de 1999 la actitud cínica y nihilista que el cyberpunk había desarrollado en su relación con la realidad se volvería absolutamente intolerable para las sensibilidades del tercer milenio.

El estilo es todo en *The Matrix*: desde las chaquetas de cuero hasta el suelo y los anteojos de sol en interiores, hasta la gestualidad plástica y los movimientos robóticos de sus personajes, todo en el mundo ficcional de la película indica que nada ha escapado la obsesiva dirección de arte de la simulación. Sin embargo, más allá de la celebración visual que la película hace del imaginario virtual de fines de los 90, lo cierto es que *The Matrix* es un producto que subordina la ficción a la realidad con pasmosa sinceridad. La existencia de la matriz es un problema, no una solución; un símbolo de la represión de las capacidades y la libertad humana de la que es necesario escapar para poder realmente “ser” más allá del control de las máquinas –cuyo alzamiento, por supuesto, se produce a causa de una *hybris* tecnocrática fuera de control. Los hackers de la matriz son héroes de una resistencia que activamente busca defender el estatuto ontológico de la realidad contra la simulación y de lo biológico contra lo mecánico, una actitud vindicatoria que activamente busca separar los elementos que el cyberpunk había unido en su epifanía posestructuralista. Es un retroceso muy moderno.

Por lo tanto, cuando Morpheus le da la bienvenida a Neo al desierto de lo real, la verdad es que no hay ironía alguna en sus palabras: se trata de una declaración celebratoria y, al mismo tiempo, de una advertencia que pretende transmitirle al recién llegado los límites que definen su identidad y de aquello por lo que “vale la pena luchar” –idea que se reafirmaría en las secuelas, en donde la batalla contra las máquinas se desarrollaría cada vez más en el llamado “mundo real” y no ya en la simulación.

Así, *The Matrix* articula un sistema moral que activamente rechaza las conclusiones nihilistas del cyberpunk y propone, en cambio, un vitalismo sensorial cuya expresión última es sin duda trascendentalista. El único personaje en la película que se arrepiente de haber despertado al desierto de lo real, Cypher (irónicamente, “el cifrado”) es representado como un traidor y un criminal, degradado a una caricatura cómica de villano hollywoodense que no merece mayor atención. Todo para otorgar credibilidad a la agenda “realista-trascendentalista” de Morpheus, quien es representado como una suerte de canal de la verdad, literalmente ofreciendo el bien y el mal en forma de píldoras, dando por sentado que una elección debe ser hecha entre despertar o seguir “en el País de las Maravillas”.

El truco está, por supuesto, en que la elección es un gesto vacío: ambas píldoras llevan a distintas variaciones de la misma simulación. El cyberpunk lo tenía claro y en su desprecio por lo real también propugnaba un férreo rechazo a todo sistema de fe que no reconociera su inmediatez funcionalista y simulada. El problema no está en creer, sino en creer que lo que se cree es cierto.

A pesar de la intensidad con que los sermones humanistas (y ahora poshumanistas) demandan un regreso a la realidad como la única forma de responder éticamente a las condiciones de subsistencia y obsolescencia de nuestro *hardware*, no hay verdadera razón para creer que hemos alcanzado ningún grado de verdad superior sobre nuestra condición. La literatura, en este sentido, y la imaginación en general, no tiene por qué asumir el pacto de ficción que el desierto de lo real impone como el único posible. No porque exista una liberación epifánica de la reproductibilidad simulada entre las páginas de los futuros nobeles y premios nacionales e internacionales que por fin nos otorgue claridad sobre la condición empírica de la experiencia, sino porque no hay nada más *hip* que reconocer que la imaginación “[is] both a dead business and the only business left to the dead” (Acker 37).

Obras citadas

Acker, Kathy. "Beyond the Extinction of Human Life (from Empire of the Sensless)", *Storming the Reality Studio*. Ed. Larry McCaffery. Durham y Londres: Duke University Press, 1992.

Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris : Galilé, 1981.

----- . *Le Pacte de lucidité ou l'intelligence du Mal*. Paris: Galilé, 2004.

Caroll, Lewis. *Sylvie and Bruno Concluded*. Nueva York: Macmillan and Co. 1894.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires : Emecé Editores, 1974.

Barthes, Roland. *Mythologies*. Trad. Annette Lavers. New York: The Noonday Press, 1991.

Csicsery-Ronay, Jr., Istvan. "Cyberpunk and Neuromanticism", *Storming the Reality Studio*. Ed. Larry McCaffery. Durham y Londres: Duke University Press, 1992.

Wachowski, Lana y Lilly Wachowski. *The Matrix*. Warner Brothers, 1999.





