

# ZUR

FACULTAD DE EDUCACIÓN, CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

REVISTA DE  
LITERATURA

---



*Volumen 3, n<sup>o</sup> 1*

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

Mg. Fabián Leal  
Universidad Austral de Chile.

## COMITÉ CIENTÍFICO

Dra. Marjorie Agosin  
Wellesley College, EE.UU.

Dra. Lorena Amaro Castro  
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Dr. Idelber Avelar  
Tulane University, EE.UU.

Dra. Kim Beauchesne  
University of British Columbia, Canadá.

Dr. Jon Beasley-Murray  
University of British Columbia, Canadá.

Dra. Marina Bettaglio  
University of Victoria, Canadá.

Dra. María Carbonetti  
University of British Columbia, Canadá.

Dra. Olga Albarran Caselles  
University of British Columbia, Canadá.

Dr. Michael Dabrowsky  
Athabasca University, Canadá.

Dra. María Adelaida Escobar  
Universidad de Antioquia, Colombia.

Dra. Patricia Espinoza  
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Dr. Juan Manuel Fierro Bustos  
Universidad de la Frontera, Chile.

Dra. Macarena García González  
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Mg. Mabel García Barrera  
Universidad de La Frontera, Chile.

Sr. Omar Lara  
Poeta, traductor y fundador de revista  
Trilce, Chile

Dra. Claire Mercier  
Universidad de Talca, Chile.

Dr. Naín Nómez  
Universidad de Santiago, Chile.

Dra. Lucía Reyes de Deu  
Brandeis University, EE.UU.

Dr. Danilo Santos López  
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Dra. Magda Sepúlveda Eriz  
Pontificia Universidad Católica de Chile.

Dra. Doris Sommer  
Harvard University, EE.UU.

Dr. Fabricio Tocco  
Australian National University,  
Australia.

Dr. Carlos Alberto Trujillo  
Villanova University, EE.UU.

## ASESORES

Fernanda Aqueveque  
Universidad de La Frontera, Chile.

Nicolás Castillo  
Universidad de La Frontera, Chile.

Tamara Cárdenas  
Universidad de La Frontera.

Francesca Meckes Leonelli  
Universidad de La Frontera, Chile.

Marcelo Navarro  
Universidad Autónoma de Barcelona.

Gabriela Núñez  
Universidad de La Frontera, Chile.

Génesis Orellana  
Universidad de La Frontera, Chile.

María Carolina Oyarzún  
Universidad de La Frontera, Chile.

## EQUIPO TÉCNICO

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

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

Jorge Belmar Meezs  
Webmaster  
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 Hermsilla  
Director Departamento de Lenguas, Literatura  
y Comunicación., Universidad de La Frontera,  
Chile

**IMAGEN DE PORTADA:** *Todavía la Noche* de Lydia Rubio / Óleo sobre madera / 25 x 25 x 2 cm. 2020.  
*Still the Night*, by Lydia Rubio / Oil on wood / 12x 12 x 1 inches.

**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



# ÍNDICE

<b>EDITORIAL</b>	8
<i>Dra. Carolina Navarrete González</i>	
<b>7 LETTERS FOR 7 BIRDS / 7 CARTAS PARA 7 PÁJAROS</b>	10
<i>Lydia Rubio / Marjorie Agosín / Suzanne Jill Levine</i>	
<b>NARRATIVA</b>	
Sangre y arena	32
<i>Iván Medina Castro</i>	
¡Vámonos a casa de Iván!	34
<i>Juan Alfonso Milán López</i>	
Tarántula	36
<i>Rainer Castellá Martínez</i>	
Noches de fiebre e insomnio	38
<i>César Cortez</i>	
Decálogo para dialogar con un bosque sureño	39
<i>Gabriela Garcés Pérez</i>	
Defender la muerte desde su concepción	41
<i>Manuel Felipe Velasco Lara</i>	
<b>POESÍA</b>	
Retrato hablado	46
<i>César A. Retamal Pezo</i>	
Momentos de la infancia	47
<i>Juan Bautista Saladino</i>	
Flor de cristal	48
<i>Ana María Franquesa Strugo</i>	
Erupción de la soledad	49
<i>Fredy Rolando Ruilova Lituma</i>	
Amércia Vertebral	51
<i>Pedro Chadicadi Miranda</i>	
Hecho funesto	52
<i>Ernesto Adair Zepeda Villareal</i>	
Tundra	53
<i>Germán Alfredo Kohli</i>	
Amércia del Sur	55
<i>María Sílvia Cintra Martins</i>	
El réquiem del héroe (fragmento)	57
<i>Michelle Contreras Riveros</i>	
Pueblo	59
<i>Lourdes Pacoricona Villasante</i>	

Quimera 61  
*Ana María Vélez Montoya*

Décimas de resistencia 62  
*Jorge Marcelo Sepúlveda Varela*

## ARTÍCULOS

Avatares de lo trans: Génesis de un discurso disidente en *El viaje inútil* (2017) y *Las malas* (2019) de Camila Sosa Villada 66  
*Matías Pardini*

Aproximaciones a Julián del Casal y su obra poética 78  
*Martín Nicolás Chávez*

La desoladora utopía de la llaga: Somatizaciones de la colonialidad en la narrativa latinoamericana 89  
*Daniel Alejandro Sarmiento Osorio*

“Sex, drugs and Eva Perón”: Profanaciones del mito de Evita en la poética de Néstor Perlongher 97  
*Amaranta Gallego*

Camilo Henríquez: La importancia de las letras en un proyecto fundacional ilustrado 108  
*Emilio Vilches Pino*

José Revueltas, la máquina de pensar. Análisis filosófico de sus metáforas fundamentales 118  
*Rafael González Alvarado*

Publicaciones periódicas: Reivindicando los derechos de la mujer en la primera mitad del siglo XX en la ciudad de Valparaíso 129  
*Inés Hortal Sandoval*

*Historia del llanto* de Alan Pauls: Intertextualidad y fragmentación discursiva 140  
*Óscar Gutiérrez*

Fantasmía, escritura e historia en el cuento “La otra muerte” de Borges 152  
*Marcelo Sánchez*

## NOTAS

“Espinass cuando nieva” de Juan Larrea: La estatua lírica del último ocaoo 168  
*Andros Erik Rodríguez Aguilera*

Deber y culpa: El boomerang de Scherman en *Por el ojo de la cerradura* 175  
*Roberto Ángel G.*

La semiótica de la cultura en *Amuleto* de Roberto Bolaño 179  
*Freddy Fuentes Jara*

## RESEÑAS

- Un reencuentro con las presencias tutelares del pasado: *Bajo la piel de tu capa* de Edson Faúndez  
*Pablo Fuentes Retamal* 188
- Foucault, siempre Foucault  
*María Eugenia Celli* 191
- Hacia una lectura de *Diario Oscuro* de Marcela Trujillo: El arte gráfico-literario como experiencia de autosanación  
*Daniela E. Sandoval Pino* 194
- Mística en lo cotidiano: Un acercamiento a *Auroras*, de Mariana Colomer  
*Inés de Asís Domínguez Álvarez* 197

## NARRATIVA GRÁFICA

- Microrrelato del subsuelo  
*Steven Dai* 202
- Martes hoy  
*Patricio Andrés Padilla Navarro / Álvaro Esteban Murga Fernández* 206
- ALV  
*Rodrigo Jesús Sevilla* 210
- El sapo mágico  
*Jorge Beymar* 214

## OBRAS VISUALES

218



Título: "Los invisibles, los hijos del hambre".  
Autor: Alejandra Etcheverry.

Alejandra Etcheverry

## EDITORIAL

Este mes de julio de 2021 todavía en situación de crisis sanitaria, pero con más esperanza hacia una pronta solución y retorno a las actividades presenciales, nos complace anunciar con mucha alegría la publicación del 4to número de *Revista ZUR*, agradeciendo el hecho de contar con la presencia de destacados/as escritores/as, artistas, y académicos/as de diversas partes del mundo unidos/as por el placer de la lectura, el oficio de la escritura y el disfrute del arte. Este número incluye la obra inédita: *7 cartas para 7 pájaros*, la cual da inicio a nuestro volumen 3, número 1. Se trata de una obra colaborativa multidisciplinaria desarrollada por la premiada artista cubano-americana radicada en Nueva York, Lydia Rubio, junto a la destacada poeta, activista y profesora de literatura latinoamericana en Wellesley College (Massachusetts, EEUU) Marjorie Agosín, y la traductora Suzanne Jill Levine, profesora emérita de la Universidad de California, Santa Bárbara. Para nuestra revista de literatura es un verdadero honor contar con esta obra por su sensibilidad y belleza creativa donde confluyen tres notables mujeres del ámbito de la academia, la literatura y las artes visuales de América del Norte en nuestra revista radicada en la Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de La Frontera, La Araucanía, Temuco. Esperamos que para nuestros/as lectores/as también sea un regalo, como lo es para nosotros, apreciar esta obra hasta ahora inédita y de gran valor artístico y literario.

Como es habitual, en nuestro firme propósito por mantener *Revista ZUR* como una instancia de encuentro literario y cultural donde tiene espacio tanto la investigación como la creación, hemos incluido, tras una cuidadosa selección, la obra narrativa y poética de diversos/as autores/as provenientes de países como Cuba, Venezuela, Chile, Ecuador, México, Perú, y de las ciudades de Temuco, San Rosendo, Buenos Aires, Santiago, Azogues, Castro Chiloé, Texcoco, Chillán, Puno, y Talcahuano, en las secciones de narrativa y poesía.

Además, dentro de la organización de este número, destaca la contribución invaluable de artistas del ámbito de la pintura y las artes visuales como la escultura y la fotografía digital quienes integran nuestra *Revista ZUR* en diversas secciones, teniendo como objetivo el hecho de unir el trenzado de la presente edición. Nuestros más sinceros agradecimientos a la artista plástica Alejandra Etcheverry de Argentina, a la artista visual Sara G. Umemoto de México, al pintor Jorge Mella Sarria de Chile, y a la artista Camila Ríos de Colombia.

Vale destacar, en la sección de investigación la nutrida selección de artículos, notas y reseñas, las cuales fueron parte de un riguroso proceso de doble ciego para su publicación, contando en esta oportunidad con nueve artículos, tres notas y cuatro reseñas, vinculadas al ámbito de los estudios literarios. Agradecemos a todos/as los autores/as que confiaron en *Revista ZUR* para diseminar sus valiosas investigaciones en torno a Camila Sosa Villada, Julián del Casal, Diamela Eltit, José María Arguedas, Tununa Mercado, Nestor Perlongher, Camilo Henríquez, José Revueltas, publicaciones periódicas en la ciudad de Valparaíso, Alan Pauls, Jorge Luis Borges, Juan Larrea, Jorge Scherman, Roberto Bolaño, Edson Faúndez, Michel Foucault, Marcela Trujillo, y Mariana Colomer.

Para finalizar, hemos hecho una invitación especial en este número a la narrativa gráfica, al considerarla un género muy importante y de gran valor en la actualidad. Hemos incluido cuatro obras de autores provenientes de España, Chile, Argentina y Bolivia. Esperamos que sean del agrado de nuestros/as lectores/as.

No podemos despedirnos sin hacer una mención especial a la portada de este número, la obra pictórica titulada *Still the Night*, un trabajo evocador que ha sido donada por nuestra artista invitada Lydia Rubio. Le agradecemos por su confianza y generosidad que permiten trazar un puente afectivo y artístico hacia nuestro *Zur*.

Por último, quisiéramos extender nuestros profundos agradecimientos a la Vicerrectoría de Investigación y Postgrado de la Universidad de La Frontera por apoyar esta instancia de Investigación y creación como es *Revista ZUR*, a la Facultad de Educación, Ciencias Sociales y Humanidades, al Departamento de Lenguas, Literatura y Comunicación, a la Carrera de Pedagogía en Castellano y Comunicación, a la Escuela de Pedagogía, a la Cátedra en Narrativas del Yo, al Club de Lectura UFRO en Literatura de Mujeres, y a todas las instancias institucionales de la UFRO que día a día apoyan el desarrollo de esta iniciativa, así como también a todos/as los/as académicos/as, artistas, escritores/as y docentes de importantes universidades tanto nacionales como internacionales que colaboran de manera permanente con *Revista ZUR*.

A todos y todas nuestros más sinceros agradecimientos.

Con un afectuoso saludo,

Dra. Carolina A. Navarrete González  
Directora de *Revista ZUR*

1 de julio de 2021

7 LETTERS FOR 7 BIRDS

rubio / agosin / levine



# 7 CARTAS PARA 7 PÁJAROS



2020 - 2021

## FEATURED ARTISTS

**Lydia Rubio** is a Cuban born, American multidisciplinary visual artist with a 40-year studio practice. Her work in painting, sculptures, public art, unique artist books is diverse in themes the relate to nature, ecology, exile, migration, other art and based on a system of conceptual parameters using words, image and numbers.

Ms Rubio has had multiple exhibitions in national museums like The Center for Book Arts NY, The Bronx Museum of the Arts, Chicago Museum of Contemporary Art, Museum of Latin American Art CA, Lowe Art Museum, Frost Art Museum, NSU Art Museum, Florida.

Her artist books and journals are in university and museum collections like the Rare book collections of Stanford University, Bryn Mawr College, University of Southern California, The Wolfsonian FIU, Cuban Heritage Collection, Sackner Archive of Concrete Poetry, University of Washington.

She has been awarded The Tree of Life 2020, Ellie's Creator Award 2019, Pollock Krasner, Cintas Fellowship, State of Florida, Graham Foundation and taught at the Harvard Graduate School of Design, Parsons School of Design, University of Puerto Rico. An artist traveler that has lived in Cuba, Florence, Boston, New York, Miami, Bogota and Puerto Rico, now based in Hudson NY.

**Marjorie Agosin** is a poet, human rights activist and professor of Latin American Literature at Wellesley College. She has authored more than 50 books of poetry. memoirs and two young adult novels. The Chilean government recognized her with the Gabriela Mistral Medal of honor for life time achievement and has received many other awards such as the Pura Belpre award for best novel I lived in Butterfly Hill and the Latino Literature Prize in several occasions.

She has been invited to lecture in Europe, the Middle East and Latin America and her work has been featured in The New York Times, The Christian Science Monitor, The Washington Independent, El Mercurio, Time for Kids, and others. She lives with her family in Wellesley Ma, the coast of Maine and Costa Brava, Chile. She is currently collaborating in a joined project Notas del Mar with Jill Levine and Lydia Rubio.

**Suzanne Jill Levine**, Professor at UCSB's Spanish & Portuguese Department and Comparative Literature since 1988, is now Emerita.

Literary critic, poet, educator and translator Suzanne Jill Levine earned a BA at Vassar College, an MA at Columbia University, and a PhD in the field of Latin American literature at New York University. She is the author of several books, notably the literary biography Manuel Puig and the Spider Woman (2000) and The Subversive Scribe: Translating Latin American Fiction (1991).

As a translator of over 40 books (and hundreds of prose and poetry entries in journals and anthologies) by many Latin American writers of the twentieth century, Levine has been awarded distinguished residencies and grants including fellowships from the National Endowment for the Arts, the National Endowment for the Humanities, the Guggenheim Foundation, prizes from PEN USA West and a PEN American Award for Career Achievement in Hispanic Studies.

## 7 LETTERS TO 7 BIRDS

Artist: Lydia Rubio / [info@lydiarubio.com](mailto:info@lydiarubio.com) / [www.lydiarubio.com](http://www.lydiarubio.com)

Letters: 11 x 9.5 inches, watercolor, ink and collage on 1950 handmade Fabriano paper.

Envelopes: Handmade brown parchment paper St Armand Montreal CA.

A video of the project can be seen here:

<https://lydiarubio.com/letters-to-hudson-7-letters-to-7-birds/>

Credit: David McIntyre

### Description

The works originated as a result of a granted proposal to execute "Letters to Hudson" for the Hudson Arts Emergency Funds in May 2020. I asked the funding group for names of donors who would like to receive letters of appreciation for their donations and was provided with 7 names and addresses.

Right after that, while looking out my window I noticed very few visiting birds. My neighbor said "we had many more before but with climate change they are gone." Hearing this hurt. In a conversation with my friend Margorie Agosin, a Chilean poet and professor at Wellesley College, I mentioned my letter project, the birds, and if she could contribute texts on birds, which she promptly did "from her heart".

The prose poems which Agosin numbered one to seven, are about night and day, life and death, the fragility and power of nature and love narrated by the birds as metaphors. Birds have been present in previous works, associated with feelings and phenomenological references I found in Gaston Bachelard.

The letters will be mailed USPS to the 7 recipients in specially made envelopes of related design. The recipient's last name was matched in alphabetical order to the texts. The coordination of chance, letters and numbers reflects a basic system of conceptual actions that I have applied to many works in the past.

The texts in Spanish were translated into English by another friend, a creative writer and important translator of Latin American literature Suzanne Jill Levine.

This is a "true collaboration, inextricable", an improvisational process where image and text found their final form based on chance, intuition and the long-standing friendship of three Latin American woman artists in a fruitful collaboration from the start.

Lydia Rubio

## ARTISTAS INVITADAS

**Lydia Rubio** es una artista visual y multidisciplinaria, de origen cubano-americana con 40 años de experiencia de trabajo en estudio. Su obra en pintura, escultura, arte público y libros artísticos toca una amplitud de temas diversos relacionados con la naturaleza, ecología, exilio, migración, además de otras expresiones artísticas basadas en un sistema de parámetros conceptuales que emplean las palabras, imágenes y números.

Rubio ha expuesto su trabajo en múltiples museos, como el Center for Book Arts, en Nueva York, The Bronx Museum of the Arts, Chicago Museum of Contemporary Art, Museum of Latin American Art CA, Lowe Art Museum, Frost Art Museum y NSU Art Museum, en Florida. Sus libros y diarios forman parte de colecciones de museos y universidades, tales como la Rare Book Collections de la Universidad de Stanford, Bryn Mawr College, la Universidad de Southern California, The Wolfsonian FIU, Cuban Heritage Collection, Sackner Archive of Concrete Poetry y la Universidad de Washington.

Ha recibido diversidad de premios, entre ellos el Tree of Life 2020 Award, Ellie's Creator Award 2019, Pollock Krasner, Cintas Fellowship, State of Florida, Graham Foundation y ha enseñado en la Escuela de Posgrado de Diseño de Harvard, Parsons School of Design y en la Universidad de Puerto Rico. Se considera una artista viajera que ha vivido en Cuba, Florencia, Boston, Nueva York, Miami, Bogotá y puerto Rico, actualmente radicada en Hudson, NY.

**Marjorie Agosín** es una poeta, activista por los derechos humanos y profesora de literatura latinoamericana en Wellesley College. Es autora de más de 50 libros de poesía, memorias y dos novelas para jóvenes adultos. El gobierno chileno le otorgó la Medalla Gabriela Mistral en honor al trabajo de toda su vida, además de otros prestigiosos reconocimientos internacionales recibidos, como el premio Pura Belpre por la novela *I lived in Butterfly Hill* o el Premio de Literatura Latina, adjudicado en múltiples ocasiones.

Ha dictado conferencias en Europa, Medio Oriente y Latinoamérica y su trabajo ha sido incluido en el New York Times, el Christian Science Monitor, The Washington Independent, El Mercurio, Time for Kids, entre otros medios de prensa. Actualmente vive con su familia en Wellesley, MA, la costa de Maine y la Costa Brava de Chile, desde donde colabora en el proyecto *Notas del Mar* junto con Jill Levine y Lydia Rubio.

**Suzanne Jill Levine**, profesora adscrita al Departamento de Español, Portugués y Literatura Comparada de la Universidad de California, Santa Barbara, desde 1981, actualmente emérita.

Crítica literaria, poeta, educadora y traductora, Suzanne Jill Levine se licenció en el Vassar College, obtuvo el grado de Magíster de la Universidad de Columbia y el grado de Doctora en el campo de la literatura latinoamericana por la Universidad de New York. Ha sido la autora responsable de múltiples publicaciones, prominentemente la biografía literaria *Manuel Puig y la mujer araña* (2000) y *La escriba subversiva: Traduciendo ficción latinoamericana* (1991).

Como traductora de más de 40 libros (además de cientos de entradas de poesía y prosa en diarios y antologías) de múltiples escritores y escritoras latinoamericanos del siglo XX, Levine ha recibido becas y participado de residencias que incluyen las otorgadas por el National Endowment for the Arts, el National Endowment for the Humanities, y la Guggenheim Foundation, además de los reconocimientos recibidos por PEN USA West y el premio PEN American Award for Career Achievement in Hispanic Studies.

## 7 CARTAS PARA 7 PÁJAROS

Artista: Lydia Rubio / [info@lydiarubio.com](mailto:info@lydiarubio.com) / [www.lydiarubio.com](http://www.lydiarubio.com)

Cartas: 28 cm x 24 cm, acuarela tinta y collage, sobre papel Fabriano 1950 hecho a mano.  
Sobres: Tinta y gouache sobre papel pergamino St Armand, Montreal CA.

Un video documentando el proyecto puede ser visto aquí:

Crédito: David McIntyre

<https://lydiarubio.com/letters-to-hudson-7-letters-to-7-birds/>

### Descripción

Esta obra se originó en mayo del 2020 como resultado de una beca proveniente del Hudson Arts Emergency Funds, en Hudson, Nueva York.

Tuve la idea de escribir siete cartas con textos y dibujos a siete donantes al programa de becas, agradeciendo donaciones con un regalo de obras. Recién mudada al norte, noté en esa difícil primavera del 2020, pocos pájaros en el jardín. Mi vecino me dijo: "antes había muchos y ahora con el cambio climático se han ido". Su comentario me impactó, y pensé dedicar las cartas a los pájaros. Hablé con mi amiga poeta y siempre colaboradora, Marjorie Agosín. Ella se ofreció a escribir las cartas, las que realizó volando con sensibilidad y fuerza.

Los siete poemas numerados son sobre la noche y el día, la vida y la muerte, la fragilidad de la naturaleza y del amor. Los pájaros, asociados con sentimientos y referencias a la fenomenología de Gastón Bachelard, han estado presentes en varias etapas de mi obra. Las cartas ordenadas alfabéticamente con el nombre del donante, en sobres con dibujos y caligrafías, fueron enviadas por correo regular, continuando el concepto participativo del "Mail Art". La coordinación de números, letras, imagen y texto es parte intrínseca de mi sistema artístico. Los textos fueron traducidos por otra amiga escritora y traductora importante de literatura latinoamericana, Suzanne Jill Levine.

Fue una colaboración fructífera basada en una improvisación del tipo del jazz, compuesta de imagen, texto, casualidad, intuición y la amistad de tres mujeres artistas latinoamericanas.

Lydia Rubio

**One**

Never too late to learn the art  
of gathering  
feathers, feathers that have  
faded away.

The feathers of shipwrecked birds,  
feathers disrupted as if death  
prematurely devoured  
them.

Never too late to provide  
those feathers with a  
refuge.

Nothing should be an excuse for  
taking so long...

\*\*\*

**Uno**

Nunca ha sido tarde para aprender el arte  
de recoger  
plumas.

Plumas que  
Se han desvanecido.

Las plumas de pájaros náufragos,  
plumas interrumpidas como si la muerte  
las hubiera devorado  
prematuramente.

Nunca ha sido tarde para darles  
a estas plumas  
refugio.

Nada debe ser excusa  
para tantas tardanzas...

Letter #1 of 7 Letters to donors to the Hudson Art and Emergency Fund  
7 Poems by Margorie Agasi translated by Suzanne Jill Levine

Never too late to learn the art  
of gathering feathers that have  
faded away.

The feathers of shipwrecked birds,  
feathers disrupted as if death  
prematurely devoured  
them.

Never too late to provide  
those feathers with a  
refuge.

Nothing should be an excuse for  
taking so long ...

Lyn Rubin 4/2020



poema 1



**Two**

That night were we and the sea  
locked together in an abyss?  
That night  
became morning  
and a dead bird came to our  
window.  
We caressed him. We gave him back his light  
and his song.  
A live bird came to our window.

\*\*\*

**Dos**

Aquella noche nosotros y el océano  
¿encerrados juntos en un abismo?  
Aquella noche se hizo mañana  
y un pájaro muerto llegó  
a nuestra ventana.  
Lo acariciamos, le devolvimos su luz  
y su canción.  
Un pájaro vivo llegó a nuestra ventana

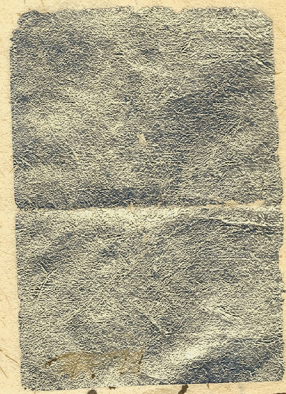
Letter #2 of 7 Letters to donors to the Hudson Artist Emergency Fund  
7 poems by Margorie Agosin - Translated by Suzanne Job Levine



That night were and the gear  
locked together in an abyss?

That night  
became morning  
and a dead bird came to our

We caressed him, We gave him <sup>back</sup> his light  
and his song. <sup>back</sup> him back his light  
Alive bird came to our window.



poem 2

Maria Puhis 6.2020

**Three**

Where have all the birds gone?  
Those who  
inhabited hazy, misty regions.  
Those who resisted the glare of  
snowdrifts?  
Those who inhabited the regions  
between shadows to return to  
the light where all the birds  
have flown?

And why did we let them flee?

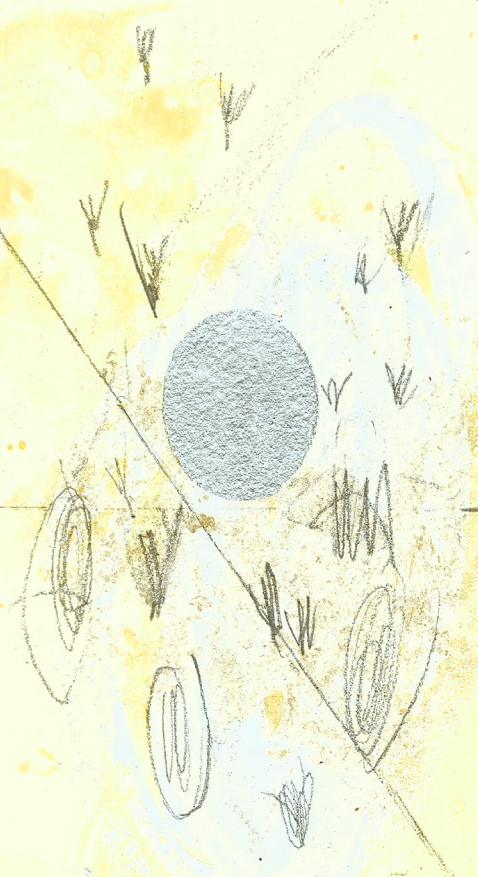
\*\*\*

**Tres**

¿A dónde se han ido los pájaros?  
Esos que  
habitaban regiones de niebla.  
¿Esos que resistían el fulgor de los ventisqueros?  
Esos que habitaban las regiones  
entre las sombras para regresar  
a la luz, ¿a dónde han volado  
todos los pájaros?

¿Y por qué les dejamos huir?

Letter #3 of 7 Letters to donors of the Hudson Artists Relief Fund.  
7 poems by Margorie Agosin translated by Suzanna Tim Levine



Where have all the birds gone?

Those who  
inhabited hazy, misty regions  
Those who resisted the glare of  
snow drifts?

Those who inhabited the regions,  
between shadows to return to  
the light where all the birds  
have flown?

And why did we let them flee?



Lydia Rubin 6.2020

**Four**

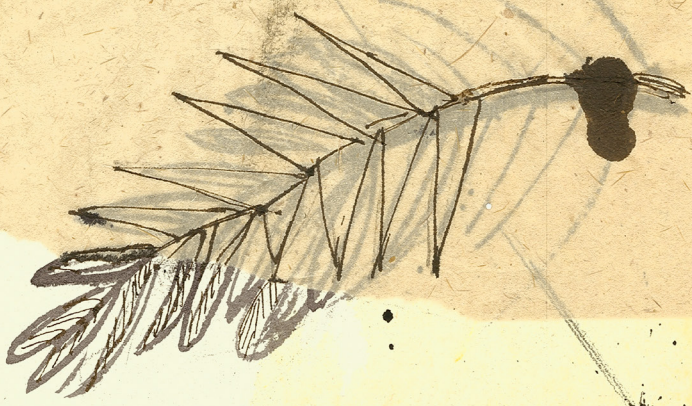
I am learning the healing  
arts, to restore the wings  
of fallen angels.  
Those who after earthquakes  
are felled among the ruins.  
I stop to pick them up and  
whisper to them.  
I am also learning to restore the  
wings of birds, those who have  
fallen because the sky no  
longer shelters them.  
Wings of birds.  
Wings of angels, wings  
eroded by time.  
One day the wings will not  
break, we will learn the  
healing arts.  
The art of naming ourselves  
once again.

\*\*\*

**Cuatro**

Estoy aprendiendo las artes  
curativas para restaurar las alas  
de ángeles caídos.  
Aquellos que tras los terremotos  
yacen entre los escombros.  
Me detengo para recogerles y  
susurrarles.  
También estoy aprendiendo a restaurar  
las alas de los pájaros, esos que han  
caído porque el cielo  
ya no los ampara.  
Alas de pájaros.  
alas de ángeles, alas  
carcomidas por el tiempo.  
Algún día las alas  
no se quebrarán, aprenderemos  
las artes curativas.  
El arte de nombrarnos  
una vez más.

Letter #4 of 7 Letters to donors to the Hudson Artist Emergency Fund  
7 poems by Margorie Goslin Translated by Suzanne D.M. Lobine



poem 4

I am learning the healing  
arts, to restore the wings  
of fallen angels.

Those who after earthly wakes  
are felled among the ruins,  
I stop to pick them up and  
whisper to them.

I am also learning to restore the  
wings of birds, those who have  
fallen because the sky no  
longer shelters them.

Wings of Birds.  
Wings of angels, wings  
eroded by time.

One day the wings will not  
break, we will learn the  
healing arts.

The art of naming ourselves  
once again



Lynia Ruben 6.2020

**Five**

When you fled from yourself,  
from falling in and out of love.  
When words lost their voice  
and the overwhelming silence  
of the distances...

When there was no longer any clarity  
and memory seemed to be the only  
faithful companion to the flow  
of drifting time.

That was when the birds  
made it back to me,  
coming from the clearing skies  
coming from an imagination that gave them names.

You went away and the birds  
that had lost their  
way  
found me.

\*\*\*

**Cinco**

Cuando huiste de ti mismo  
del amor y del desamor.  
Cuando las palabras perdieron su voz  
y llegó el silencio abrumador  
de las distancias...

Cuando ya no había claridad alguna  
y la memoria parecía ser la única  
fiel compañera del flujo  
del tiempo errante.

Fue entonces que los pájaros  
regresaron hacia mí  
volviendo de los cielos despejados  
volviendo de una imaginación que  
los nombraba.

Te fuiste y los pájaros  
que se habían  
extraviado  
me encontraron.

Letter #5 of 7 Letters to the Hudson Artist Emergency Fund.  
7 poems by Margorie Agosin Translated by Suzanne & Jill Levine



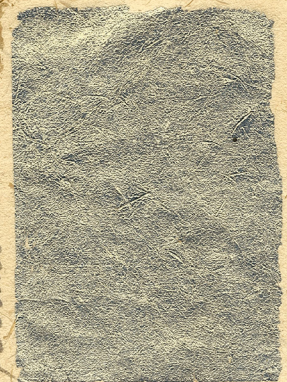
When you fled from yourself  
from falling in and out of love...  
When words lost their voice  
and the overwhelming silence  
of the distances...

When there was no longer any clarity  
and memory seemed to be the only  
faithful companion to the flow  
of drifting time.

That was when the birds  
made it back to me,  
coming from the clearing skies  
coming from an imagination that  
gave them names.

You went away and the birds

that had lost their  
ways  
found me.



poem 5

Yvonne Rabin 6.2020

**Six**

Night devours the day. The day lost its lucid clarity.  
Words fell apart in the desolate silence,  
time did not pass, everything became intangible  
as if the things we loved most were lost.  
Nothing had a reason for being and I only wished  
the birds would come back just like we come back  
to life in the light of love...

\*\*\*

**Seis**

La noche devora al día. El día perdió su lúcida claridad.  
Las palabras se deshicieron en el desolador silencio,  
el tiempo no transcurría, todo se hacía intangible  
como si las cosas más amadas se extraviaran.  
Nada tenía razón de ser y yo solo añoraba  
Que los pájaros regresaran a la vida como nosotros lo hacemos  
a la luz del amor.

Letter # 6 of 7 Letters to Donors to the Hudson Artist Relief Fund  
7 Poems by Margorie Agosin translated by Suzanne & Jill Levine

poema 6

Night devours the day. The day lost its lucid clarity.  
Words fell apart in the desolate silence;  
Time did not pass, everything became intangible  
as if the things we loved most were lost.  
Nothing had a reason for being and I only wished  
the birds would come back just like we come back  
to life in the light of love...

Lydia Ruth 6.2020

**Seven**

She waited for them to return,  
for the return of the blue birds that looked  
like the fireflies who guarded the sky,  
she waited and longed for them.

The birds did not come back, did not appear,  
did not want to return.

It seemed as if the earth itself had cast  
them out.

She realized that there were neither birds  
nor clouds where one could take refuge.

That the earth shut down, soundless,  
that nobody sang or whistled but still  
she waited for them.

She wanted to hear them  
to sense their presence  
to ask them if there  
was any reason  
to live again?

\*\*\*

**Siete**

Ella aguardaba su regreso,  
el regreso de los pájaros azules que se parecían  
a las luciérnagas que custodiaban el cielo  
los esperaba y añoraba.

Los pájaros no regresaron, no aparecieron,  
no deseaban volver.

Parecía que la tierra misma  
los hubiera expulsado.

Se dio cuenta de que no habían pájaros  
ni nubes donde refugiarse.

Que la tierra enmudecía, en completo silencio  
que nadie cantaba ni silbaba, pero aún así  
ella los esperaba.

Quería oírlos  
sentir su presencia  
preguntarles si es que  
existía alguna razón  
para vivir de nuevo.

Letter #7 of 7 Letters to donors to the Hudson Arts Emergency Fund  
Poems by Margorie Agosin translated by Suzanne Jew Levine.

She waited for them to return,  
for the return of the blue birds that looked  
like the fireflies who guarded the sky,  
she waited and longed for them.

The birds did not come back, did not appear,  
did not want to return.

It seemed as if the earth itself had cast  
them out.

She realized that there were neither birds  
nor clouds where one could take refuge.

That the earth shut down, soundless,  
that nobody sang or whistled but still  
she waited for them.

She wanted to hear them  
to sense their presence  
to ask them if there  
was any reason  
to live again?

Suzanne Jew Levine 6.2020

N  
A  
R  
R  
A  
T  
I  
V  
A



*Sara G. Umemoto*



Título: "Despedida".  
Autora: Sara G. Umemoto.  
Técnica: Imagen digital.  
Dimensiones: 30.66 x 21.95 cm.

## SANGRE Y ARENA

IVÁN MEDINA CASTRO

A María de Montserrat González López Elizalde

*-Bébela. Te hará bien -y luego se puso a hablar  
de su vida en los toros; del terrible mal que  
las mujeres causan a los toreros (...)*

Spota

*¡Que no quiero verla!  
Dile a la luna que venga,  
que no quiero ver la sangre  
de Ignacio sobre la arena.*

Federico García Lorca

Silverio soportaba la existencia errabunda, sin asidero. Desde el día en que su mujer actuara indiferente hasta una semana después del abandono, Silverio vivió en una especie de aturdimiento. Sus pensamientos se habían detenido; su sensibilidad se embotó. Sin embargo, la maestría dentro del ruedo era gloriosa. A pesar de ello, tras laureadas corridas, no lograba llenar el vacío de su alma. Durante los meses siguientes, ni por un instante se le ocurrió reflexionar que el rencor anidado en su interior podría decidir sobre su destino.

La temporada grande había iniciado y del cartel Silverio era el de mayor ovación. Los subalternos abrieron el coso y después de la efervescencia en el tendido, Silverio, pavoneándose con su traje de luces, de hilos de seda blanca y oro, con un rico capote bordado sobre el hombro izquierdo y la montera bien metida hasta las cejas, salió de la puerta grande al redondel y, mientras avanzaba con lentitud armoniosa a modo de una sombra cálida, hacía de ello algo tan homogéneo en sus formas como uniforme era la palpitante multitud llena de color. El toro, por su parte, avanzaba a través del túnel con rapidez y furia dentro del toril.