RESE

A dramatic landscape of a canyon with snow-capped peaks and a large white text overlay. The scene is captured in a cinematic style, with a soft, hazy atmosphere. The foreground shows the rugged, layered rock formations of the canyon walls, which are partially covered in snow. The middle ground features a wide, snow-covered valley floor. In the background, the peaks of the canyon are shrouded in mist or low clouds, creating a sense of depth and mystery. The overall color palette is dominated by warm, earthy tones of the rock, contrasted with the cool whites and greys of the snow and sky. The text 'EÑAS' is prominently displayed in the center, rendered in a clean, white, serif font with a thin black outline, making it stand out against the complex background.

EÑAS

POR EL DERECHO AL PLACER DE SER MUJERES

Hesse, María. *El placer*. Barcelona: Lumen, 2019. 160 pp.

Reseña por Fernanda Aqueveque Rivera¹.

“Porque ahí, en el placer está todo lo que este libro es: valentía, igualdad, hermandad, alegría, conocimiento, fuerza, respeto y amor” (11), con estas palabras Lara Moreno define *El Placer*, obra creada por la ilustradora española María Hesse quien, por medio de ilustraciones cargadas de simbolismos que se completan con textos escritos, desarrolla una postura ideológica feminista. Hesse entreteje la experiencia propia en confluencia con la de variadas mujeres que, en un gesto de resistencia ante la normatividad del sistema patriarcal, exploran, enseñan y exponen su sexualidad y placer, constituyentes de la persona como “ser incardinado”, que se encuentra inmerso en un continuo proceso de reapropiación del cuerpo que, al ser privado del placer, se vio/ve impedido no solo del orgasmo, sino también del *eros* mismo. Es necesario destacar que, si bien esta reseña fue escrita desde una naciente toma de conciencia feminista, no constituye una única forma de lectura de *El placer*, pues el pensamiento feminista, al igual que las personas y sus realidades, no es uno, sino que rebosa de diversidad, y por lo tanto corrientes distintas entre sí que conforman un gran entramado, lo cual deja en evidencia: “cómo y qué tan profundamente la ideología patriarcal permea todas las cosmovisiones, el conocimiento y hasta nuestros sentimientos más íntimos” (Facio y Fries 264).

Cabe mencionar que la autora ha sido destacada por la editorial alemana *Taschen* como una de las 100 mejores ilustradoras a nivel internacional, y a mi parecer, es *El placer* la confirmación de dicho reconocimiento, pues es una obra en la que el texto y arte visual se combinan perfectamente: el primero da cuenta de la historia y contexto de las ilustraciones hechas en acuarela, las cuales colman cada página de vibrante color.

Ahora bien, en el marco de la sociedad judeocristiana, diríamos que Lilith fue la primera mujer en saber que, para experimentar una vida *erótica*, entendiendo por *eros* aquella fuerza vital que reside en el interior de todas nosotras y que nos impulsa a buscar el gozo en nuestra vida (Lorde 40-42), debía abandonar el Edén, pues “¿qué clase de paraíso era ese en el que no se te permitía tener un orgasmo?” (16), en el que una vida plena no era posible para la mujer. Si nos situamos en algún momento de los pensamientos desarrollados por Platón y San Agustín (pensamientos que no fueron estáticos, sino que estaban cargados de complejidad y cambio), veríamos al cuerpo como un impedimento para la salvación/producción del alma/pensamiento (Citro 11-13), visión desde la cual probablemente hubiésemos entendido la decisión de Lilith como errónea (dado que solo se basó en su cuerpo), pero si atendemos al desarrollo de dichos pensamientos a lo largo del tiempo y de las mentes, encontraremos múltiples planteamientos teóricos entre los cuales destaco aquel en el que la mujer es entendida como un “ser incardinado”, en donde su cuerpo “lejos de ser una noción esencialista, constituye el sitio de intersección de lo biológico, lo

¹ **Fernanda Aqueveque Rivera**. Estudiante de pregrado de Pedagogía en Castellano y Comunicación de la Universidad de La Frontera. Es ayudante de investigación en el proyecto FONDECYT N°11190799 “Coser trozos sueltos de uno mismo: hacia una poética del detalle en las escrituras del yo de autoras contemporáneas (1990-2018)”, cuya investigadora responsable es la Dra. Carolin Navarrete G. Su objetivo profesional se remite a la docencia e investigación.

Fecha de recepción: 30 de agosto de 2020.

Fecha de aceptación: 10 de octubre de 2020.

social y lo lingüístico” (Braidotti 16), por lo que veríamos en la decisión de Lilith un acto de liberación, pues lo espiritual y abstracto no pueden ser disociados de lo anatómico. Se afectan mutuamente.