Una vez que alcanzó con elegancia el centro de los medios, Silverio hincó las dos rodillas en espera de la bestia y al abrirse de par en par las puertas del toril, hollando como meteoros la superficie lunar, en estampida se presentó una espléndida criatura color de la noche, a cuya vista Silverio no pudo contener una exclamación de sorpresa y admiración. Era un toro; "Buenasuerte" de nombre, cornalón de no muy alta estatura, aunque de andar flexible y elegante, de un trapío modelado con soberbia. Silverio se sintió conmovido hasta lo más profundo de su ser que por única vez osó cuestionar el oficio. Obligado a dominar las impresiones, en una oscilación emotiva del capote ajeno a sentimientos personales, hizo revolotear una nube de polvo entorno al hombre y al animal, que en apariencia representaba una unión entre ambos combatientes, igual a cuando Hércules capturó al uro de Creta. En cierto momento, Silverio quedó impresionado por los penetrantes ojos oscuros del toro zaino, emanaciones de recuerdos de Monserrat que le detuvieron y azoraron. Observó

conteniendo el aliento, temeroso de romper el encanto, semejante al instante en que él la conoció. No obstante, de inmediato se presentó la cavilación. Silverio deseaba terminar con lo que ella representaba.

Por momentos parecía que todo daba vueltas y él sentía blandir el percal en comparsa con el viento: media verónica, una chicuelina y dos naturales, para luego rematar con un pase de rechazazo. En el tendido la afición enloquecía y aclamaba a su héroe: ¡Olé, matador! ¡Olé, figura! ¡Olé, matador!...

El torero estaba listo para concluir la faena y acabar de una vez por todas con el recuerdo de ella. Silverio, en pose erguida, observó severo a su contrincante y miró la sangre granate correr por el lomo aterciopelado del animal, similar a un caudal de vino tinto sedimentando la arena dorada del albero, pero él no se inmutó. Entre tanto, aquilones floridos esparcían perfumes sobre las huyentes nubes. Silverio, estoque en mano, se preparaba para acometer la suerte suprema y dar muestra de su habilidad y arte. Empero se detuvo. Sombreros al aire, pañuelos, botas de vino y ramos atiborraban tablas y tercios pues la multitud anticipaba la excepcional hazaña que el artista lograría.

Silverio, altivo y con los brazos levantados; montera en mano, volteó al tendido orgulloso de la lidia. Cautó en eso, en un sector de la contrabarrera encontró a Monserrat arremolinada con su amante. Su vista se ofuscó y sus oídos lapidaron cualquier aviso de los clarineros y timbaleros anunciando el último tercio. Silverio se desconcertó; a pesar de ello, su estupefacción no duró pues al escuchar el bufido del burel, se dio cuenta de las circunstancias. No solo había perdido a su mujer, sino que también había empeñado su libertad. No obstante, Silverio, el gran Silverio, señor de las plazas, sin apartar la vista a la de Monserrat, de quien pudo percibir en su rostro una expresión de desdén, empuñó muleta y estoque con arrojo. Mientras sus pensamientos lo distraían, el bovino de casta ibérica rascó la arena y a galope con bravura, forzó la embestida con sus cuartos traseros y de un derrotero le clavó a Silverio el pitón derecho en el corazón.

## ¡VÁMONOS A CASA DE IVÁN!

JUAN ALFONSO MILÁN LÓPEZ

Hoy toca ir a casa de Iván, en realidad todos los días es bueno ir. Nunca hay nadie, ni siquiera están sus hermanos. ¡Cómo nos hemos aprovechado de su hospitalidad desde que descubrimos que lo dejan abandonado! Me encanta su vecina, de hecho, lo que más me emociona de visitarlo es ver a Sofía. Ya le recomendé a mi amigo que le hable de mí, pero el muy puto dice que ni siquiera la saluda, pinche Goofy, no sé en qué mundo vive. La primera vez que fuimos fue el viernes previo a las vacaciones de Semana Santa. Barajamos varias opciones para ir a echar desmadre, pero el inconveniente de la presencia de los padres en todos lados nos hizo dudar, entonces él propuso que fuéramos a su casa, porque su papá generalmente llegaba hasta después de las diez.

Cuando lo conocí no sabía que no tenía mamá, ahora me arrepiento de haberle preguntado: “¿qué le vas a decir a tu jefa de que nos expulsaron?” Pinche Macuarro, nos corrió, que dizque le chiflamos a las niñas cuando las vimos llegar en shorts, la neta yo no fui, tampoco creo que fuera el Epi, Iván o Soria, para mí que fue Germán. El Macuarro no tenía la autoridad de corrernos, sólo es el profesor de educación física y es absurdo que lo sea, porque es un gordo aguado. Supimos tarde que nos iba perdonar con tal de que nos disculpáramos con las niñas. El Epi, Iván y yo, ya estamos afuera de la escuela chingándonos unos cuernitos con refresco de manzana y ni caso le hicimos. Al otro día Iván llevó a su papá

a la secundaria, le reclamó al Macuarro y defendió a su hijo con el argumento de que no sabía chiflar. Mi mamá también fue hablar con ese pendejo, se le cayeron los pantalones cuando nos vio entrar y yo sin uniforme. “¿Quién es usted para expulsar a los alumnos? ¿En dónde está la autoridad del director?” Pinche profesor, ahora no nos puede ver.

Es chido ir a casa del Goofy, en aquella primera visita jugamos botella, desafortunadamente no me tocó besar a nadie, pero qué tal Óscar, el suertudo se agasajó a Miriam, hay un rumor, hasta ahora no aclarado, de que en la siguiente fiesta se la cogió en el cuarto de baño. Las primeras reuniones fueron muy relajadas, era el mejor lugar para ir a hacer las tareas. Nunca pasó nada fuera de lo común, excepto cuando el anfitrión casi nos mata. Ese jueves quisimos comer tortas, pero faltaba la mayonesa y la mostaza. El presumido de Iván agarró el coche que no debía circular, “nomás para ir a la tienda de la esquina”, pobre güey, por poco nos estampa en un poste de luz. Alicia estaba pálida, luego el Gilligan en la actitud de “yo soy el mayor” se hizo cargo del volante y llegamos completos otra vez a la casa.

Pinche Gilligan, es un culero. A mí no me consta, pero dicen que en uno de los reventones llevó mota, quién sabe, lo único que sé, es que en la casa de mi cuate aprendí a fumar tabaco. No puedo olvidar la cara de reproche de Amaral cuando me vio con el cigarro en la boca, pinche Amaral, lo conozco desde segundo de primaria, se ha vuelto un sangrón, por eso ya casi no le hablo, prefiero juntarme con Iván y Clemente.

Qué onda con el pinche Clemente, siempre pone a todo volumen la música de Guns and Roses. A mí no me gustan esos tipos, prefiero que vuelvan a poner las rolas de Nirvana, dicen que soy un mamón, es cierto, no me gusta el estruendo ni llamar la atención. Cada que ponen el estéreo a todo lo que da prefiero salir al jardín, a veces veo que Sofía sale para mirar de reojo a la casa de su vecino, yo le sonrío, pero no me animo a hablarle.

Ahora me trae un poco apendejado Aránzazu, no me había dado cuenta lo bien que se ve cuando lleva mayas blancas, ¿por qué nunca vendrá a casa del Goofy? ¿Y si le digo que venga y la convengo de que se tome un caballito de tequila? A veces me doy cuenta de que me mira mientras finjo que pongo atención a la clase de química. De repente volteo y sonreímos juntos, creo que quiere que la busque después de la escuela para platicar, pero aún no encuentro la manera de hacerlo.

Estaba pensando que sería buena idea invitar a Maritza, la hermana de Iván la conoce, quizá ella pueda ayudarme a volver a tener contacto con mi vieja, pinche Maritza, por qué andará con el pendejo del Pecas, ¿será porque cuando me dijo que yo le gustaba no hice nada después? Creo que tampoco sería descabellado convencer a Carmen, no me parece la gran cosa, pero hay días que luce chida, sobre todo cuando se quita el suéter y se alcanza a distinguir el color de su sostén, si me llega a dar entrada, neta sí le doy.

Pobre del papá de Iván, qué dirá cuando sepa que nos comimos las botanas de la despensa y que se terminó su licor. Estos cabrones se acabaron el ron que estaba en la cantina, y para evitar que se diera cuenta, le echaron agua hasta llenar la botella. Yo de plano no bebo, ¿para qué? No quiero parecerme a mi padre. Lo que sí me gustaría es agasajarme a Miriam

como lo hizo Óscar, si me pongo listo la voy a llevar al baño y con suerte al menos le agarro una teta. No mames, todos se han fajado en esa casa, incluso el panzón de Raúl se metió con Alicia, bueno, al menos es lo que él nos aseguró, yo dudo que Alicia se haya aventado a meterle mano a ese infeliz, pinche Raúl, con medio vaso de mezcal se puso hasta la madre.

Me encanta el ambiente que armamos, todo es alegría. La mayoría de los alumnos de la secundaria han visitado esa casa, incluso chavos que poco conocemos, por ejemplo, ese cabrón que es mayor que nosotros, el que está a punto de graduarse de la prepa, el tal Juan, pinche ojete, mira que engañar a una vieja bien buena con una chavita, y lo peor del caso es que son primas. Se encierran en la cocina y se tardan mucho en salir; Ileana nos dice que tienen que aprovechar porque él viene de muy lejos. Ya le he dicho al Goofy que no lo deje

entrar, pero le da chance sólo porque lleva las cervezas. Pobrecita de Ileana, a mí me da lástima que no pueda tomar ni comer nada, según si bebe alcohol o prueba el chile le duele la panza, pura agüita y yogurt, con razón está tan flaca, aun así, está chida, si ese pendejo no viniera y hubiera oportunidad, a ella tampoco se la perdonaba.

Ya casi me voy a casa de mi amigo, espero que hoy sí se ponga bien la cosa. Es una pena que ayer no haya ido casi nadie, apenas fuimos Omar, Nicolás, Epi, Soria y yo, como no fue ninguna vieja preferimos ver la película porno que llevó Omar, ¡no manches! Estábamos listos pero la videocasetera no quiso funcionar, pinches Beta, se chingan bien rápido. Epi sugirió que buscáramos a Sofía, pero yo no me quise quemar. Nico prendió la televisión y vimos la noticia de que le habían dado un balazo al candidato del PRI, pobre señor, me fui a la cama con la novedad de que estaba grave y que lo iban a operar. Por la mañana mi mamá me dijo que ya había muerto, hasta me previno de que quizá no habría clases, pero ¡cómo no! Ni que ya fuera presidente, además había que ponerse bien de acuerdo para la tarde, hoy prometió ir Ileana, Miriam e incluso Carmen y Aránzazu, quizá ahora sí se me haga con alguna.

## TARÁNTULA

RAINER CASTELLÁ MARTÍNEZ<sup>1</sup>

La noche se sumergía en los indulgentes brazos de las farolas a merced del rastro furtivo de los adoquines que simulaban erguir sus extremos bajo el fértil acecho de los carruajes, estremeciendo la fila de columnas neoclásicas que sustentaba el amortajado esqueleto de las fachadas, cuyos brazos se tendían la fila irregular de la lumbre erigida a la espalda de sus callejuelas. La brisa enervaba el salitre que respira el vacío, ataviado a la proximidad del terral que en ocasiones sumergía su nariz, seducido por la incólume fragancia de los naranjales paridos, simulando esa embriagadora aroma de azahar que impertérrita solía bañar el asfalto y los poros de su amortajada cimiente arquitectónica.

Durante la madrugada suele escucharse, tras la ingenua fertilidad de la lluvia, el eco crujiente de algo similar a unas pisadas de tacones triturando los adoquines, seducido por la lumbre cadenciosa de unas piernas bien moldeadas, culminando en unas caderas carnosas y bamboleantes, un talle firme adornado con senos prominentes, de sus gráciles hombros enerva un cuello de cisne, trazando un semblante simétrico, de labios gruesos, nariz helénica, a la cuesta de los faroles que prenden de sus ojos, sacudidos por la insulsa sombra de la helénica cabellera que descendía en sus hombros. Siempre salía de noche. Las mujeres y niños le temían, aludieron al mito de un fantasma acosado por un fatal destino. En la puerta de las casas solía colgar un ramo de espanta muerto y las esposas temían de sus esposos el seductor acecho que se auspiciaba de un dulce canto de sirena. El reflejo de su imagen desdeñaría todo vestigio de luz. Unos cuentan que llegó un sábado santo al caer la noche, en un coche con unos pocos baúles. Se ignoraba incluso sus alimentos de preferencia. Jamás su sombra henchida rasgaría el robusto del mercadillo. Se decía que sus amantes se transformaban en criaturas infernales.

Esa noche la farola perseguía la sombra del incesante eco por los adoquines sacudidos, bajo el discreto remilgo de la música prendida al único bar insomne, cuyo vientre fecundaba el paso redoblado de un hombre. Ella le siguió de cerca hasta sumirse en la recia ciegues de la ignota callejuela. Desde el fondo escuchó el repique de un cuervo. A unos metros el farol tendía una alfombra que su silueta vestiría con relativa torpeza. Se detuvo, y volteándose leve, sus pupilas se condensaron. Un perfume extraño dilataría los hoyos de su nariz, sacudiendo su cuerpo. Ella se le acercó y le preguntó con voz de ultratumba:

- ¿Tienes miedo de mí?
- En absoluto –balbuceaba–. Me iba a casa. Es tarde, estoy cansado.
- Ven a la mía. Cuidaré de ti.

Él imaginaba que una expresión jubilosa se dibuja en su semblante una vez que su mano extendía. Sus ojos eran como dos charcos de luz donde arrojaba su voluntad inmediata.

---

<sup>1</sup> **Rainer Castellá Martínez.** Narrador, crítico literario, poeta, guionista y profesor de Letras, Licenciado en Estudios Socioculturales. Libros publicados: *Plática de Invertebrados* Noveleta Ediciones CAAW Estados Unidos 2017; *Trazos Oscuros*, thriller psicológico ganadora en la categoría de novela el premio internacional de novela por Ediciones Promonet Ciudad Panamá, 2019, traducida al inglés, francés, portugués, alemán e italiano. El relato "El Proceso" fue elegido entre los concursantes a la convocatoria como uno de los ganadores por la revista digital *Ladoberlin*, con fecha de publicación en noviembre 2019, y el relato "El Cuerpo", programado el 31 de enero del 2020, también la novela policíaca "El último burgués" por la editorial panameña Ediciones Promonet, y el thriller histórico "Blanche y la maldición del mariscal Gilles," *crossover* en su primera edición al inglés.

Un gato negro custodiaba el portón de su hogar. Ella presionó el picaporte. La puerta abría el vacío aunado por un grotesco crujido. La sala se asfixiaba de muebles raídos y libros vetustos, de las paredes colgaban armas y máscaras milenarias, la superficie yacía cubierta por alfombras persas que desprendían una desagradable humedad. Se apoyaron en la barandilla de hierro pulido y subieron por la escalera de caracol hasta que sus imágenes formaron parte de una habitación decorada con pinturas neoclásicas, intercalado por irregulares espejos y una cama redonda a medio vestir.

- Siéntate –le ordenó. Él se sentó al borde de la cama. Ella se llevó los brazos atrás. El chal se anidaba en el suelo, tributo a su desnudez la vivacidad admirable de la pilosa tarántula tatuada en su espalda, ataviado a sus ojos que por fin de su voluntad tiraba al fondo del charco. Pero la poesía, la fragilidad irreductible de un cuerpo maltrecho.

- ¿Qué te sucede? –musitó ella.

- Dicen –emitiendo un quejido–. que cuando las arañas tienen sus crías, se suben al lomo de la madre y se alimentan de ella, ocasionándole la muerte.

- Acércate, todo estará bien –le dijo y acto seguido le rodeó con sus brazos. Su aliento enervaba en su boca. Sentía como si entrase en ella envuelto en un ademán violento, la tiró a la cama poseído por una extraña mezcla de pánico y plenitud comenzó a penetrarla, sintió la piel de ella babosa y de su boca brotaba un hillo verdoso, sus pupilas eran dos carbones, seducidos apenas por el acecho de las llamas. Su cuerpo indefenso parecía auxiliarse del eco gemido infernal que presintió evocaría mientras descendía al abismo, singularmente habitado por el reflejo de su espalda. Se puso de costado y comprobó que la tarántula estaba coronada de pequeñas arañitas que sacudían el lomo de su madre. Al fondo el hombre con el rostro colgado al aire. Un ligero ronroneo, proveniente del pecho, que se filtraba por su boca le delataba a la vida.

## NOCHES DE FIEBRE E INSOMNIO

CÉSAR CORTEZ<sup>1</sup>

Mientras atravesaba la ciudad en su coche, pensaba a medias tratando de no distraerse del camino. La solitaria vista de las calles de la ciudad hacía contraste con todos los pensamientos que revoloteaban en su cabeza.

Le atormentaba tanto la incertidumbre como la total certeza de que tiempos difíciles se avecinaban. Durante un segundo echó un vistazo al semáforo que estaba dos calles adelante, sabía que no llegaría a tiempo antes de que este cambiase a rojo. Empezó a desacelerar el vehículo. Ya con el coche totalmente quieto, se dedicó a esperar el cambio de luces. Miró hacia ambos lados de la carretera.

Soledad.

Considero la posibilidad de avanzar aún con la luz roja, pero descartó la idea. Ya para entonces la ansiedad había tomado el control. Pensó en sus padres. Un par de ancianos, casados, viviendo solos en una pequeña casa al otro lado del país. Pensó que quizás estarían asustados. Pensó en su padre, que estaría leyendo el periódico o viendo las noticias mientras maldecía al gobierno por su ineptitud. Su madre estaría ocupada con alguna actividad recreativa o con el aseo del hogar. Ambos sin poder salir de casa.

Pensó en su familia y en sus amigos, en el presidente y en el gobierno, en los médicos y los hospitales. Pensó en la economía y en el mercado, en la crisis y el desempleo. Pensó en Dios y en Nostradamus. También pensó en los estoicos y en los budistas, que probablemente lo estarían llevando mejor que él. Pensó en las calles sin peatones. Pensó en acelerar, acelerar sin detenerse, con las manos al volante y con el pie en el acelerador a fondo. “¿Qué sucede cuando enfrentas un cuerpo imparable contra un objeto inamovible...?”

La luz cambió a verde.