Al comprender esto, y que “cualquier verdad cobra una fuerza arrolladora al ser reprimida” (Lorde 43), se vuelve aún más evidente la importancia de leer este libro, pues fueron muchas las mujeres (y sus representaciones en la ficción) que siguieron a Lilith en esta búsqueda del *eros* negado, en un principio por Adán y Dios, y en su continuidad por el sistema patriarcal androcéntrico que, al establecer las experiencias e intereses del hombre como universales (Facio y Fries 274), termina por provocar: “La fobia a los otros, a las otras (...) [el] fomento de la desidentificación entre personas diferentes” (Facio y Fries 261), lo cual volvió invisible las experiencias de las mujeres, inclusive en algo tan básico como lo es la comunicación: “el lenguaje genera realidad en tanto constituye la principal forma de relacionarse (...) Así, en una cultura en que el lenguaje no registra la existencia de un sujeto femenino, podríamos concluir que, o no existen las mujeres, o éstas no son vistas como sujetos en dicha cultura” (Facio y Fries 282).

Por su parte, la investigadora Ana María Fernández, plantea que para sostener dicha inferioridad femenina se crearon mitos en torno a la mujer, como lo serían la mujer-madre, reforzada en la imagen de la virgen María que “ha sido la única mujer capaz de quedarse embarazada sin sexo ni técnicas de fecundación in vitro” (34); la pasividad erótica femenina, en donde la sexualidad le es indiferente a la mujer, dejando el conocimiento y placer en manos del hombre, y por lo tanto en clave fálica (Fernández 254), lo cual ha provocado que muchas mujeres desconozcan el orgasmo, pues: “solo un treinta por ciento de las mujeres tiene orgasmos por penetración” (95). Por último, nos habla del mito referido al amor romántico, dejando como única opción de validación identitaria (femenina) la atención masculina. Como vemos el cuerpo y por consiguiente el ser de la mujer fue presionado para pertenecer al hombre, a Adán y al dios masculino, y en dicho intento, como nos explica la teórica Rosi Braidotti, emergió la subjetividad femenina, o sea, la construcción de la falsa idea de lo que es “ser mujer”.

Pero estos mitos encuentran la contraparte de sus planteamientos históricos, en *El placer*, libro en el cual encontramos a diversas mujeres que demuestran lo antinatural del “deber ser” femenino. Eve Ensler por ejemplo, nombra/materializa la mítica vagina, pues: “para reconocer la existencia de algo, es preciso nombrarlo” (70), a su vez Helen O’Connell precisa las características del clítoris (78), que pasa de ser reconocido como “La teta del diablo” (69), al “único órgano femenino diseñado exclusivamente para el placer” (77), lo que no quita que el cuerpo en sí sea un lugar para el placer: “el orgasmo femenino es solo uno, pero hay muchas maneras de desencadenarlo” (96). Por otro lado, y no tan lejano como se piensa, el caso de Safo de Lesbos nos muestra que la sexualidad es algo esencial y no heteronormativa (43), asunto que las escritoras Collete, Anaïs Nin y Simone de Beauvoir, también destacadas en el libro de Hesse, demuestran, llegando a pagar un alto precio por ello (55). Así mismo, Mata Hari y Cleopatra abrazan su sexualidad, en donde: “En vez de esconderla, convirtieron su sexualidad en una baza. En un arma” (63). El mismo gesto hacen las mujeres ficticias: Daenerys Targaryen y Cersei Lannister, quienes viven su placer libremente al mismo tiempo que gobiernan (118, 120). Pero todas estas mujeres han tenido que cargar con la condena de ser recordadas únicamente por la expresión de su sexualidad, y no por otras cualidades de su persona, claros ejemplos de ello son Marilyn Monroe, Hedy Lamarr y Madonna, entre otras.

Hesse nos muestra este abanico de experiencias, al mismo tiempo que describe el placer desde una óptica feminista y respetuosa con los cuerpos, denunciando las violencias provocadas por la censuradora educación sexual y la pornografía regular (con la notable excepción de las directoras feministas, como lo sería, por ejemplo Erika Lust), para adentrarse en el autoconocimiento, el cual nos dicta no solo lo que nos gusta, sino también lo que nos disgusta: “No solo debemos sentirnos libres de pedir lo que nos gusta en el sexo, sino que es fundamental definir y expresar hasta donde queremos llegar [...] Sin sentirnos culpables por ello” (123).

Esta obra, en suma, es una invitación que, con vívidas ilustraciones cargadas de amor propio, nos conduce a morder la manzana, abrazando el nuevo pensamiento feminista, así, como también, a renunciar a los paraísos patriarcales, en los que se deja a todo lo no-hombre² en una otredad desde la cual hoy, y con base en el conocimiento, se redefine la subjetividad femenina por medio de la reapropiación del cuerpo, y por ende del placer: “Mi cuerpo es un templo [...] separar lo emocional de lo físico para acabar comprendiendo que el mayor placer está cuando sumas ambas cosas” (149).