Ya con la mente más despejada fue conduciendo hacia su casa, dejó el coche parqueado y sacó las compras que había hecho esa tarde. Antes de llegar a la entrada vio a un gato gris olisqueando una caja vacía, probablemente buscando algo que comer. Lo había visto antes, siendo perseguido por perros, cazando aves y maullando a los extraños. Intentó acercarse para acariciarlo, pero de inmediato el gato reaccionó. Ambos se quedaron inmóviles, mirándose en silencio como si no hubiese nada decir, solo para que el gato terminase desapareciendo, escapando hacia una zona inaccesible.

Él, mientras tanto, se acercó a la puerta, sacó las llaves y entró. Dejó las compras en el comedor e inmediatamente se sentó en el suelo, recostando su espalda contra la pared y lentamente estirando sus piernas en el suelo. Abatido por la vida y por su propia desolación. El cansancio le había ganado esta vez y, sin darse cuenta, se quedó dormido.

Momentos más tarde un gato gris salió de una de las habitaciones y saltó ágilmente sobre la mesa del comedor, olisqueó la bolsa de la compra, pero pasó de ella. Bajó de la mesa y se acercó lentamente al humano. Sin despertarlo se acomodó en su regazo y allí durmió. Su ronroneo era lo único que podía escucharse en esa habitación.

---

<sup>1</sup> César Cortez. Nacido el 16 de octubre del año 2000, es venezolano, tiene 19 años y actualmente residente en Colombia.

## DECÁLOGO PARA DIALOGAR CON UN BOSQUE SUREÑO

GABRIELA GARCÉS PÉREZ<sup>1</sup>

Antes de ingresar por los senderos difusos que internan el Bosque. Antes de avanzar bajo las cándidas copas y sobre las esforzadas raíces, detente unos instantes a meditar si acaso lo que buscas es sólo un ejercicio corporal, una experiencia visual contemplativa del espectro de colores y tonalidades del follaje, de las formas sinuosas de las ramas, del rostro misterioso y poliforme de los troncos. ¿Será percibir ese aroma compuesto de hierbas mentoladas, de azumagado de troncos, de cadáver de vida sobre vida, encaramando su permanencia? o ¿será también la fugacidad de movimientos continuos y discretos, interrupciones mutuas a escalas múltiples, de seres minúsculos con sus mundos a cuestras? ¿Será el recogimiento solemne del espíritu ante el espejo de nuestra propia naturaleza?

El Bosque como una comunidad de lenguajes sutiles, ha resguardado interconexiones y equilibrios sobrevivientes al desapego humano. Por ello, visitar el Bosque puede significar desde un tímido asomo a una revelación incandescente, hasta un portentoso encuentro con una otredad y un uno mismo diferentes, cuyos significados son en gran medida aún desconocidos y sólo intuidos por los seres humanos modernos del temprano Antropoceno.

El Bosque nativo, en su generosa convivencia exhibe y resguarda su riqueza. Es entonces misión del visitante crear sus propias claves de acceso y diálogo. En este punto se debe señalar que el ser humano moderno, como rama evolutiva que se ha expandido de manera gradual y sostenida entre la faz de la tierra y la biósfera, ha debilitado al máximo las extensiones intuitivas, sensoriales y emocionales de su propia experiencia. De ahí que se vuelve necesaria una fórmula hermenéutica integrada y compleja para comprender y descifrar el secreto que reverbera al interior de la comunidad silvestre.

Si bien se puede suponer que este es un proceso íntimo y reservado sólo para quienes se hayan internado en los caminos tortuosos y elevados de la consciencia y evolución personal, agregó aquí que esta comunidad de sentido en su esencia generosa no veta ni condiciona a nada ni nadie. Así como asume la espectralidad de edades, formas y texturas de las especies que le integran, asume también la variedad de experiencias y niveles de conciencia de nuestra especie como parte de sí misma. El Bosque es connatural a todos y cada uno de nosotros, lo que es perceptible de manera simple y sencilla a través de la reminiscencia sensorial alojada en nuestra consciencia, en nuestra piel, y nuestros sentidos.

A continuación, brindo algunas pistas para inducir el proceso a través del cual, podrás hallar las fórmulas para iniciar el diálogo con el Bosque:

1. Primero piensa y siente que estás en un espacio de tiempo, historia y memoria, en el cual diversas especies mutuamente implicadas y adaptadas, han desarrollado y compartido sus trayectorias de vida, donde el ser humano ha evolucionado como una más de las tantas vidas. Considera entonces que estas ingresando en una gran vivienda que ampara a una gran comunidad que de la mano ha persistido y trascendido los distintos tiempos.
2. Haz de cuenta que te presentas frente a un consejo de ancianos y ancianas, de barbas solemnes, cortezas robustas y raíces sinuosas que en su culto y búsqueda solar despliegan

<sup>1</sup> **Gabriela Garcés Pérez.** Antropóloga y Magíster en Salud Pública. En el año 2018 me adjudiqué un fondo de creación literaria de género narrativa, a través del cual escribo un libro próximo a publicar. He participado de talleres literarios con la escritora Flavia Radrigán y los escritores Guido Eytel y Carlos Lloró.

en sus ramajes su habilidad de altura. Sus formas de vida han tejido equilibrios dinámicos y sutiles con otros seres. Son el puente de la vida e interconexión entre las pulsiones del planeta y los otros seres. Poseen dentro de sí una bibliografía de la tierra, desde edades remotas guardan registros de las travesías acontecidas a la especie.

3. Considera que allí también habita la infancia del Bosque, semillas en pronta germinación, germinadas y almacigos que afloran tímidos entre la alfombra de hojas multicolores. Microorganismos, insectos, aves y mamíferos asoman, se estiran y crecen, conectados en ronda. Un renoval que pulula incesante, que nutre de asombro y fuerza a la comunidad boscosa.

4. Entonces, resulta necesario que te solicites un permiso interno de vaciamiento y de no invasión. El Bosque es un lugar de exploración sensorial auténtica y te ofrece un tesoro por descubrir, entonces, por consideración a la comunidad que te recibe y a ti mismo/a:

5. Al ingresar inspira profundo y expira, repitiéndolo varias veces, tantas como sea necesario para mitigar la ansiedad que traes contigo. Siente los aromas del lugar y llena tus pulmones de este aire fresco y nutritivo, imagina que dentro de cada pulmón tienes un árbol que al inspirar despliega y estira sus dendritas por donde circula oxígeno. Al caminar busca el ritmo de tu propia respiración y que tus pasos sigan ese compás, sin apurarlos. Si es necesario continuar caminando de forma grupal, encuentra el consenso entre el ritmo colectivo y el propio. Debes encontrar tu propio ritmo de inspiración y expiración.

6. Busca también el silencio. Primero oye tus pisadas, el sonido de las hojas bajo tus pies y sobre tu cabeza, continúa buscando el silencio y oirás el canto de aves, zumbidos y élitros de insectos, el crujido y roce de los ramajes y hojas al viento. Si mantienes tu búsqueda de silencio podrás distinguir cantos de diversas aves, y brotará en ti el interés por conocerlas.

7. Libera tus manos, invítalas a la curiosidad y al descubrimiento. Palpa la rugosidad de los troncos y cortezas, acaricia los surcos profundos hasta sentir la blandura de su dureza, palpa la textura suave de las hojas, la ternura de los musgos. Lee con tus dedos la creatividad antigua y naciente que conforma el Bosque.

8. Limpia tu mirada y tu gestualidad. Distingue la gama de colores verdes, amarillos, rojos y marrones que el paisaje próximo te ofrece. Paso a paso percibe el juego de la luz entre la fronda, enfoca rincones, perfiles y sombras. Observa el color de la descomposición y de la turgencia, la confección de alfombras de musgos, de fibras que cuelgan desde las copas y se enredan en los troncos. Observa los helechos, y sus hojas de dimensiones colosales y diminutas, la arquitectura de telarañas entre las rocas.

9. Si escuchas el sonido efervescente de un curso de agua, acércate. Percibe su paso entre las piedras, cómo en sus orillas interactúa con las raíces, cómo ha dado forma a su cauce y extiende su eco al trazar su camino entre la fronda. Siente su frescor en tus manos, luego en tu rostro. Luego de ello, al continuar con tu camino silencioso y de contemplación, tu mente estará más receptiva y a la vez despejada de las distorsiones y negatividades.

10. Continúa caminando al ritmo de tu propia respiración, de pronto ingresarás en un nuevo estado de conciencia, la fronda de árboles, sus aromas y toda esa comunidad reunida ingresa dentro de ti y renace desde ti, volviéndose tu aura, la proyección de tu propia vida y consciencia. Como una revelación entonces pensarás en cuestiones fundamentales acerca de ti mismo, de tu vida y de nuestra existencia, sentirás tu espíritu fortalecido, formando parte de un todo esencial. En este punto habrás descifrado el secreto tesoro del Bosque.

## DEFENDER LA MUERTE DESDE SU CONCEPCIÓN

MANUEL FELIPE VELASCO LARA<sup>1</sup>

Irrumpe un policía en medio de una tranquila discusión familiar con cuchillos. El padre de Efraín no aguanta que su hijo ande por la calle con el vestido de encaje sucio y los tacones gastados. Puede soportarlo todo menos que crean que son pobres. El resto de la familia sabe que los vecinos no desaprovecharían la oportunidad para desacreditarlos de un delirio menos de la emergente población de locos que habitan aquella casa embrujada. Es navidad. El policía viene por una mordida de pavo con la noticia de que el Calixto, el abuelo, ha muerto y los únicos testigos de la escena del crimen son dos transexuales amigos de Efraín. El policía está en calidad de invitado y lo único que pide es que alguien lo acompañe a identificar el cadáver y un trago de cerveza para bajarse la mordida y el susto de recoger las dos mitades del abuelo Calixto.

La esposa de Efraín, Clotilde, tiene la convicción de un edificio sin ventanas y está casada con él porque prefiere que la engañen con otros hombres antes que admitir que le gusta que no la confundan con una estufa. Ellos tienen tres hijos: el mayor es un estorbo, la de en medio es mundana y la más pequeña es la más sórdida.

La familia comienza a discutir con más seriedad quién va a ir a reconocer el cadáver del abuelo. En la polémica deciden que deben de ir dos haciendo caso a la sugerencia de la tía Gertrudis, que tiene los estudios menos truncos que sus amores en el cementerio, porque la lógica dictamina que la mitad de dos es uno mismo.

El policía espera en calidad de secuestrado por la otra de las tías presentes: Herminia, quien presenta las credenciales de su asfixiante escote frente al policía. El bacalao se hace más apetitoso y menos ancestral que las devociones libidinosas y enraizadas de la viuda Herminia que aportó a sus cuatro hermosas fallas genéticas nombres alfabéticamente ordenados: Alan, Belem, Carlos y D de dedo. El último sufrió la venganza del último día del trabajador del registro civil que atendió a la tía alfabética.

Entretanto se ha decidido que Efraín y su padre vayan a reconocer al abuelo, es lo menos que se puede hacer por no haberlos desconocido cuando pudo, pero el padre de Efraín se rehúsa a salir si su hijo no lleva un vestido de gala, tacones rojos y la fachada de hombre de familia. Aprovechando la nueva discusión el policía se acomoda en la mesa y pide otra mordida. Ahora quiere probar el bacalao y unánimemente todos le advierten que no atente contra su suerte con ese bacalao que ha existido desde que la abuela era una niña. El platillo es usado, igual que a la abuela, para rellenar (que no es lo mismo que decorar) la mesa.

La abuela aprovecha que el bacalao salió a colación para contar la historia de cuando llegó el manjar a la mesa. Por ello todos tienen ganas de asesinar al policía; no quieren escuchar una historia que se remonta a la época en el que el bacalao decidió quedarse en el mar en vez de salir a la superficie y evolucionar. Todos quieren recordar cómo el abuelo Calixto se partió el alma toda su vida hasta, ahora todos lo saben, el día de su lamentable división.

Efraín por fin accede a darse una manita de gato ayudado por su esposa sin ventanas en el alma, que siempre hace un trabajo excepcional maquillándolo todo y dándole apariencia de ruinas romanas a las obras negras de su esposo. De buenas a primera vuelven a ponerle atención al policía. Está en calidad de cadáver y nadie se dio cuenta cuando probó el bacalao.

<sup>1</sup> **Manuel Felipe Velasco Lara.** Licenciado en sociología por parte de la Universidad Autónoma Metropolitana. Participa activamente en la publicación y difusión de trabajos de corte independiente. Fue editor de proyecto *Arte-facto*, publicación literaria autogestiva nacida y fenecida en la Ciudad de México. Productor de radio y medios digitales.

Los niños juegan a tirarse en el suelo y dibujar la línea alrededor del cuerpo. Usan la salsa roja para darle realismo forense a la escena del juego. La tía Herminia saca el velo negro de su bolsa, se cubre el rostro y comienza a llorar compungidamente. El primer llanto le desagrada. Toma aire y en el segundo intento un perfecto crujir compungido hace que todos aplaudan e intenten consolarla. Ella piensa que el policía podría haber sido el padre de una hermosa letra E de Ernesto, Elia o Elvis.

Se escucha una pelea que emana de la cocina a un metro de distancia de la mesa. Un metro es la mayor distancia que separa las habitaciones de las tuberías, las cortinas, las ventanas y los cuerpos dentro de la casa. Efraín cae en el centro de la mesa arrojado con fuerza sobrehumana por su esposa Clotilde. Ella sostiene un teléfono inteligente y está apunto de arrojárselo en la cabeza a Jeremías y todos la detienen pidiéndole que recapacite cambiando el aparato por un cuchillo. El motivo del empujón es que Clotilde ha descubierto el plan maestro de Jeremías y lo informa a toda la familia:

— ¡Este desgraciado (*tono de talk show pasado de moda*) iba a huir con Calixto y su padre! Los canijos nos iban a abandonar. Le acaba de llegar un mensaje del abuelo diciendo que le lleven un *six* para el camino.

El ambiente se tensa. Los niños suben a la azotea del edificio para seguir jugando. El Policía ronca en calidad de resurrecto y despierta en medio del escrutinio de una autoridad mayor. En la mesa nunca ponen cucharas y todos sostiene un cuchillo.

Alguien se lanza al vacío, desde la azotea, como juego. Los gritos se generalizan. Antes de iniciar lo que sería la nota roja del mañana, la familia observa el milagro que necesitaban para poder calmar el pleito y encontrar la paz de la noche amarga. El milagro fulminante de la gravedad hace que D de dedo caiga desde la azotea al breve vacío que da a la banqueteta. Para hacer más realista la escena del juego, la tía Herminia, sin pensarlo, suelta su mejor llanto y sale a implorar por la vida de su alfabético escuinle. Los vecinos también salen con sus mejores consuelos, tristes de que haya sido nada más uno.

Los niños sobrevivientes corren en desbandada dentro de la casa para ocultarse, como todos los monstruos, debajo de las camas. Efraín y Clotilde detienen a la más sórdida de sus hijas e intenta llorar, pero le faltan décadas para perfeccionar o imitar el arte de la tía Herminia. A la pregunta de “¿qué pasó?” los ojitos oscuros disimulan mal la gracia que le ocasionan las palabras: “él solito se tiró”. El policía se levanta molesto porque su patrulla resultó salpicada por la sangre del niño impactado contra la banqueteta.

El veinticinco de diciembre todos van al cementerio abrazados a la desgracia. Efraín lleva su mejor vestido negro, con joyas de bisutería dorada que deslumbran al sol. Su padre no podría estar más orgulloso de la ostentación de su hijo. Clotilde ha hecho un trabajo magnifico con el maquillaje de Efraín y el rímel se corre lo suficiente sin estropear el rubor en las mejillas. Herminia pega el escote con el vecino que le dio primeros auxilios al pobrecito D de dedo y piensa que en lugar de repetir con la D sería mejor saltar a la hache muda.

El más afligido es abuelo Calixto, que no ha parado de beber desde que se casó. Al pie de la tumba sostiene su *six* en la mano llorando de angustia; se le ocurrió que quizás su esposa sea inmortal. La tía Gertrudis de filosofía trunca reflexiona sobre la brevedad de la vida y piensa que hubiera sido bueno llegar al postre para ejecutar el plan con el que iba a liberar otros tres metros cuadrados de la casa para que entrara la tele de la que ya había dado el primer enganche.

Lejos de la ceremonia los niños disfrutaban del campo abierto y juegan a las tumbas escondidas. La más sórdida consigue una pequeña pala y propone que al primero que encuentren lo van a enterrar. Todos acceden. Ella es pequeña y ninguno sospecha que está

cazando al estorbo de su hermano mayor. Cuando lo encuentra escondido detrás de una corona de flores todos los niños salen de sus escondites y lo declaran perdedor, perdedor, perdedor. El estorbo se niega a seguir jugando y, como no quiere aceptar su derrota, entre todos lo derriban y lo sostienen de manos y pies mientras la niña más sórdida comienza a tirarle tierra en la cara.



POESIA



Título: "Tarde de Elqui"  
Autor: Jorge Mella.  
Técnica: Óleo sobre tela.  
Dimensión: (50 x 100).

## RETRATO HABLADO

CÉSAR A. RETAMAL PEZO<sup>1</sup>

Todo va bajo la senda del pasado, nada ni nadie puede escapar a sus flujos.  
La memoria... hebra de construcciones añosas sostiene lo vivido; al parecer  
nada tuviera sentido, sin embargo, una y otra vez va el caminante haciendo huella...  
donde ninguna explicación deja claridad de la persistencia.  
Así queda sobre el humus la ansiedad de su paso y el transitorio latir de su sueño.  
Retrato hablado antes y después de la existencia.

---

<sup>1</sup> **César A. Retamal Pezo.** Nacido el 5 de diciembre, 1941, en San Rosendo. Hace 20 años que reside en la ciudad de Curacautín. Poeta y gestor cultural de amplia trayectoria nacional y regional. Miembro de la SECH, del PEN-Club Chile y numerosas instituciones culturales del país. Tiene 11 obras publicadas y 30 obras inéditas de poesía, narrativa y teatro. Comentado por la crítica nacional. Ha postulado al Premio Nacional de Poesía Jorge Teillier.

## MOMENTOS DE LA INFANCIA

JUAN BAUTISTA SALADINO<sup>1</sup>

Fue una cuestión de sensaciones  
de eso se trató...  
Saber que tuvimos una libertad diferente  
donde todo era real y nada virtual  
donde inventábamos juegos  
disfrutábamos eligiendo piedras  
o carozos para la payana,  
la rayuela era un desafío  
el intercambio de figuritas pura emoción  
y las bolitas, una noble competencia.  
Fue una cuestión de no dependencia  
de dispositivos tecnológicos,  
de eso se trató...  
Solíamos chapotear en el agua  
gozar del aire libre  
y perdernos en el pueblo  
pero con la única condición  
de volver a casa al atardecer  
sin minutos que nos condenen  
ni peligros que nos acechen.  
Fue una cuestión de momentos vividos  
De eso se trató.

---

<sup>1</sup> **Juan Bautista Saladino.** Escritor nacido en la ciudad de Las Flores, provincia de Buenos Aires, Argentina. Es Licenciado en Turismo Sustentable y Profesor de inglés, ejerciendo su labor en diferentes establecimientos educativos. En 2009 ha editado su primer libro de poesías *Nadie te enseña a vivir*, en 2012 publicó su segundo libro, titulado *Inconcluso* y en 2016 publicó *El cangrejo Negro* su primer libro de cuentos.

## FLOR DE CRISTAL

ANA MARÍA FRANQUESA STRUGO<sup>1</sup>

Sus pétalos se abren recibiendo la sombra:  
la flor del infortunio,  
aquella que sabe de vida  
y que se entrega a la muerte.

Suspiro lento, vital, hundido en sus raíces,  
raíces fuertes, desgarradoras,  
rompen el cristal que las alberga.

---

<sup>1</sup> **Ana María Franquesa Strugo.** Licenciada en Letras (Pontificia Universidad Católica de Chile). Doctora en Estudios Americanos (Universidad de Santiago de Chile). Académica y profesora de literatura inglesa en la carrera de Pedagogía en Inglés de la Universidad de Santiago de Chile.

## ERUPCIÓN DE LA SOLEDAD

FREDY ROLANDO RUILOVA LITUMA<sup>1</sup>

I

La soledad es como un ciervo emboscado  
Una bestia envilecida de ojos apagados y comprimidos  
Una costra anclada en el cuerpo vivo  
Una voz que castra, una vendimia de oscuridades.  
En la extraña cofradía de la vida, en su tesitura  
De mendiga, en el desgarrón de su incertidumbre.  
La vida engrosa la fila de la inmortalidad  
Y es el epílogo del desmoronamiento,  
La luminosa encarnación del canto del cisne.  
La derrota es una reliquia despoblada  
El escombros de la zozobra que camina en los signos  
De la ruina y se esconde en las fístulas de la soledad,  
Anuncia su agotada sobrevivencia en el óxido de su naufragio.  
Vigilante consagrado en la deforme extensión del tiempo  
Es como el vuelo fugitivo del azar  
La agobiada tenacidad de la caña de pescar  
En un cielo ausente, despiadado, seco de destellos  
O en un río inmóvil degollado por un molino  
abominable.  
Soledad de brazos extendidos como sables  
Que bogan desbandados como aves  
Apagadas en el espasmo de la sed.  
Soledad piedra en la espalda  
Agobiada de un moribundo. Madriguera en el cerebro,  
Radiografía de una bujía escondida en un caracol  
Estampida de salivazos que vocifera la congelada  
Constelación del soplo que yace  
Como escarcha en la cueva de la garganta.

II

En el opúsculo de la inocencia del hombre  
Cuando la morada del abismo ha vaciado sus ojos  
La soledad es infértil confidente del relámpago en los márgenes

---

<sup>1</sup> **Fredy Rolando Ruilova Lituma.** Nacido en Azogues, Provincia del Cañar, Ecuador, el 12 de noviembre de 1956. Abogado y miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Cañar. Ganador de varios concursos de poesía provincial. Segundo premio en el I Concurso Provincial de Poesía "Edgar Palomeque Vivar". Primer premio en el II Concurso Provincial de Poesía "Edgar Palomeque Vivar". Primer Lugar en el III Concurso Provincial de Poesía "Edgar Palomeque Vivar". Premio Único V Concurso provincial de Poesía "Edgar Palomeque Vivar". Libros publicados: *Rostros Innominados* (2018) y *Encuentro de Vértigos* (2019).

De dos bocas nerviosas que buscan en la estancia conventual de la sátira  
Engendrar para su rescate palabras de salvación, desdoblarse  
En bocanadas de vinos termales, acariciar  
Las sílabas destiladas en la memoria, allá  
En la otra orilla de esta morada de turbantes venales  
Y sedentarios lamentos.  
En los arcos telúricos de la arena  
Sublimada en la materia de la primera invocación  
De la creación.  
Hay un caótico ruido de voces ineluctables  
Una oleada de ecos que dan coces  
En las putrefactas paredes, estanterías que se abren  
Como el ruido moroso de una costilla.  
Allá en la frágil metáfora de la carne  
Hay frutas redondas de vida.  
Salgamos de este desierto encantado de bestiarios  
De este lecho polvoriento de colonias patógenas  
Y volvamos a la vida.

## III

Que arda la cabeza de pensamientos,  
Que se agiten las palabras apiladas en las torres  
Que cabalguen como luces en el cuello  
Del firmamento. Que erupcione la mano como una zarza de flechas  
Para alcanzar el cielo, que ruede la sangre como cubos  
De nieve por las praderas, que el río  
Vuelva a mirar sin gafas el arcoíris.  
Que se agite su corriente como ojos de bengala  
Que la soledad se esfume, reviente sus horas  
De tísica desventura y desgarrones infestados.  
Que se levante de la mesa a la que no fue invitada  
que no deje su rastro de cucarachas errantes  
Porque ese lugar ya tiene alguien quién la habite:  
La vida desnuda de tapices y ornamentos,  
La vida, simplemente, sin remordimientos.

## AMÉRICA VERTEBRAL

PEDRO CHADICADI MIRANDA<sup>1</sup>

Y yo que he abandonado la alevosía del océano,  
lleno de venas como musgo está mi pecho.  
América, balanceada en cuyas calaveras clorofílicas,  
encerrada  
refulge la sangre como granadas;  
ya no gruñe, mi América, tu empedernida alma,  
amasándote cuyas y todas las manos  
de este cielo en donde he venido a caer,  
qué, cuándo depondrás el pisoteo brutal  
de mis hermanos abandonados por la piedad?  
es que acaso, mi América, he dejado de escuchar  
tu verdadera proclamación, aterciopelado vaivén?  
Es tu alma la preñez de las piedras salpicadas desde mis manos.  
Rosales flameantes pronuncian  
toda tu piel continental.  
Yo no sé si el ave, como ampolletas parpadeantes  
que se queman, ha surcado y rasgado esta manta gallarda,  
pues, de día, los dialectos despedazan al abismo solar,  
pues, aun de noche, alcanzo a ver al último rostro en ti, América.

---

<sup>1</sup> **Pedro Chadicadi Miranda.** Participó en el Festival de poesía *La chascona* 2017. Obtiene “Mención honrosa” en los Premios municipales JLG 2017, con su poemario *Memoria de pájaro*. Obtiene financiamiento en la línea de creación del Fondo Nacional del Libro y la Lectura 2018. En el 2019, obtiene “Mención de Reconocimiento” en el Concurso Nacional de Poesía Aristóteles España con su poemario *Cuando aúllan los perros*.

## HECHO FUNESTO

ERNESTO ADAIR ZEPEDA VILLARREAL<sup>1</sup>

No desperdicio la cordura entre sueños de oropel  
que satisfagan al animal que habito,  
no dejo que sus garras toquen cuento amo  
para que la destrucción quede contenida a mi voz,  
víctima del deseo, me encuentro en cuclillas al abismo  
a la espera de los que habré de sacrificar,  
soy un cordero con la carne enferma,  
una promesa retorcida que se ofrenda para herir,  
si algo ha de quedar de antiguos dioses  
lo hemos re-bautizado con las flores de la resignación,  
para que hable por nosotros entre lenguaje  
de trufas pasadas,  
remordimiento bajo el moho en la lengua,  
y sea la vergüenza que necesitamos cada día.

Nos conformamos con repetir las mismas historias  
porque podemos olvidar que estuvimos allí,  
que el metal no cae con esa gracia,  
que la amarga junto al aire en el cuello,  
que fuimos torpes, inútiles, desnudos  
entre la estepa quemada,  
hablando como si fuéramos otros  
para que nadie se fije en que las cicatrices  
no son del mismo tamaño,  
el hombre es una bestia que se complace  
en lamer las heridas propias  
antes de clavar las uñas en las del prójimo,  
profeta del ansia que no busca paz del sol,  
pero que se conforta al aroma torcido de la llama  
que quiebra los huesos  
tras mascar la carne de la presa;  
qué importa el origen, si el ejercicio de la crueldad  
es el de sentarse satisfecho  
a encontrar el silencio.

La memoria titila al fondo de los ojos,  
una roca cae encima del albatros mudo  
que identifica la muerte en el jardín,  
sin que sus plumas se caigan en el camino;  
la piedra no se raja,  
mi voz permanece sin ser pronunciada.

<sup>1</sup> **Ernesto Adair Zepeda Villarreal.** (Texcoco, Méx., 1986). Economista. Director del proyecto editorial Ave Azul y editor en el Colectivo Entrópico. Tiene libros publicados y es ferviente participante en antologías y revistas. Fb: Ave Azul – E Adair Z V.

## TUNDRA

GERMÁN ALFREDO KOHLI

¿Por qué si salgo sales conmigo,  
lluvia, de los poemas?  
Vuelve a los poemas, haz el favor,  
sal de las terrazas  
de las tuberías que desbordan  
vuelve tranquila: llévate todo  
los álbumes del 73  
la correspondencia internacional  
el hijo prematuramente ido  
el seísmo de los desfiles militares  
¡empapa!, no uno  
todos los poemas para que no se marchiten.

Vendrá un marinero austral, verás,  
fatigado de ti y, sin embargo,  
te buscará.

Otros, como yo, saldremos a  
recoger con gusto nubes rojas  
nubes retenidas largamente a un lado de las montañas  
nubes amazónicas y altiplánicas  
nubes del atlántico sur y nubes campanas  
entraremos al poema y te las abrocharemos  
dolorosa y prolijamente.

Pasa pero regresa,  
no eres un adorno para la vida.

No puede uno presentarse al trabajo,  
a las reuniones familiares,  
a la universidad,  
a una cita enteramente mojado  
ir de un lado a otro dejando detrás  
un surco de agua a cada paso.

¿Es que acaso no contemplas, lluvia,  
la blandura de los panes, el pergamino mojado,  
las botas pesadísimas, la piel que se repliega?

Deja, de una vez por todas,  
que los ríos adelgacen,  
que corran con sosiego o bien  
que se sequen, una por una,  
las piedras de su cauce,  
¡detenlas!

Confínate en tu verso y permanece  
recluida, lluvia. Permítenos salir  
y dejarte en los poemas, dar un paso y  
cruzar la puerta solos, encontrar  
el placer de incendiar otros ojos  
pero sin la llama del lenguaje,  
y permítenos reflejar en la cara,  
en la frente,  
como una quemadura o una ofrenda,  
ese pedazo de sol caído que  
por azar hallamos y es  
invisible en los espejos.

## AMÉRICA DEL SUR

MARÍA SILVIA CINTRA MARTINS

América de Sal  
América de Sol  
América del Sur  
- América y Sars

Navegamos en liquidez oceánica  
Invisibles a nosotros  
Sin saber lo que somos,  
Cruzamos el mar  
La tierra, el aire.

Saludamos a los astronautas  
Son chinos, son gringos,  
Son caucásicos  
- Pero no, gracias!  
Invítanos a un viaje interplanetario  
- Hasta la vista!  
Ahí van, a Marte  
A sus más recientes conquistas!

Quieren quedarse muy lejos  
Lejos del sur  
Lejos del sol  
Lejos de la Sars  
Lejos del campesino  
- Lejos de los cantares

- Muchas gracias!  
No nos seduce tu hierro,  
Tampoco el feldespato, el piroxeno, la olivina  
Navegamos en continente incógnito  
Coniforme, pisciforme  
La galera nos conduce  
- Nada temo  
Nada quiero

No es rojo el planeta que soñamos  
- Es azur como el blanco de Siberia  
Es azur como la casa y los hualles

Es azur como el cielo del cóndor..  
En maligno polvo rojo y gélido  
Se encuentran gringos, chinos, caucáseos  
- El combate es siniestro y rectilíneo  
Circunspecto y envuelto en sus cantares  
Embriagado en el humo del tabaco  
El chamán transita entre mundos  
Coniformes son las plataformas,  
Quizás cilíndricas, rombiformes  
Aleph, Zenith, Schibboleth  
- Conectase el Norte con el Sur

Lo de arriba y lo de abajo  
Envueltos en el humo se dispersan males  
Ya no tenemos Sars  
Ya no tenemos Sal  
- He la cura  
Aquí está el Centro

- Con la punta de mis dedos  
Encuentro el infinito!

## EL RÉQUIEM DEL HÉROE

MICHELLE CONTRERAS RIVEROS<sup>1</sup>

Kyrie

La señal de la sombra que esgrime tu pecho, mi pecho atraviesa  
Pero mi franco vientre no se ha quebrado todavía  
Y la esfera que me alumbra es siempre más ardiente  
Y la tierra que me ata, cada vez, es menos mía  
Piedad por la agonía, la sequía, la poesía  
Y la luz que al espíritu maltrata.  
Por el fuego, que no extingue de los sitios secretos la esperanza del calor que busco  
¿Se disculpa el horizonte de su extensión grotesca?  
Si intento, fuertemente, abrazar, aunque no alcance  
Esto que soy, con los sentidos muertos  
Solo la ilusión proyectada dentro del margen  
Embiste, ahora, con llamas las paredes de mi cuerpo.  
Perdón por la lucha que va desgastando al dragón ciego y negro  
Perseguidor feraz de mi ritual inconsciente  
Quien cela, en lo oscuro, un rastro de estrella extinta  
Batiéndose a muerte contra mi voluntad de imponerle  
Los límites perversos que el espacio me otorga  
Para después del duelo pedirnos perdón.  
Y si he de morir, frente a ti sin remedio, piensa  
Ten piedad, ten paciencia, ten en cuenta que estoy fallando  
Que el halo blanco de mi cabeza  
Fue un holograma tétrico y reflejo de mi utopía  
Y que la cobardía de vivir contiene el orgullo  
De rogar piedad por seguir con vida.

Sequentia

El día de ira que espera en nosotros, vencer la basura escondida por tanto,  
Con rumor ansioso, repliega su ejército claro de pájaros  
Sobre las tumbas de quienes, como yo, nos agrupamos  
En pasos respetuosos al ritmo de sus cantos metálicos,  
Que son jueces con trompetas y yo un banquillo de acusado  
Arrancado de la muerte y obligado a defenderse  
De este rey inmenso que de mal temple me pinta,  
Con sus manos y sus sombras antiguas,  
La voz.

<sup>1</sup> **Michelle Andrea Montserrat Contreras Riveros.** Nacida en 1997 en la ciudad de Chillán, Chile. Estudiante de Pedagogía en Castellano de la Universidad del Bío-Bío. Integra, desde el 2016, el Grupo Literario Ñuble y, desde 2018, Colectiva Literaria Mujeres Peligrosas de Ñuble. Participa en el festival literario anual *Chillán Poesía* en sus versiones 2016, 2018 y 2019.

Recuerda mi cara mientras me entrego a la corriente  
No olvides las palabras que sin querer pronunciamos al abismo  
Cuando estabas conmigo en la humedad del subsuelo  
Y yacían en mis ojos, tus ojos lisos.

Suspiro la niebla que baja corriendo al pecho culpable  
Y marca de sangre las líneas de un rostro que no reconozco como mío  
Que no admito como cierto, que no estimo por su actuar  
ni el incendio de un dedo  
bajo juramento de morir o matar.

Cuando ardan las cenizas de mis amigas y mis hermanas  
Que la zarza crezca como una con mis venas  
No soporto la salvación en esta isla, onírica y soberbia  
Si no está la caravana de sus manos gritando mi nombre  
Lamentable sería descansar tanto tiempo  
Y desconocer el relato, privarme del goce,  
nutriéndome solo  
del saber de los muertos.

## PUEBLO

LOURDES PACORICONA VILLASANTE<sup>1</sup>

Pueblo, el lucero del amanecer te despierta  
enfrentando el invierno  
que va avanzando.  
Un concierto de gorjeos se silencian  
el ulular del viento  
la reemplaza.  
Crujen los huesos del anciano  
en el campo árido  
de su entorno.  
La sombra triste de la noche  
callado, vigilante  
sincroniza su espacio.  
El pergamino inevitable de sus años  
los ojos cansados de ver,  
transcurrir el tiempo.  
Recuerdos, hiel de vida que no es vida  
vida, muerte, esperanza  
espejismos, rostros ausentes.  
Vida que nace en las montañas  
vida que sucumbe en noches que queman  
esperando a los que se marcharon.  
Campesino enmudecido rompe los días  
hambrientos de dolor y de justicia  
gritan a los cerros su aliento.  
  
Huyen, como cenizas que lleva el viento  
la gran ciudad les sacude el alma  
aluviones de tristeza, parca encantadora.  
Vida que no conocía, amaneceres rotos  
todos lo ven, todos lo observan  
sin enterarse de que lo vieron.  
Suplica lanzando al firmamento  
sin ecos, mudos bramidos  
derramados de una copa.  
Oxidado el corazón llora en silencio  
aquí tiene el alma amordazada  
las estrellas, son sus estrellas.

---

<sup>1</sup> **Lourdes Pacoricona Villasante.** Nacida a orillas del lago navegable más alto del mundo el Titicaca, (Puno-Perú), promotora cultural, publicó poesía y narrativa. Participo de antologías de poesía y narrativa, en las ferias de libros locales como presentadora de libros y como ponente.

Que alumbran la tierra mustia que dejo  
su sombra camina de día y de noche  
como alma condenada en los páramos.

Recostado en la hierba fresca de un parque  
una laguna de semáforos al frente  
sepulta una canción que intenta salir.

Vibraciones guturales que golpea el cerebro  
sonido de zampoñas en esta soledad  
repique de tambores.

Son rasguños de esperanza  
de la vida que se va  
a fecundar nuestras tierras.

En tierra ajena los hombres no mueren  
marchan tras relámpagos y truenos  
del vendaval de mordazas.

Nuestras vidas no nacieron desterradas  
atrapados entre mitos, cuentos e historias  
conjuran la existencia.

El hombre retorna a la tierra  
como los ríos, vuelven a su cause  
como cenizas en calma.

Nuestros muertos fecundan la tierra  
ya no nos podremos marchar  
somos semillas, somos paz.

## QUIMERA

ANA MARÍA VÉLEZ MONTOYA<sup>1</sup>

Estoy danzando al unísono del tiempo,  
átomos dorados de los que hablaba Bécquer  
flotando en castillos de ensueños,  
arquitectura de fábulas invisibles.