² Referido al hombre cisgénero, heterosexual y blanco que se ha visto favorecido por el sistema androcéntrico en el cual se define a la humanidad (Facio y Fries 274).

Obras citadas

Audre, Lorde. "Usos de lo erótico: Lo erótico como poder". *La hermana, la extranjera*. Trad. María Corniero. Madrid: horas y Horas, la editorial, 2003. Pp. 37-47.

Braidotti, Rossi. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa, 2015.

Citro, Silvia. "La antropología del cuerpo y los cuerpos en-el-mundo: Indicios para una genealogía (in)disciplinar". *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010. Pp. 9-23.

Facio, Alda & Lorena Fries. "Feminismo, género y patriarcado". *Academia, Revista sobre enseñanza del derecho de Buenos Aires* (2005): 259-294.

Fernández, Ana María. *La mujer de la ilusión, Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Paidós, 1993.

CACHIVACHES: RELATOS DESDE EL MARGEN

Riveros, Diego. *Cachivaches*. Santiago de Chile: Provincianos, 2020. 133 páginas.
Reseña por Fabián Leal Ulloa¹.

Cachivaches es el primer libro del escritor chileno Diego Riveros, una obra que a través de los tres cuentos que la componen aborda el cotidiano de los márgenes de la ciudad de Santiago a través de historias propuestas como íntimas y personales que permiten reflexionar sobre la realidad de sujetos comúnmente ausentes de las ficciones chilenas e incluso latinoamericanas.

Si bien la marginalidad ha sido un tema recurrente a nivel latinoamericano y en el caso chileno, en donde la violencia y la pobreza han sido sus principales temáticas, comúnmente retratadas por escritores de novela y cuento, el margen en su vínculo con personas de las periferias de la ciudad y sus historias personales no ha ocupado la misma relevancia. La vida de estos sujetos y su cotidiano, sus intereses y problemáticas ha sido poco trabajado sobre todo en Chile, en donde solo algunos autores de narrativa como Marcelo Lillo o Daniel Hidalgo se han hecho cargo de esta realidad. Riveros al igual que los autores mencionados releva la importancia de la clase media y baja, en el caso de *Cachivaches* a partir de su vínculo con lo afectivo y la problemática social, abordando una realidad comúnmente olvidada por la ficción chilena. En los tres cuentos que componen el libro, se presentan una serie de temáticas de este tipo de sujetos a partir de cómo afectan a sus protagonistas, representando problemáticas que se vinculan tanto a la sociedad capitalista como a elementos propios de las clases medias y bajas de Chile. Si bien cada uno de los cuentos tienen características propias sobre todo en su forma de narración, que los acercan a uno u otro subgénero de la narrativa contemporánea, este tema del margen y pertenencia a una clase con problemáticas propias está presente en cada uno de ellos, lo que sirve de vínculo entre las tres narraciones y evidencia una propuesta que en su conjunto busca representar esta realidad.

El cuento con el que abre este libro se titula “Proceso de admisión”, el que narra la postulación e ingreso del protagonista al prestigioso Instituto Nacional, símbolo del ascenso social de la supuesta meritocracia y al que su hermano mayor no pudo ingresar previamente. El cuento nos muestra la relación de este protagonista con su familia y compañeros de curso del Sexto A del colegio Baldomero Lillo, o como ellos lo llaman “Baldomero Pito”, y cómo esta relación va cambiando debido al ingreso del narrador dentro de la prestigiosa institución. La ficción reflexiona en torno a la posibilidad de surgir o “ascender” por medio de la educación y cómo la dinámica con los cercanos se ve modificada debido a esta posibilidad, pasando, por ejemplo, de una amistad desinteresada del protagonista con los ex compañeros del “Baldomero Pito” a su negación a relacionarse con ellos debido a que ya no se considera parte de esa clase social. El relato también aborda la ansiedad que se produce en los menores al verse en situaciones de las que consideran definen su vida,

¹ **Fabián Leal Ulloa.** Profesor de Estado en Castellano y Comunicación por la Universidad de La Frontera y Diplomado en Violencia Política, Memoria y Producción Cultural en América Latina por la Universidad de Chile. Actual Estudiante del Magíster en Literatura Hispanoamericana Contemporánea de la Universidad Austral de Chile. Sus líneas de investigación son memoria, violencia política y estética de la violencia en la narrativa latinoamericana contemporánea.

como lo es esta prueba de selección y las consecuencias tanto al tener éxito como al no lograr cumplirlo, retratado en el protagonista y su hermano respectivamente. Se evidencia también en la obra la consideración de la familia – en particular la madre– como un agente que permite poner los pies sobre la tierra y que hace ver al protagonista los errores que está cometiendo.