Estoy pendiendo por hilos  
delgados, rojos, móviles.

Hablo de estar y no de existir.

Hablo de callar y de palabras de polvo  
que se levantan metamorfoseadas por el viento.

Hablo de no querer ser ruido, de no querer ser sombra,  
quizás sea ella la que me observa sin ojos cada noche.

Somos sueños que han soñado alguna vez,  
en tierras lejanas, en décadas pasadas,  
somos el instante eterno en la memoria de algunos.

Ellos también nos sueñan como bolas de fuego perdidas en el universo,  
como Whitman; existiendo en pequeños mundos imaginarios.

Somos el imperfecto invento del tiempo.

---

<sup>1</sup> **Ana María Vélez Montoya.** Soy la viajera que se refleja y se revela, soy la mano desesperada que en sueños se desgarra la garganta, soy el tiempo suspendido en el viento, soy la que no se puede nombrar. Soy palabra queriendo permanecer, sana y liberar.

## DÉCIMAS DE RESISTENCIA

JORGE MARCELO SEPÚLVEDA VARELA<sup>1</sup>

Décimas de resistencia,  
Rimas desde el corazón,  
Como un grito hecho canción,  
Con pasión y con consciencia.  
¡Ya se agotó la paciencia!  
Avanzamos sin temor,  
Contra el Estado opresor,  
Y el sistema descompuesto,  
Que por fusil nos fue impuesto:  
Décimas contra el horror.

Décimas de resistencia,  
Aunque nos quieran cegar,  
¡Vale la pena luchar  
Para vivir con decencia!  
Versos contra la violencia  
De la fiera autoridad,  
Nos asila la verdad,  
Y nos respalda la historia,  
De este pueblo y su memoria:  
Décimas de dignidad.

Décimas de resistencia,  
En la plaza nos juntamos,  
Y en la calle nos cuidamos,  
Compromiso y consistencia.  
Pronunciamos la sentencia  
Que los jueces rechazaron:  
“Frente a quienes abusaron  
el pueblo no va a ceder,  
ni lo hará retroceder,  
las balas que le tiraron”.

Décimas de resistencia,  
El deseo que se fragua,  
Es recuperar el agua  
Para Chile, con urgencia.  
Acabar con la indecencia,

<sup>1</sup> **Jorge Marcelo Sepúlveda Varela.** Oriundo del puerto de Talcahuano, actualmente viviendo en la Región Metropolitana, se define como poeta, cancionista y profesor universitario aficionado. Es abogado de profesión, dedicado al Derecho de Familia y Derecho de la Niñez.

Condenar la corrupción,  
Mejorar la educación,

Las pensiones de vejez,  
Tratar bien a la niñez,  
¡Y Nueva Constitución!

Décimas de resistencia,  
La mujer clama igualdad,  
El mapuche dignidad,  
Y nuestra tierra clemencia.  
Que la paz sea consecuencia  
De lo justo, y que triunfemos,  
De norte a sur entonemos  
Todos juntos, reunidos,  
La canción del pueblo unido:  
¡Porque unidos venceremos!

# A R T H I S I S S U E C O N T A I N S





Título: "Un velero con alas"  
Autora: Alejandra Etcheverry.

## AVATARES DE LO TRANS: GÉNESIS DE UN DISCURSO DISIDENTE EN *EL VIAJE INÚTIL* (2017) Y *LAS MALAS* (2019) DE CAMILA SOSA VILLADA

MATÍAS PARDINI<sup>1</sup>

### Resumen:

El presente trabajo busca poner el foco sobre un tipo de discurso que ha ido tomando fuerza en la producción literaria latinoamericana de los últimos años. Nos referimos al discurso trans, que ha comenzado a ser esgrimido como respuesta a la urgente necesidad de representación de los colectivos transexuales, transgénero y travesti en el ámbito literario, dotando de voz a toda una serie de identidades que se ha tendido a disminuir, ocultar y silenciar.

Para ello se procederá, en un primer momento, a definir el ámbito de acción del discurso *queer*, para proponer luego que lo trans surge como una de las múltiples facetas que confluyen en su interior, en franca oposición a una serie de discursos lésbico-gay que se habrían visto sometidos a un proceso de cristalización e institucionalización. Finalmente, y haciendo uso de las teorías de Mijaíl Bajtín y de Deleuze y Guattari, proponemos un análisis de dos obras de Camila Sosa Villada: *El viaje inútil* (2017) y *Las malas* (2019), para así cartografiar algunas de las características principales sobre la que se apoya el tipo discursivo que aquí nos interpela.

Palabras clave: Discurso trans, novela latinoamericana, teoría queer, Camila Sosa Villada, identidad.

### Abstract:

The following work aims to enlighten about a type of discourse that has been growing strong in the Latin American literary production through the last few years. We are talking about trans discourse, which has been started to be wielded as a response to the urgent necessity for representation of transgender, transvestite and transsexual communities in the literary scope, giving voice to a whole series of identities which has been diminished, hidden and silenced.

In order to do that we will proceed by defining the *queer* discourse field of action, to later propose that the literary representation of trans identities appears as one of the multiple aspects that converge in it, in opposition to a series of gay and lesbian discourses that would have been submitted to a process of crystallization and institutionalization.

Finally, and making use of Mijail Bajtin and Deleuze and Guattari's theories, we propose an analysis of two works by Camila Sosa Villada: *El viaje inutil* (2017) and *Las malas* (2019), in order to map some of the main characteristics on which the discursive type that challenges us here is based.

Key words: trans discourse, Latin American novel, queer theory, Camila Sosa Villada, identity.

---

<sup>1</sup> **Matías Pardini.** Universidad Nacional de Mar del Plata.

## I. INTRODUCCIÓN

Las sociedades humanas se caracterizan por ser comunidades profundamente discursivas: todo aquello que les atraviesa es llevado al universo de las palabras, territorio peligroso en donde el azar y la aleatoriedad se presentan, al orden imperante, como el principal enemigo. Es por esto que la proliferación de discursos debió ser, desde un principio, controlada, seleccionada y mutilada. Se impone qué es correcto decir, a quién se le puede hablar, de qué manera. Se marca dónde se pueden enarbolar ciertos tipos de discursos y bajo qué circunstancias específicas, interviniendo, clasificando e institucionalizando las diferentes tipologías discursivas que se presentaban en la práctica. Sobre esto se expresa Michel Foucault en *El orden del discurso*, al sostener que “[...] en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (11). Para los poderes hegemónicos, el discurso toma la forma de un arma de doble filo: puede utilizarse para vigilar, intervenir y censurar actos de disidencia, pero, al mismo tiempo, puede ser reapropiado y esgrimido como elemento fundante de una identidad que se enfrenta a toda tentativa de silenciamiento.

Es en torno a esta línea de pensamiento que en las últimas décadas ha crecido con fuerza la presencia de un discurso que escaparía a los procesos de control recurrentes, y que rompería las barreras que le fueron impuestas a aquellos paradigmas discursivos que le precedieron, y que excedería toda expectativa de categorización y encasillamiento. Nos referimos al discurso *queer*, cuya principal particularidad es su configuración a partir de la puesta en función de un cuerpo que está dispuesto a enfrentarse a la amenaza de la pasividad, la inmovilidad, y el castigo en cualquiera de sus formas.

Seguimos aquí las ideas de Valeria Flores en cuanto al papel del uso del cuerpo en la generación de discursos disidentes. Para la autora, “el cuerpo pasa a ser aquello que se contrae, arrebatada y ejecuta cuando se escribe, ingresando en un cuadrante de la experiencia en el que se pone a disposición de ser perforado, intervenido, duplicado, fabulado [...], modificando en un modo sorprendente de literalidad que rápidamente cobra acceso a la carne y a nuestros sentimientos” (12). Hay una relación directa entre cuerpo, experiencia y discurso, la cual, si bien es característica de todo intento de oposición discursiva al acallamiento, es particularmente fuerte en el caso que nos compete. En el proceso de diferenciación de los géneros y sexualidades otras que engloba el término *queer* (que analizaremos con más profundidad a continuación), resulta trascendental la puesta en escena de lo corporal: los placeres, los afectos, las heridas y castigos que se reciben, las modificaciones que deben realizarse para que lo exterior coincida finalmente con lo interior, se traducen en marcas físicas cuya experiencia es necesario poner en palabras.

Dentro de lo *queer* propiamente dicho, y como una de las múltiples facetas que en él confluyen, vamos a encontrar la semilla de engendramiento de otro lenguaje, al cual daremos el nombre de discurso trans, y que abarca en sí mismo a un conjunto de identidades marcadas por la idea de multiplicidad. Proponemos también aquí que la materialización de este discurso en escritura se desarrolla a partir de dos recursos fundamentales desarrollados en la producción de Mijaíl Bajtín: el dialogismo y la carnavalización. El discurso trans incluye en sí las réplicas a todos aquellos insultos, abucheos, violencias, muertes, que son arrojados contra los colectivos transexual, transgénero y travesti sin miramiento alguno. Pero, a su vez, se constituye también como una invitación a la fiesta, a la alegría de pertenecer, a las

hermandades que se forman allí donde parece no haber esperanza. Furia trans y fiesta trans, enfrentamiento y celebración, dialogismo de reacción y discurso carnavalizado, son las dos caras de una poética que encarna las vicisitudes identitarias de un colectivo en constante peligro, que arriesga su vida por el mero hecho de existir.

Para identificar y enmarcar la presencia de este discurso, procederemos a trabajar con la novela *Las malas* (2019), de la escritora y activista trans Camila Sosa Villada, así como también con su ensayo autobiográfico *El viaje inútil* (2017). La novela, que se convirtió en éxito de ventas durante el último año, retrata la vida de un grupo de travestis del Parque Sarmiento, así como también sus luchas, sus pasiones, y sus sueños más lejanos. Sosa Villada formó parte, en su juventud, de este grupo, y aborda la narración con una escritura cruda y desgarradora. Por otro lado, el ensayo que tomaremos como referencia, un poco anterior en su fecha de publicación, pone en contacto directo la realidad travesti-trans con el proceso de escritura. Escribir no es un pasatiempo ni mucho menos un oficio: escribir se vuelve el eje fundamental de la supervivencia, porque la escritura deja constancia de esas vidas que, muchas veces, la sociedad deja de lado.

Buscaremos caracterizar las particularidades que hacen a este tipo textual, en sus conexiones y divergencias en el marco general del discurso *queer*, y acceder así a las formas en que la multiplicidad de lo trans, aquello que está, desde la propia etimología de la palabra, de un lado y del otro, demuele las rígidas estructuras direccionadas a enmarcar los procesos identitarios. Como propondremos en el siguiente apartado, la idea de *queer*, si bien todavía resulta muy productiva para su análisis, no deja de conllevar ciertos peligros de cristalización e invisibilización. Amy Kaminsky argumenta que la práctica *queer* debe reconocer la perduración de las fórmulas de desigualdad de la cultura dominante que se reproducen en su interior, ya que de lo contrario puede verse transferida al campo de la cultura heteronormativa: “[...] Habrá de sospecharse de una teoría *queer* en las que las voces más fuertes pertenezcan a gays y no a lesbianas, a blancos y no a gente de color, a personas de clase acomodada y no a las de las clases populares” (886-887). Desde esta óptica, resulta productivo abordar críticamente la categoría, para poder dar voz a aquellos colectivos que han sido históricamente maltratados aún dentro de las propias comunidades englobadas en lo *queer*. Es por ello que en el presente trabajo se buscará hablar de las formas textuales que toman las vicisitudes identitarias de aquellas que se arriesgan a todo:

A subir a un auto y no saber si bajaremos vivas, a entrar a un cuarto y no saber si saldremos ilesas, a amar y no ser amadas, desterradas de la familia, de la iglesia, de los pueblos, de las ciudades. Mal miradas, mal amadas, mal queridas, mal tratadas, mal juzgadas, mal dichas, mal escritas. (Sosa Villada *El viaje inútil* 91).

La enumeración precedente cierra, de manera poco inocente, con un “mal escritas” que funciona a modo de denuncia del silencio, de la falta de voz, del eje del olvido que opera sobre las subjetividades trans y sus formas de representación, y que reclama la necesidad de una forma discursiva que dé cuenta de las experiencias y vivencias que les son propias, y que dejan marcas imborrables.

## II. QUEER: CARTOGRAFÍAS DE UN DISCURSO DISIDENTE

Volviendo a lo propuesto por Amy Kaminsky, podemos sostener que ciertos procedimientos identitarios (surgidos, podemos decir, a partir de los fenómenos de confesión y penitencia, estudiados extensamente por Michel Foucault) llevaron irreductiblemente a una asimilación

de la práctica sexual con la identidad misma. Lo que antes representaba una práctica del placer toma ahora un nuevo lugar como preámbulo de una práctica de identidad: “Hablar de un hombre gay o una mujer lesbiana implica unas prácticas homoeróticas íntimas, lo que hace la gente entre las sábanas, los bares y los parques; pero termina en una identidad cultural – no lo que uno hace, sino lo que es” (Kaminsky 882).

Es por esto que consideramos que el uso del campo de lo lésbico-gay como matriz que engloba todas aquellas expresiones literarias que buscan escapar a la heteronorma se ha tornado infructuoso. Aquellos procedimientos que antaño fueron utilizados para nombrar a los homosexuales como práctica de placer han sido socavados y reapropiados por la misma matriz heteronormativa contra la que antaño se luchaba. Gays y lesbianas se han convertido en términos estables, variables cerradas y fijas que juegan en el campo del discurso heterosexual y que terminan por cerrarse en torno al binarismo propio de aquél: a los antiguos hombre-mujer, blanco-negro, rico-pobre, se le ha sumado un nuevo integrante. Lo gay/lésbico como opuesto a lo heterosexual, pero a la vez como institucionalización de una identidad sexual que pretende ser disidente y que, en más de una oportunidad, lejos está de serlo.

Al entrar en el juego de lo molar, utilizando el término acuñado por Deleuze y Guattari<sup>2</sup>, las identidades lésbico-gay se impregnan de las matrices de poder heteronormadas. Todo binarismo – todo segmento molar – se encuentra regido por un conjunto de normas – un centro de poder – que es capaz de desplazarse, pero cuyos fundamentos principales no son proclives a la modificación. De esa manera, el juego entre pares binarios – tomemos como ejemplo hombre/ mujer – se da en base a un centro de poder que otorga a cada factor de la relación unas determinadas características, pero siempre jerarquizando algunas por encima de las otras. Femenino y masculino son dos eslabones de un segmento molar, fijo e inmodificable, jerárquico y unidimensional. Observemos lo que sucede, a modo de ejemplo, en *Las Malas*, cuando Camila experimenta con pastillas contra la disfunción eréctil: “[...] Yo estoy desesperada en el parque, sola, todas se han ido a otra parte y me han dejado sola con mi erección doliente. [...] Ahí estoy, como un macho incontinente y embrutecido, con un sufrimiento que es una vergüenza y una deshonra para la gran pasiva dominante que soy” (Sosa Villada 141).

Lo femenino y lo masculino chocan en esta escena, en la que los clientes de Camila no pueden conciliar ambos extremos de la polaridad. El uso del género femenino se ve entonces socavado por la erección, que elimina, siempre siguiendo el imaginario molar que venimos desarrollando, todo rasgo de femineidad, según este conjunto de ideas, la categorización de “mujer” es inseparable de las características que le son asignadas en cuanto a la relación con su “opuesto”. Si lo masculino está asociado a la incontinencia y la brutalidad, lo femenino

<sup>2</sup> En *Mil mesetas*, los autores establecen que toda sociedad se caracteriza por la presencia de segmentaridades que definen los estratos que componen al núcleo social. Siguiendo su teoría, la existencia de segmentaridades “duras” o “molares” (aquellas que responden a una matriz binaria y que giran en torno a un solo centro de poder desplazable pero inmodificable) se complementaría con la presencia de segmentaridades “flexibles” o “moleculares” (cuya caracterización resulta de su existencia en un entorno de  $n$  dimensiones, así como también de su respuesta a núcleos múltiples y variables). Las primeras, estables y endurecidas, cristalizadas en la figura del árbol, nudo arborescente y principio de dicotomía. Las segundas, múltiples y efervescentes, responden al rizoma, completamente ajenas a categorías lineales o jerárquicas o a la presencia de un centro organizador. No nos es difícil sostener, entonces, y partir de lo que se viene debatiendo sobre la teoría de la sexualidad de Foucault, que la proliferación de discursos sobre el sexo conllevó una nueva segmentarización de la sexualidad misma. La matriz heterosexual dominante se vio obligada a buscar una manera de controlar los nuevos discursos, las “nuevas” formas de sexualidad que entraron en el juego que ellos mismos crearon. La estrategia adoptada por los núcleos de poder se centraría en la asimilación y la institucionalización

está relacionado con la pasividad, y ambos extremos se encuentran, al momento del trabajo sexual, como excluyentes, produciendo una pugna discursiva entre la enunciación del yo en femenino y la prominencia del miembro viril.

Lo lésbico-gay, participante del binomio homosexual-heterosexual, se ha impregnado de las mismas matrices de poder que acabamos de caracterizar en el caso del binomio femenino-masculino. Al respecto sostiene López Seoane que el campo del activismo sexo-disidente se vio minado por la búsqueda de estrategias asimilacionistas: “las luchas están dirigidas a la inclusión en un sistema que ya no se quiere alterar” (16), sobre todo cuando hablamos, dirá poco más adelante, de las comunidades gays y lesbianas. El discurso homosexual, si bien no pudo ser sometido al exilio, sí pudo ser reapropiado y moldeado a semejanza de la heteronorma. Néstor Perlongher, en su artículo “Los devenires minoritarios”, ya hablaba de aquellos procedimientos de subversión sexual que entraban en riesgo de “cristalizarse en una mera afirmación de la identidad”, a partir de la cual “ya no se buscaría la creación y la expansión de territorios que vuelvan vivible la existencia, sino que se resignaría a ocupar un lugar adocenado en el concierto de las personalidades toleradas” (135-136).

Si bien lo lésbico-gay fue adoptado como una de las formas que encontramos dentro del discurso *queer*, es necesario remarcar que no es la única forma discursiva que se engloba en su interior. El problema lo tenemos cuando son todas las identidades las que terminan homologadas a lo lésbico-gay, silenciando a muchos otros colectivos que se ven imposibilitados de contar sus historias.