El segundo cuento se titula “El chofer” y relata diferentes aspectos de la vida de un chofer del transporte público en la capital de Chile, en específico un hecho de violencia en el que se ve involucrado y un accidente en el cual dio muerte a un joven de manera fortuita. Estos dos hechos se intercalan también con otros momentos de la vida del chofer que no siguen un orden temporal y que permiten conocer su historia de vida y sus relaciones personales. El primer caso en el que se involucra en un hecho de violencia resulta de una discusión que llevan los pasajeros de la micro que conduce en la noche santiaguina y que lleva a tenerlo como rehén de algunos de estos pasajeros. El segundo nos relata desde el accidente hasta cuando este chófer logra conversar con los padres del joven que accidentalmente atropelló; ambos hechos en que vemos las caras de una víctima y también de un victimario –aunque por hechos ajenos a su voluntad– nos permiten reflexionar sobre la vida de sujetos que habitan en la ciudad, pero de los cuales desconocemos los diferentes y crudos matices por los que atraviesan, y las diferentes emociones que viven día a día pero que permanecen comúnmente silenciadas. “El chofer” posee un crudo final vinculado a lo que se mencionaba como lo marginal por su violencia, pero consistente con el abandono de una clase planteado en el cuento. Por último, cabe señalar que este cuento presenta una narración interesante que mezcla los planos temporales y una diversidad de historias que confluyen en las dos principales, las que permiten relevar cada una de estas historias menores y complejizar la historia de este chofer.

El último cuento de *Cachivaches* se titula “Esbozos de mi madre”, el que narra de manera cercana a la autoficción la relación del protagonista con su madre que fallece de cáncer. El cuento explora el impacto de la enfermedad en una familia de clase media y de las consecuencias que esto trae para quienes la componen, abordando también el trato para estas personas de parte del sistema de salud chileno. Además, se nos presentan episodios de violencia intrafamiliar físicas y psicológicas que afectan al protagonista y su madre, todo bajo un contexto de pobreza que ha ido funcionando como contexto desde el primer relato. Este cuento también presenta una imagen de la madre vinculada a un soporte emocional y que permite soportar la realidad de la que se forma parte, la que a diferencia del primer cuento está vinculado mayormente a la intimidad del protagonista que se evidencia a lo largo de toda la narración y que tiene su punto más alto en las páginas finales del relato. En este cuento también el elemento de la memoria es central, la que, si bien en el segundo relato está también presente y toma también relevancia, en este caso se vincula directamente a objetos en particular como una piscina plegable o computadores, que en conjunto con los afectos como el miedo y la ansiedad reconstruyen el pasado de este protagonista. Respecto al componente autoficcional cabe señalar que, como toda obra relacionada a este género, encontramos rasgos que comparten el narrador y protagonista con el autor. En el caso de “Esbozos de mi madre” esto viene dado principalmente por el nombre y otros datos que se nos dan en la contraportada como los estudios de literatura en la Universidad de Chile, además de recursos como el recuerdo atemporal que caracteriza a las obras de este subgénero.

En resumen, la primera novela de Riveros es una ficción que releva la importancia de los márgenes y sus historias personales, con protagonistas y contextos que retratan sus principales problemáticas a partir tanto de los afectos como de la memoria. Ya sea desde la infancia, diferentes planos temporales o cercano a la autoficción, *Cachivaches* es una interesante obra que permite conocer y reflexionar a partir de sujetos comúnmente olvidados por la ficción literaria y un aporte a la narrativa chilena contemporánea.

ESTA BRUMA INSENSATA: LA ASPIRACIÓN DE SER ORIGINAL Y AUTÉNTICO

Vila-Matas, Enrique. *Esta bruma insensata*. Barcelona: Seix Barral, 2019. 311 págs.
Reseña por Walter Zuta¹.

Se puede afirmar que el tema medular de la obra narrativa de Enrique Vila-Matas (Barcelona, 1948) es la propia literatura. En su escritura despliega una constante reflexión no solo acerca de lo que ella significa y representa en nuestras vidas, sino también acerca de lo que conserva y pierde con el paso de los años como manifestación artística. Al mismo tiempo que hace literatura, Vila-Matas cuestiona su razón de ser, poniendo en tela de juicio la importancia que se le atribuye y planteando una duda permanente acerca de su vigencia en el futuro. Pero, tal como la crítica y los estudios sobre su obra revelan, hay también en su escritura un notorio interés por explorar esa frontera difusa que separa la realidad de la ficción, como parte de lo que se ha dado en llamar metaficción². Así, la más reciente novela del escritor español se mantiene dentro de ese campo narrativo.