Es así que dentro de lo *queer* como producción discursiva de la identidad encontramos al ya mencionado discurso trans - transexual, transgénero, travesti -, línea de fuga reaccionaria que se opone por completo a cualquier cristalización binaria, que se constituye en torno a un *devenir* que ya por definición es minoritario, un proceso que en palabras de Deleuze y Guattari implica la involución, entendiéndolo por “involución” al: “formar un bloque que circula según su propia línea ‘entre’ los términos empleados, y bajo las relaciones asignables” (245). El *devenir* en relación al discurso trans implica la ruptura total con la molaridad del binomio femenino-masculino, molaridad que lo *queer* no puede romper en tanto no se emancipe de su reducción institucional a lo lésbico-gay.

### III. LO TRANS, LO MÚLTIPLE, LO ETERNO

Proponemos aquí que la multiplicidad es la máxima expresión del discurso trans. Como sostienen Deleuze y Guattari:

Una multiplicidad no se define por sus elementos, ni por un centro de unificación o de comprensión. Una multiplicidad se define por el número de sus dimensiones; no se divide, no pierde ni gana ninguna dimensión sin cambiar su naturaleza.[...] Cada multiplicidad ya está compuesta por términos heterogéneos en simbiosis, o que no cesa de transformarse en otras multiplicidades en hilera, según sus umbrales y sus puertas. (250).

En el proceso constitutivo de lo trans se rompen las barreras que separan lo femenino y lo masculino, lo humano y lo animal. Pero la ruptura no implica la separación de estos términos, sino su amalgama, su fusión en un todo complejo y disruptivo. Lo múltiple responde a la presencia de elementos en simbiosis que se alimentan recíprocamente y se desarrollan en torno a una instancia de permanente transformación.

La dimensión que se traduce de manera más explícita es la del ya mencionado quiebre del binarismo femenino-masculino, tal como se deja ver en los variados personajes que recorren las páginas de *Las malas*: “Nadina [...] de día era un correcto enfermero, y de noche se convertía en una belleza de metro ochenta que dejaba azorados a los transeúntes que se cruzaban con ella” (Sosa Villada, *Las malas* 55). Y más adelante, en esa misma página: “Laura se había enamorado del enfermero, pero también de la compañera de ruta que venía en el mismo cuerpo”. El cuerpo se posiciona como el receptáculo de adopción de lo masculino y lo femenino, como un todo compatible, sin jerarquías, que se deja adueñar por la subjetividad del individuo y construye un mecanismo de expresión identitario que le es propio e inseparable. La disociación de ambos términos conlleva a la vergüenza y al odio a sí mismo: “Muchas de nosotras retomábamos a veces nuestro aspecto masculino, emprendíamos ese regreso por el camino de la vergüenza, nos metíamos en nuestro cuerpo antiguo, en la imagen negada y a veces hasta odiada” (Sosa Villada, *Las malas* 106).

Si, siguiendo lo propuesto por Paul B. Preciado en su *Manifiesto contrasexual*, consideramos que “el cuerpo es un texto socialmente construido, un archivo orgánico de la historia [...] en la que ciertos códigos se naturalizan, otros quedan elípticos y otros son sistemáticamente eliminados o tachados” (23), podemos defender que el discurso trans disipa estos imperativos que se abalanzan sobre la subjetividad corporal, comenzando un proceso de re-escritura que le es propio, en el que el cuerpo se sintetiza como el continente de experiencias que la sociedad ha considerado pecaminosas, inmorales, dignas del silencio y del castigo. Por supuesto que esta lucha contra la institucionalización corporal no puede asegurar que los imperativos sociales que marcan el cuerpo sean eliminados por completo: siempre quedan resabios, aquellos que en el fragmento de Camila Sosa Villada analizado son remitidos por medio de expresiones como “regreso” o “cuerpo antiguo”. El discurso trans dinamita los cimientos de la construcción del cuerpo socialmente aceptado, pero siempre subsistirán los escombros de la identidad pasada.

De este modo, la amalgama entre el pasado y presente se posiciona como otra dimensión de la multiplicidad trans: lo que se es en la actualidad es importante, pero los procesos que constituyen la identidad y permiten transmutarla en discurso comienzan mucho antes. “Escribo para que mi historia se sepa”, nos dice Sosa Villada en *El viaje inútil*, “la historia de mi travestismo, de mi familia, de mi tristeza en la niñez, de toda esa tristeza prematura que fue mi familia, el alcoholismo de mi papá, las carencias de mi mamá” (26). La historia presente no puede desligarse de la historia pasada, la identidad como mujer trans no puede separarse del niño varón que llevó sobre sus hombros el peso del maltrato y la miseria:

Mi mamá hace frente a su condición de ser un apéndice en la vida de su esposo. Se ha convertido en la otra, la que recibe a su amante de cuando en cuando. Yo la veo maquillarse y aprendo. Y cuando me quedo solo repito su ritual frente al espejo, me pruebo su ropa, soy un poco mi mamá yo también. Me pinto y veo el rostro de la puta que seré más tarde en el rostro del niño. (Sosa Villada *Las malas* 64).

La prostituta se figura en el rostro del niño pasado, la mujer del presente recuerda al niño que fue y que la marcó para siempre, y ambas facetas se imprimen en el cuerpo, que se moldea en el devenir de una subjetividad en constante desarrollo. Poner en práctica al discurso trans implica prestar atención a estas marcas que se imparten desde la infancia y se imbrican en el presente, que hacen rizoma en la memoria y que ponen la corporalidad en el punto de cruce de dos líneas temporales, que tiran del cuerpo sin descanso en dirección a dos vidas opuestas. La una, la de la mujer trans del presente, marcada por la prostitución,

las drogas, la violencia, el dolor. La otra, la vida pasada, el niño que se pudo haber sido. A veces, como nos cuenta Camila, una traspasa de la vida oscura del presente a la “vida blanca, la vida diurna, entrometida en el mundo de los heterosexuales de piel clara y costumbres respetables. La vida universitaria, que sucedía de espaldas a la noche [...]” (Sosa Villada, *Las malas* 127). Pero no hay traslado definitivo porque ya se ha renunciado a él en el pasado: “Me fui de una vida sociable, amistosa, la vida heterosexual y levemente gay de aquél entonces, me fui de todo eso, renuncié” (Sosa Villada *El viaje inútil* 42).

Otro aspecto que resulta productivo a la hora de analizar las formas múltiples que toma el discurso trans es el que se encuentra relacionado con el campo de lo animal. Como señala Gabriel Giorgi:

Ciertos recorridos de la cultura de las últimas décadas inscriben al animal, y a los espacios de relación, tensión o continuidad entre lo humano y lo animal, para interrogar y frecuentemente contestar desde ese terreno las biopolíticas que definen formas de vida y horizontes de lo vivible en nuestras sociedades. El animal es allí un artefacto, un punto o zona de cruces de lenguajes desde donde se movilizan los marcos de significación que hacen inteligible la vida como “humana”. (15).

De este modo, el discurso trans abandona, en ocasiones, el campo de lo humano, al entender dicho abandono como una respuesta activa a todas aquellas políticas y violencias que pretenden tomar control sobre la realidad del otro, indicando qué tipo de vida se puede llevar, o, mejor dicho, qué individuos son merecedores de seguir adelante con esa vida. Es por esto que lo trans entra en el territorio de un *devenir* de índole animal: la animalidad como forma de defensa frente a la violencia humana, como búsqueda de enajenarse de aquella especie que se muestra incapaz de comprender y aceptar lo diferente.

Observemos lo que sucede en el primer acercamiento que tenemos a los personajes que pueblan las páginas de *Las malas*: “Un grupo de travestis hace su ronda. Van amparadas por la arboleda. Parecen parte de un mismo organismo, de un mismo animal. Se mueven así, como si fueran manada” (Sosa Villada *Las malas* 17). La idea de manada no es inocente, y está muy presente en la teoría de Deleuze y Guattari, quienes sostienen que “en un devenir animal siempre se está ante una manada, una banda, una población, un poblamiento” (245). La manada de travestis presenta un desarrollo involutivo, una fuga que la aleja del mundo mayoritario de los hombres y las arrastra hacia los caminos de las minorías: la minoría de ser animal, de ser mujer, de ser un otro incomprendido y maltratado. Pero, como en toda manada, también juega dentro del concepto la idea de protección, de defensa, de reconocerse como parte de un grupo que se opone ferozmente a la opresión externa.

La animalidad impregna a cada una de las integrantes de esta manada y se extiende por contagio entre todas aquellas que responden al grito de una figura en particular:

Las travestis perras del Parque Sarmiento de la ciudad de Córdoba escuchan mucho más que cualquier vulgar humano. Escuchan el llamado de La Tía Encarna porque huelen el miedo en el aire. Y se ponen alerta, la piel de gallina, los pelos erizados, las branquias abiertas, las fauces en tensión. (Sosa Villada *Las malas* 21).

Oído, pelos, branquias, fauces, todo responde al llamado de esa travesti que se encarga de darles cobijo, que las protege contra la maldad inherente del “vulgar humano”. Dirán Deleuze y Guattari: “Allí donde haya una multiplicidad encontraréis también un individuo

excepcional, y con él es con quien habrá que hacer alianza para devenir animal. Quizás no haya un lobo solo, pero hay un jefe de banda” (249). La Tía Encarna ocupa ese lugar en torno al cual las travestis se congregan, lugar en el que juntan fuerzas y se preparan para enfrentarse al mundo de lo humano.

Hasta aquí hemos visto algunas de las dimensiones que pueblan el discurso trans, que lo enriquecen, lo complejizan, y que hacen al cuerpo que lleva en sí la vivencia subjetiva. “Un cuerpo no se define por la forma que lo determina, ni como una sustancia o sujeto determinados”, piensan Deleuze y Guattari. “Un cuerpo solo se define por una longitud y una latitud” (264). Relaciones de movimiento y grados de potencia atraviesan las dimensiones discursivas que hacen al cuerpo, generan entramados rizomáticos entre elementos heterogéneos que se interrumpen, se cortan, se continúan mutuamente, pero que también se alimentan, se dan fuerzas, se potencian unos con otros. Ahí está la verdadera multiplicidad del discurso trans. Multiplicidad que da voz a un colectivo marcado por la humillación y la imposición de silencio: “Estamos ahí para ser escritas, para ser eternas” (Sosa Villada *Las malas* 118).

#### IV. DE MONSTRUOS, VIOLENCIAS, FIESTAS Y PRIMAVERAS

El discurso trans cristaliza la manera en la que se percibe la experiencia propia, así como también la forma en que se toma conciencia de las violencias a las que es sometido el cuerpo, tanto en el presente como en el pasado, que como ya vimos forman una dimensión indisoluble. Bajtín, en *Problemas de la poética de Dostoievski*, sostiene que toda experiencia llega a ser elemento de autoconciencia, y que cada una de las reflexiones y pensamientos que se dan a partir de ella “son internamente dialógicos, polémicamente matizados, [...] abiertos a la influencia ajena”, de modo que “cada pensamiento [...] se percibe como la réplica de un diálogo inconcluso, y un pensamiento semejante [...] vive en las fronteras del pensamiento ajeno, con la conciencia ajena” (103). De este modo, la identidad que se juega en el discurso no será cerrada, homogénea y objetiva, sino que se estructurará en torno a un mosaico de percepciones ajenas y autopercepciones. Siguiendo las ideas del autor, el sujeto “permanece vivo por el hecho de no estar aún concluido y de no haber dicho todavía la última palabra” (145).

Identificamos bajo la etiqueta de “furia trans” a la toma de conciencia sobre la violencia, sobre el lenguaje de la violencia<sup>3</sup>, sobre la amenaza de la opresión y la muerte, así como también a todas las respuestas trans que se dirijan a aquellos que pretenden silenciar al colectivo. Dicha búsqueda de contestación implica reconocer la violencia implícita en los mensajes, o más aún, los mensajes que se inscriben en la violencia. La muerte impune de una travesti nunca será un hecho aislado, sino que para los posibles victimarios tomará la forma de un castigo que entra en el campo de lo avalado socialmente. Callarse ante el discurso de la violencia, tomar una posición pasiva, es permitir la proliferación y multiplicación de la violencia misma. Es por ello que el discurso trans debe mostrarse contestatario y combativo:

---

<sup>3</sup> La idea de la violencia como lenguaje ha sido tratado por diversos teóricos, entre ellos Rita Segato, quien sostiene que “si el acto violento es entendido como mensaje [...], nos encontramos con una escena donde los actos de violencia se comportan como una lengua capaz de funcionar eficazmente para los entendidos” (31). Así, la violencia reproduce no solamente un mensaje para las víctimas, que entienden lo que sucede como un castigo, sino que también se conforma como un mensaje para potenciales victimarios, indicando un campo de posibilidad.

La policía va a hacer rugir sus sirenas, va a usar sus armas contra las travestis, van a gritar los noticieros, [...]. La infancia y las travestis son incompatibles. La imagen de una travesti con un niño en brazos es pecado para esa gentuza. Los idiotas dirán que es mejor ocultarlas de sus hijos, que no vean hasta qué punto puede degenerarse un ser humano. (Sosa Villada *Las malas* 24).

Calificativos como “gentuza” o “idiotas” sirven de réplica para un enunciado que recorre a conciencia los núcleos sociales, palabras con las que las travestis son apedreadas día tras día y que se pretende descalificar. Observamos también en el fragmento un coro en el que suenan dos voces enfrentadas: lo que dirán, que ser madre y travesti es incompatible, y la respuesta, que son unos idiotas, que no tiene por qué existir una incompatibilidad entre ambos conceptos. La voz ajena es introducida en el discurso propio, porque la toma de conciencia de la realidad implica no solo la propia percepción de la experiencia del yo, sino también la percepción del otro, que hacia el sujeto es dirigida. A propósito, sostendrá Camila en *El viaje inútil*: “Siempre estaremos oponiéndonos a alguien en la escritura. Siempre tendremos un enemigo, una contracara. Siempre habrá algo o alguien que oponga su naturaleza a la nuestra” (Sosa Villada 69).

Si el discurso trans es contestatario, otra forma de la que podemos aproximarnos a él es a través de la categoría de lo monstruoso, entendido por Andrea Torrano como la representación de toda irregularidad posible:

Monstruosos son los cuerpos que desafían las dicotomías heteronormativas, las subjetividades que escapan a una constitución productiva económicamente y dócil políticamente, las vidas que resisten a la apropiación por parte del poder. [...] De allí que la monstruosidad encarne lo indecible y lo prohibido, que simbolice los miedos y represiones de la sociedad, que represente los deseos y goces más ocultos. (2).

Encontramos en la producción discursiva trans la búsqueda de poner en palabras aquello que Torrano define como “indecible y prohibido”, a partir de una continua problematización de los compartimientos estancos que hacen a la vida social. Lo monstruoso del discurso trans está en su búsqueda de resignificar lo que los poderes hegemónicos quieren proponer como dado e inamovible. Observemos lo que sucede, por ejemplo, con la categoría de “madre”, que es dotada de nuevos sentidos que no se circunscriben a la relación biológica entre una mujer y sus hijos legítimos: “Nuestra madre permanece encerrada en su casa”, relata Camila, ya llegando al final de la novela (Sosa Villada *Las malas* 215). Pero aquí madre es sinónimo de filiación y comprensión. Responde a una identidad trans y a su unión con otros individuos transgénero provenientes de todos los rincones. Las “verdaderas” madres de las protagonistas no representan nada de eso: “No conozco las palabras mamá y papá. No tengo padres. Estoy muerta para ellos” (Sosa Villada *Las malas* 166). Al igual que conceptos como “hombre” y “mujer”, “madre” es reapropiado y resignificado. En su interior corre la definición tradicional, pero también, en sentido opuesto, el sentido “trans” de la palabra, aquél que va más allá de las convenciones. “Y yo no soy menos tu madre por no tener entre las piernas una herida abierta” (Sosa Villada *Las malas* 53), dirá, a propósito de esto, La Tía Encarna.

Pero el discurso trans dista de referirse únicamente al dolor, al odio, a la violencia. En *El viaje inútil*, Camila relata: “A ese sufrimiento de ser prohibida no solo por mi familia sino por el mundo casi en su totalidad, luego le sumé el goce de ser travesti. La fiesta de ser travesti. La fiesta de ser mujer” (Sosa Villada 46). La alegría, la concreción del deseo, la afirmación de una subjetividad propia, son vivencias que también toman su lugar en el discurso.

Ya dijimos que lo trans transgrede todas las categorías molares: categorías de género, de comportamiento, de pensamiento. En definitiva, categorías que giran en torno a la producción de subjetividad y que son impuestas socialmente. En respuesta a la seriedad y solemnidad de estas imposiciones, “las travestis trepan cada noche desde ese infierno del que nadie escribe para traer la primavera al mundo” (Sosa Villada *Las malas* 17), primavera marcada por la fiesta, el goce, el baile y, por, sobre todo, la “alegre relatividad” del carnaval, por usar la terminología bajtiniana, de ruptura de todo esquema predeterminado:

Las leyes, prohibiciones y limitaciones que determinan el curso y el orden de la vida normal [...] se cancelan durante el carnaval: antes que nada, se suprimen las jerarquías y las formas de miedo, etiqueta, etc., es decir, se elimina todo lo determinado por la desigualdad jerárquica social y por cualquier otra desigualdad. (Bajtín 242).

El carnaval se vive, se experimenta en primera persona, elimina toda lógica dominante que separe a las personas en categorías: “No había más detalles navideños que una guirnalda [...]. En esa casa no hacía falta porque ya éramos todas como árboles de navidad, decoradas con nuestras mejores galas, un poco por vanidad y otro poco para contrarrestar la miseria” (Sosa Villada *Las malas* 135). La pobreza del entorno de la cena navideña de las travestis es dejada de lado: su lugar es tomado por la alegría, por la fiesta, por el sentirse como reinas por una noche, trastocando todo orden social, dando lugar al proceso de coronación. “La acción principal es la coronación burlesca, y el subsiguiente destronamiento del rey del carnaval” (Bajtín 244). Pero aquí, esta cita toma tintes oscuros. Durante la fiesta, las travestis se sienten parte, más que nunca, de una comunidad: ríen, beben, se desnudan, comen, se hacen regalos. No durará mucho: a los pocos días ya habrá vuelto la violencia a sus vidas, producto del destronamiento: “Dos noches después, un cliente se enoja conmigo porque no puedo conseguir una erección y penetrarlo” (Sosa Villada *Las malas* 138). La risa y la muerte tiñen el discurso trans en partes iguales, y en ocasiones se vuelven una amalgama inseparable.