Esta bruma insensata gira alrededor de una historia sencilla. Simon Schneider, traductor y especialista en recopilar citas literarias, se ve a sí mismo como uno de los artífices del éxito en ventas alcanzado por Gran Bros, un misterioso autor barcelonés, de quien solo se sabe que vive en Nueva York y a quien nadie ha visto en mucho tiempo. Durante veinte años, este “artista citador” ha mantenido con el aclamado escritor un vínculo laboral frío y distante, a pesar de ser su hermano: Simon le provee de citas y, de vez en cuando, de sutiles sugerencias narrativas para sus novelas, pero solo a través de correos electrónicos y a cambio de un pago irrisorio. La tarde del viernes 27 de octubre de 2017, Simon recibe un correo de Gran Bros, en el cual éste le pide reunirse con él en Barcelona ese fin de semana. Coincide la llegada de ese mensaje con un bloqueo mental que experimenta ante una frase que intenta traducir y que no sabe cómo continuar, mientras se debate entre abandonar o no el caserón donde vive, ubicado al borde de un acantilado en las afueras de Cadaqués. Así, la historia narrada en la voz de Simon transcurre en apenas tres días, a partir de recuerdos, divagaciones, conjeturas y hechos insólitos que lo conducirán hacia el encuentro con su hermano Rainer, el Gran Bros, su gran antagonista. El trasfondo político (la fallida proclamación de la independencia catalana) y el trasfondo existencial que agobia a los hermanos en su encuentro final, generan un ambiente de incertidumbre, cargado acaso de insensatez, donde ambos cuestionan el rol que cumple la literatura en sus vidas.

La gran pregunta que recorre la novela es la siguiente: ¿Para qué escribir?³ Y la respuesta no es definitiva, ni mucho menos clara: se vislumbra, se intuye, se atisba como cuando se intenta ver algo en medio de una bruma que envuelve y distorsiona los contornos y los límites de las cosas. Cabe pues recordar que en varias entrevistas Vila-Matas ha afirmado que la escritura es un proceso continuo de imitación, en el cual cada escritor *es un eslabón en la*

¹ **Walter Zuta**. Perú, investigador independiente.

² Véase, por ejemplo, el artículo de Concepción Varela Portela, “Claves temáticas en la novela de Enrique Vila-Matas: La autoficción”, publicado en *Epos: Revista de filología*, N° 29, Año 2013, págs. 237-254. En: http://espacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-2013-29-5065/Claves_tematicas_novela.pdf.

³ Este detalle podría establecer un claro vínculo entre esta novela y aquella publicada en 2001, *Bartleby y compañía*.

cadena ininterrumpida de la tradición. Y, si seguimos su punto de vista, podemos establecer que se escribe sobre lo previamente escrito, como si se diera forma a un palimpsesto a través del cual un nuevo texto se superpone a otro, pero sin borrarlo por completo, ya sea para complementarlo o para dejar en evidencia una irreconciliable oposición.

Pero escribir es una elección individual que supone la resolución de dos dilemas. El primero surge ante dos alternativas: escribir o simplemente no hacerlo; el segundo, en cambio, nace ante dos posibilidades: seguir escribiendo o desistir de ello. La elección, en el primer caso, exige aptitud y/o habilidad para materializar a través del lenguaje una potencialidad creativa; en el segundo caso, en cambio, implica tener la disposición para seguir destinando energía en su ejercicio. Ante esa disyuntiva habrá una actitud que revelará un estado de ánimo, una postura, una convicción. Ser conscientes de la existencia de ambos dilemas nos lleva a intuir que hace falta una razón de ser para la escritura, porque resulta difícil concebirla sin que en ella se manifieste una necesidad o un deseo.

Esta bruma insensata explora los efectos de este segundo dilema, mostrándonos la tensión que opera en el escritor, sea exitoso y famoso (Gran Bros) o fallido e ignorado (Simon Schneider), ante la posibilidad de mantener o abandonar la fe en la escritura como mecanismo de liberación que facilite algún tipo de trascendencia, pero ¿liberación de qué? Además, ¿qué tipo de trascendencia? Liberación tal vez de conflictos o herencias familiares, o de errores u omisiones del pasado cuyos efectos aún se manifiestan en el presente. Trascendencia, quizás, en el sentido de ir más allá de la experiencia personal (y escapar del mero psicologismo) para abordar los grandes temas que siempre han obsesionado al ser humano, tales como el amor o la muerte, y dejar un registro de ello.

Vila-Matas plantea esas preguntas valiéndose de dos personajes que adoptan roles antagónicos. Uno de ellos opta por ser el autor famoso inmerso en toda una maquinaria editorial de alcance mundial, que más que lectores genera admiradores y seguidores; el otro, en cambio, opta por ser el autor desconocido cuyo trabajo se limita, en gran medida, a la autocomplacencia, al margen de cualquier reconocimiento. Pero todo ello, que podría ser un tema manido en literatura, revela tan solo la superficie del tema de fondo: la posibilidad de conciliar la búsqueda de la originalidad con la aspiración de ser auténtico. Y en efecto, en las cinco “novelas veloces” que escribe Gran Bros predominan las citas literarias proveídas por Simon Schneider y, por tanto, se podría entender que la intertextualidad inherente en su obra la engarza con una tradición, pero ¿cuán originales son sus novelas? Más aun, al incorporar en su obra las ideas de “otros”, ¿cómo se alinean éstas con sus propias ideas? ¿Cuánto de Rainer Schneider hay en Gran Bros y en sus novelas?

La novela de Vila-Matas habla sobre sí misma (metaliteratura). Está construida también con el soporte de citas literarias que su narrador, Simon Schneider, recuerda y concatena en medio de su discurso: ellas tienen el efecto de clarificar su pensamiento y hacer que fluya lo que intenta contar. De ese modo, Vila-Matas deja constancia de que toda historia se construye como parte de un devenir que siempre sobrepasa cualquier hecho particular, donde lo original se torna, muchas veces, inalcanzable, esquivo, inubicable, ausente quizás. Pero si la originalidad de la obra literaria, entendido como su carácter germinal, único y novedoso, se erige necesariamente a partir de algo ya existente, ¿qué queda? Pues quizás solo la posibilidad de que su autor aspire a ser auténtico.

Entonces, ¿qué papel juega el lector consumidor de literatura y qué rol asume el crítico literario? Gran Bros no ha sido visto en veinte años y sus lectores lo conocen solo a través de cinco novelas que, sin duda, han logrado calzar con sus gustos y preferencias, lo cual explica el éxito en ventas. Al mismo tiempo, los críticos han intentado definir el estilo y la

estructura narrativa de sus novelas, tratando de establecer criterios objetivos que les dé justificación para alabarlas o denostarlas. Pero ¿quién es realmente Gran Bros, no solo para los lectores y críticos, sino también para el propio Rainer Schneider?

Así, a lo largo de la novela, Vila-Matas juega con la ambigüedad como elemento que conduce el curso de lo narrado. Plantea, de ese modo, no solo la imposibilidad de definir la originalidad de un escritor sino incluso su autenticidad, poniendo en duda la posibilidad de hallar una diáfana correspondencia entre la ficción y la realidad. Porque al igual que Pynchon o Salinger, Gran Bros es un autor que apela al anonimato, escabulléndose de los medios y manteniendo un aura de misterio acerca de quién es en realidad. ¿Y acaso ello no es un recurso literario más? ¿El ocultarse o ausentarse no sería un modo de alimentar a la ficción?

Llegados a este punto, ¿para qué escribir? O, mejor dicho: ¿para qué hacer literatura? *Esta bruma insensata* esboza una posible respuesta no definitiva y, sin duda, incompleta: es quizás en la literatura donde podemos desplegar ese esfuerzo inagotable por apropiarnos de algo que nos falta. Y tal vez esa sensación de ausencia nos acompaña siempre y nos alienta a embarcarnos en la tarea de construir aquello que no está (aún) al alcance de nuestros sentidos y de nuestro pensamiento. Para ello, el lenguaje es vital. Pero, claro, Vila-Matas deja esa inquietud en la mente de nosotros los lectores (y, por qué no, potenciales escritores), en medio de una bruma que, muchas veces, nos impide ver quiénes somos en realidad y hacia dónde queremos ir.



ARTI INVIT



STAS

ADOS


Título: Raíces.

Autor: Juan Carlos Del Río.

Técnica: Mixta/ tinta y pastel de cera sobre ilustración.



JUAN CARLOS DEL RÍO. Músico y artista plástico mexicano. Su obra refleja conceptos imaginativos, vivencias personales, reflexiones cotidianas, trazos amorfos y sugestivos de diferente índole los cuales invitan a la introspección. Cargados de elementos figurativos, abstractos y llenos de color a la vez, su obra plástica es una extensión de su creatividad donde la mente imaginativa danza libre e ilimitadamente hacia la esencia de la expresión del ser.



Título: Ataraxia.
Autor: Mario Sánchez.
Técnica: Óleo sobre lienzo.

MARIO SÁNCHEZ M. Nace en la ciudad de México (1982). Licenciado en Artes Visuales, por la Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, donde desarrolla una formación por más de seis años especializándose en la práctica pictórica y la teoría de la misma. En su trabajo profesional como Artista Plástico, cuenta con más de 40 exposiciones entre colectivas e individuales, en el país y el extranjero en países como España, Colombia, Italia y Guatemala, seleccionado en exhibiciones nacionales e internacionales como Entijuanarte 2010, y la Bienal de Florencia 2017. Actualmente colabora en conjunto con Galerías en la Ciudad de México.

Título: Trichothecium.
Autor: Carla Palacios Morales.
Técnica: Vitrografía impresa
en tórculo a tres colores
sobre papel algodón.

Carla Palacios Morales (CDMX, 1997) es artista visual por la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, se desempeña como grabadora y fotógrafa principalmente y como tallerista. Es miembro activo de Húmedalia A.C., organización que conserva y restaura los humedales de la ciudad. Siempre ha tenido interés y pasión por la conservación del patrimonio natural y cultural de México y busca desde sus trincheras, primeramente generar reflexiones y llamar a tomar conciencia sobre las problemáticas ambientales que enfrentamos.

Título: Queridísima.
Autor: Candela Fernández.
Técnica: Tiza pastel y estilógrafo sobre papel.



Título: Un otro fuego nº3.
Autor: Jean Petitpas.



JEAN PETITPAS. Arquitecto PUCV, diseñador y artista chileno. Desde el 2017 se dedica plenamente a la escultura, luego de haber trabajado con destacados arquitectos chilenos como Smiljan Radic y José Cruz. Ha expuesto tanto en Chile como en el extranjero, formando parte de la Bienal de Escultura de Chile 2018 y la muestra de artes y oficios Salon Revelation en París el 2019.

Título: Destrucción
Autor: Roxana Judith Martínez.
Técnica: Acrílico.



Título: Célula vegetal de origen animal.

Autor: Luis Ignacio González Jeldres.

Técnica: Ilustración digital.



Célula Vegetal de Origen Animal

LUIS GONZÁLEZ JELDRES. Tengo 20 años, soy estudiante de Diseño Gráfico apasionado por las ciencias y la ilustración. Nací en la ciudad de Temuco y actualmente me dedico a diseñar piezas gráficas de mis temas favoritos.

Título: Casa.
Autor: Vilma Pañi Damián.
Técnica: Fotografía.



Título: Aires del Maipo.
Autor: Jorge Mella Sarria.
Técnica: Óleo sobre tela.



JORGE MELLA SARRIA. Desde el año 2010, a través de la mayoría de sus obras pictóricas y sus cinco exposiciones individuales, en una búsqueda del legado patrimonial, se ha dedicado a retratar la identidad de los pueblos de Chile y de su Norte. Ha participado en doce muestras colectivas nacionales e internacionales, desde el 2017, con el fin de fomentar el arte de su país.

Título: Cuchillo en descenso.
Autor: Jorge Bañuelos Reyes.
Técnica: Fotografía digital
en blanco y negro.



JORGE BAÑUELOS REYES. Lic. en ciencias de la comunicación, actualmente estudiante de artes visuales en la UAEM. En el año 2015 recibí un reconocimiento por parte del Consejo Estatal para la Integración y Defensa de los Derechos de las Personas Adultas Mayores, en virtud de mi colaboración en la producción de un vídeo y registro fotográfico; recientemente participé en la exposición virtual "Art Virus 2020", donde expuse una de mis obras con artistas nacionales e internacionales.

Título: Humano-Vegetal 3.

Autor: Thelma Arias.

Técnica: Fotomontaje.



THELMA ARIAS. Nació en Chile y desde muy temprano el entorno artístico fue su ambiente perfecto. Adquiere conocimiento en talleres de pintura y plásticas. A los 21 decide ir a vivir a Buenos Aires, acá continúa en las disciplinas pictóricas dentro del ámbito universitario, por lo que su campo plástico se expande. Actualmente mantiene un desarrollo variado de técnicas, pero está profundizando en las instalaciones, video arte y fotomontaje.

Título: All in this.
Autor: Magdalena Aguirre.
Técnica: Fotografía digital.

MAGDALENA AGUIRRE MÜLLER. Arquitecta UC y fotógrafa autodidacta radicada en Temuco desde el 2020. Complementa su formación junto a destacados fotógrafos como Luis Poirot (2016) desarrollando el proceso análogo de la fotografía, junto a Antoine D'Agata (Magnum-2018) investigando el imaginario interior dentro del relato fotográfico. Además ha participado del Festival Internacional de Fotografía de Valparaíso FIFV (2017-2018), mostrando su trabajo en Latinoamérica (México, Colombia – Isla Colectivo) y Europa (Italia – Laboratorium Venecia).

Título: Dimensión floral.
Autor: Xóchitl Espinoza López.
Técnica: Fotografía digital.

XÓCHITL CARINA ESPINOZA LÓPEZ. Nació en la Ciudad de México, actualmente tiene 24 años y radica en Cuernavaca Morelos. Es egresada de la facultad de artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Ha participado en diversas exposiciones colectivas dentro del estado. En la literatura ha cursado diversos talleres de escritura creativa y los principales géneros en los cuales ha incursionado son: mini ficciones, cuentos, prosa poética y reflexiones.



Título: No borders.
Autor: Jessica Carvajal Garavito.
Técnica: Acuarela, estilógrafo sobre papel acuarela.