De este modo, el carnaval impregna lo trans y se establece como “una percepción del mundo que libera del miedo [...], basada en la alegría del cambio y su jocosa relatividad, que se opone a la seriedad unilateral y ceñuda [...]” (Bajtín 303). Profanación, léxico casual y difamatorio, la unión de opuestos, la relativización de lo sagrado, el uso de lo bajo corporal como productor de efecto cómicos, son todos recursos que se dan en respuesta al miedo, para alejar a las travestis que pueblan las páginas de *Las malas* de la violencia, el dolor, la muerte. Observemos cómo toman significado estos elementos en un último fragmento:

El Brillo de los Ojos, bautizado en primavera, fue el favorito de las travestis, el niño que más obsequios recibió de las reinas magas, para quienes hasta lo más simple y barato tenía el aura de lo sagrado. El niño encontrado en una zanja, hijo de todas nosotras, [...] bautizado por una puta paraguaya. El Brillo en ningún momento lloró. Al contrario, sonreía, y a la mitad del ritual se tiró un sonoro pedo insolente que a todas nos hizo despanzurrar de risa [...]. (Sosa Villada *Las malas* 88-89).

El bautismo se encuentra, como se puede ver a simple vista, completamente profanado. Las reminiscencias religiosas han alterado su significación: el sacerdote es una prostituta paraguaya, los reyes magos son las travestis y transexuales que rodean a La Tía Encarna. Las noticias del nacimiento del niño – que no fue producto de una virgen, sino de la tierra, de la zanja- llegan a los confines más recónditos del mundo travesti: “Las morenas del norte

[...], las extranjeras [...], las hijas pródigas [...], todas convocadas por El Brillo de los Ojos [...]” (Sosa Villada *Las malas* 89). La unión travesti es tiempo de amor y celebración, en el que la risa y la fiesta conviven con lo escatológico y lo bajo corporal, con el pedo del niño que rompe por entero con el ritual cristiano.

Momentos así pueblan las páginas de Sosa Villada e instauran un refugio de jolgorio entre las tormentas de dolor y violencia que acechan a las identidades trans. “Yo me hice travesti porque ser travesti es una fiesta”, diría la travesti Angie en su primer encuentro con Camila (Sosa Villada *Las malas* 147), antes de verse obligada a defenderse, a utilizar navajas improvisadas, a sucumbir al sida.

Y es que la fiesta también responde a la relativización, como vimos, de la muerte, en relación entera con la vida, en una unión de opuestos que celebra el mero estar ahí, cuando se sabe que mañana se puede no estar. Las travestis, como Perséfone saliendo del inframundo, traen la primavera, la alegría, aun sabiendo que lo único que se hace realmente es postergar el dolor. Luego llegará el invierno.

## V. CONCLUSIÓN

A lo largo del presente trabajo hemos caracterizado el génesis de un discurso disidente, al que hemos denominado discurso trans, y que parte de la ruptura de toda estructura molar que pretenda circunscribir las experiencias y los procedimientos de subjetivación personal en términos de aquello que se considera socialmente aceptado. Es, como vimos, un tipo discursivo que nace en el interior del discurso *queer*, pero que no puede identificarse completamente con él en tanto lo *queer* continúe siendo relegado, en el inconsciente colectivo, a lo lésbico-gay. Si bien lo *queer* como totalidad continúa siendo un bastión de resistencia frente a contextos socio-culturales heteronormativos, caracterizados por la preeminencia del sistema dicotómico sexo/genérico que se vuelve mecanismo de represión para cuerpos y subjetividades disidentes, es necesario comenzar a observar con más detalle en su interior, y evitar así que ciertas voces resulten acalladas y olvidadas.

El discurso trans, incorporado al interior de lo *queer*, ha surgido con fuerza en la última década, sobre todo en el ámbito latinoamericano. Camila Sosa Villada, sin ser la única, se configura como una importante exponente, al tomar la palabra trans tanto en los medios escritos como en los audiovisuales. El análisis de su obra en prosa, que aquí intentamos esbozar, permitió observar ciertas características que hacen a este discurso: su multiplicidad inherente, su carácter de monstruoso y contestatario, la presencia de una instancia carnavalesca que aligere la amenaza de muerte que se cierne sobre los colectivos transexual, travesti y transgénero. Cada una de estas características es el resultado de estrategias de índole política que apuntan a la emergencia de una comunidad que ya está cansada de someterse a los estándares de control social para terminar siendo históricamente silenciada: “A las travestis no nos nombra nadie, salvo nosotras. El resto de la gente ignora nuestros nombres, usa el mismo para todas: putos” (Sosa Villada, *Las malas* 79).

Nombrar el cuerpo prohibido, darle un espacio a los procedimientos de subjetivación que atraviesan los colectivos trans, es el objetivo de un discurso sobre el que poco se ha dicho, pero sobre el cual queda mucho por decir. Es el deber de universidades y academias preguntarse por qué tan pocos individuos trans acceden a sus aulas, por qué su esperanza de vida es tan baja, por qué no aparecen regularmente en nuestros estudios e investigaciones. Estudiar los orígenes y las características discursivas de lo trans poco tiene que ver con la catalogación de escritos o con la creación de nuevas categorías textuales: implica, más que nada, abrirles las puertas de los estudios literarios, invitarles a pertenecer a los círculos académicos, hacerles saber que estamos escuchando y leyendo.

## OBRAS CITADAS

- Bajtín, Mijail. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos, 2015.
- Flores, Valeria. *Interrupciones*. Neuquén: La Mondonga Dark, 2013.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I: la voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2018.
- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2014.
- Kaminsky, Amy. "Hacia un verbo queer". *Revista Iberoamericana* LXXIV, 225 (2008): 879-895.
- López Seoane, Mariano. "Prólogo". *Utopía Queer*. Muñoz, José Esteban. Buenos Aires: Caja Negra, 2020. Pp. 11-28.
- Perlongher, Néstor. *Los devenires minoritarios*. Barcelona: Diacasa, 2016.
- Preciado, Paul. *Manifiesto contrasexual*; Madrid: Anagrama, 2011.
- Segato, Rita. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2017.
- Sosa Villada, Camila. *El viaje inútil*. Córdoba: DocumentA/ Escénicas, 2018.
- . *Las malas*. Buenos Aires: Tusquets, 2019.
- Torrano, Andrea. "Por una comunidad de monstruos". *Revista Caja Muda* 4, (2013). Disponible en [https://www.academia.edu/27647407/Por\\_una\\_comunidad\\_de\\_monstruos\\_de\\_Andrea\\_Torrano\\_caja\\_muda](https://www.academia.edu/27647407/Por_una_comunidad_de_monstruos_de_Andrea_Torrano_caja_muda).

## APROXIMACIONES A JULIÁN DEL CASAL Y SU OBRA POÉTICA

MARTÍN NICOLÁS CHÁVEZ<sup>1</sup>

### Resumen:

El objetivo de este artículo es reflexionar sobre las filiaciones de la poesía de Julián del Casal con el modernismo latinoamericano, así como sobre dos elementos que, si bien caracterizan a la poesía modernista en general, adquieren una especial prominencia en la poética de Casal: el efecto pictórico y el hastío. Se pondrá en cuestión la perspectiva que ha intentado comprender y definir tanto a Casal como a su obra a partir de aspectos de su biografía que, en última instancia, resultan insuficientes para esclarecer algunos matices que su obra sugiere. En cambio, se considerará la producción poética de Casal como un notorio exponente de las etapas iniciales del modernismo, pese al lugar marginal que tradicionalmente ha ocupado el poeta dentro del movimiento, a diferencia de figuras centrales como José Martí o Rubén Darío. Para ello, se analizarán pasajes específicos de algunos de sus poemas en los que se atisban claras manifestaciones de la estética modernista pero, a su vez, dejan entrever rasgos que singularizan las producciones de Casal.

Palabras clave: Julián del Casal, poesía, modernismo latinoamericano, siglo XIX

### Abstract:

The aim of this paper is to reflect on Julián del Casal's poetic work in relationship with Latin American modernism, and on two elements that characterize modernist poetry in general, but acquire special prominence in Casal's poetry: the pictorial effect and weariness. It will be called into question the perspective that has tried to define Casal's poetry in terms of biographical aspects that, ultimately, seem insufficient to clarify some of the subtleties that his work suggests. Instead, Casal's poetry will be considered a clear manifestation of modernism in its initial stage, despite the marginal place that this poet has occupied within this movement, unlike central figures such as José Martí or Rubén Darío. For this purpose, this paper will analyze specific passages of some of his poems that reveal both manifestations of modernist aesthetics as well as particular features that distinguish Casal's poetic work.

Keywords: Julián del Casal, poetry, Latin American modernism, XIX century

---

<sup>1</sup> **Martín Nicolás Chávez.** Universidad Nacional de Río Negro.

## I. CONSIDERACIONES INICIALES

Al acercarse a la obra poética de Julián del Casal se instauran una serie inquietudes que exceden tanto a sus poemas como a sus vinculaciones con la estética modernista, y competen más bien a ciertas características del contexto sociopolítico cubano (y latinoamericano) de finales del siglo XIX, así como a aspectos llamativos de la biografía del poeta que una parte de la crítica parece haber tomado como prisma necesario para interpretar su obra.

No es extraño toparnos a Casal definido como alguien completamente distanciado de la acción política o como una figura que evadió adrede los históricos debates de la época sobre la identidad nacional, aparentemente, por una valoración excesiva de lo extranjero (Cruz-Malavé, “Prólogo y notas”). Por otro lado, derivado de estos factores, también se lo ha definido como un autoexiliado, quien ingenuamente se resguardaba de las calamidades de la existencia dentro de una realidad onírica interior.

Los factores biográficos que suelen destacarse en estas argumentaciones giran en torno a una especie de angustia vital que atormentaba al poeta, causada por una serie de acontecimientos trágicos, como sostiene Emilio de Armas: “[por] el frío que lo acompañaba desde su infancia rota por la pérdida de su madre, por la ruina económica y la consiguiente amargura del padre” (783) y, además, por el horror generado en su retorno en 1889 a una Cuba marcada por la violencia tras un fracasado viaje por Europa, frustrado por razones económicas y graves complicaciones en su salud.

Por motivos como estos, se ha definido a Casal como una entidad cuasi etérea cuyo máximo deseo era el de transitar por el mundo dentro de una esfera construida con sus propias reglas estéticas y alejarse así de una confrontación directa con lo real. Idea que deja vislumbrarse, incluso, en quienes no lo desdeñaron. Considérese al respecto el inicio del artículo “Julián del Casal” que José Martí (2021) publica a propósito de su deceso: “Aquel nombre tan bello que al pie de los versos tristes y joyantes parecía invención romántica más que realidad, no es ya el nombre de un vivo”. En la misma línea, ya en el siglo XX, Cintio Vitier destacaría de Casal su “incapacidad radical para asumir la realidad” (208). Y, por su parte, Fina García-Marruz afirma que Casal, a quien “la realidad le sugiere siempre una sustitución” (17), siempre preferirá “el reino de las transmutaciones poéticas” (35).

Claro que al menos los dichos citados no pretenden de forma alguna atentar ni contra la figura ni contra la poesía casalianas. Al contrario, los textos aludidos —a los cuales debe añadirse “Julián del Casal”, el importantísimo ensayo de Lezama Lima— pueden comprenderse como una especie de reivindicación del poeta de aquella posición secundaria en la historia literaria cubana, donde por un largo periodo estuvo relegado, como una defensa cuyo pilar se erige en la valoración de aquellos aspectos inherentes a la poesía que en su fugaz pero intensa vida Casal plasmó.

Sin embargo, el hecho de que todavía en estos textos surjan los vaivenes de la problemática relación entre Casal, su vida y el contexto que lo envolvía, implica que estas cuestiones no pueden ser fácilmente esquivadas y que, en cierto tipo de acercamientos, sin presunciones injustificadas sobre las relaciones que siempre ocurren entre la vida y obra de cualquier autor, pueden dar lugar a lecturas fructíferas. Poemas como “Todavía”, “A mi madre”, “Mi padre” o “El hijo espurio” presentan matices oportunos para una lectura de clave biográfica que intente acceder, desde el discurso poético, a una comprensión de la vida de Casal quien se ha definido a sí mismo como: “el fruto que engendró el hastío / de un padre loco y de una madre obscena / que, a la vida arrojáronme sin pena, / como una piedra en el raudal de un río” (236).

Por otro lado, poemas como “Autobiografía”, que trata sobre las relaciones de Casal con su origen cubano, o “A los estudiantes”, escrito a propósito del fusilamiento de los estudiantes de medicina en 1871 bajo el régimen de la corona española, otorgan haces de luces a la relación ambivalente de Casal con el contexto sociopolítico. De hecho, la consideración de estos últimos poemas no puede sino discutir con las pretensiones críticas que se aludieron anteriormente: ¿hay en Casal una alienación total de la realidad, una ingenua desconexión con el mundo o, acaso el poeta adopta un punto de vista peculiar mediante el cual incorpora el mundo y luego lo recrea poéticamente?

El lugar desde el que Casal observa parecería definirse menos por la evasión que por la periferia, es decir, por una toma de distancia, pero no alejamiento total, del núcleo habitual de acción social y de interpretación de la realidad. Apartado tanto del centro de acción política como del centro temático en que se inscribía la poesía cubana de su época, Casal fue capaz de generar desde las sombras una visión y un estilo propios que pretenden absorber todo lo posible de aprehender en pos de la creación poética, la cual se plasma en una obra “escrita con vocación de cosmopolitismo que se revela como afán de universalidad” (Armas 782). Y todo ello fue posible gracias a la consciencia de Casal sobre los grandes cambios que estaban adviniendo tanto en la sociedad como en la literatura. Así, la labor poética de Casal está atravesada inapelablemente por los cambios instaurados por la modernidad y, en estrecha vinculación a este último punto, es comprensible dentro de los parámetros de la estética modernista incipiente.

## II. CASAL Y EL MODERNISMO

Las conflictivas relaciones con el contexto epocal no concernían exclusivamente a Casal, sino que en cierta forma atravesaron a todos los modernistas. Uno de los factores esenciales que contribuyeron a la gestación del modernismo es la toma de consciencia del lugar de Latinoamérica en el mundo. Tanto la progresiva relegación económica de Hispanoamérica —y también de España donde luego este movimiento germinaría— tras el ascenso de las potencias capitalistas, como la imperante decadencia de la tradición cultural hispanoamericana se convierten de alguna manera en “el sustrato común de que va a dar testimonio el modernismo literario e ideológico” (Fernández Retamar 347).

La relación de los modernistas con los cambios de la modernidad fue siempre oscilante. Es cierto que persiguieron una identidad cosmopolita, por lo que abrazaron “diversos aspectos de la alta cultura provenientes de todas las esquinas del mundo con un entusiasmo vertiginoso” (Jrade 39). No obstante, también se mostraron reticentes a los avances tecnológicos y científicos, y a las pretensiones de progreso económico infinito entendidos como “última medida de todas las cosas [ya que] lejos de hacerse más comprensible, la vida se hacía más enigmática” (Jrade 41).

Dadas estas condiciones materiales, los modernistas enunciaron siempre desde la periferia: en el caso de Julián del Casal, desde la turbulenta Cuba decimonónica, cuya tardía y parcial independencia no ocurrió hasta entrado el siglo XX. Aun así, la perspectiva condicionada por el medio se convirtió en un lugar de observación privilegiado donde confluían las cumbres del campo cultural universal y se conjugaban distintas influencias, de cuya unión emanó una estética sin precedentes que, debido a la puesta al límite de la experimentación literaria, inédita al menos hasta aquel momento, representa un hito en la historia de la literatura (Yurkievich 11).

Henríquez Ureña afirma que el “punto de partida del modernismo fue simplemente negativo: rechazar las normas y las formas que no se avinieran con sus tendencias renovadoras y representarán, en cambio, el viejo retoricismo que prevalecía en la literatura española de aquel momento” (12). Motivados por esta actitud, los modernistas ampliarían no solo los temas de la poesía, sino también las formas de representación con innovaciones métricas, la incorporación de nuevas metáforas, imágenes, mecanismos retóricos y, por supuesto, la manifestación de una nueva sensibilidad para transmutar el mundo hacia una realidad constitutivamente poética.

Dentro del panorama establecido se encuadra la labor poética de Julián del Casal cuyo rol no ha sido menor en las etapas germinales del modernismo, dada su participación proactiva en el campo cultural cubano. Considérese dos hechos al respecto: por un lado, su rol en la histórica revista cubana *La Habana Elegante* (1883-1896) en la cual publicó textos centrales en su obra que, al parecer, ya en el momento de su publicación dejaban entrever la repercusión de Casal en el público coetáneo (Morán, “Nuestra historia”; Armas 782); por otro lado, la relación entre Casal y la familia Borrero que resultó en la conformación de un círculo cultural de creación, discusión y experimentación poética, lo cual fue un evento importante para la historia del modernismo y su desarrollo (Henríquez Ureña 124-25).

Ahora bien, pese a estos motivos que lo posicionan como un exponente temprano del movimiento, lo cierto es que su papel ha sido menor dentro de las consideraciones generales del modernismo. Por un lado, las razones cronológicas inciden en ello. Si bien Rubén Darío publica *Azul* —esa especie de manifiesto orgánico del modernismo (Henríquez Ureña 18)—, en 1888, fecha en que Casal ya era un poeta con cierta relevancia, lo cierto es que el modernismo recién alcanza su apogeo después de la muerte de Casal. Además, Casal ha quedado tradicionalmente ensombrecido dentro del movimiento modernista en comparación a figuras más imponentes e influyentes como José Martí o Rubén Darío; poetas que se han convertido en las referencias inmediatas, sea en los aspectos estéticos o en los políticos del modernismo. Aun así, la situación de Julián del Casal se presenta como un caso de gran interés: en su poesía, pese a su corta y marginal trayectoria, “podemos encontrar todas las facetas que dieron carácter al modernismo” (Henríquez Ureña 133), y todo esto, como ya se ha mencionado, lo consiguió de forma muy temprana, cuando el síntoma modernista recién comenzaba a percibirse

Considérese la desgarradora y fatal imagen —en las antípodas de los lugares comunes románticos y seudo-clasicistas (Henríquez Ureña 122)— con que Casal representa el ocaso en “Crepuscular”: “Como vientre rajado sangra el ocaso, / manchando con sus chorros de sangre humeante” (179). Además, incursiona en metros peculiares, como el monorrímo, por mencionar un ejemplo, cuya utilización en ese momento carecía de prestigio académico y obtiene con esta estructura, aparentemente simple, interesantes efectos: “Mucho más que las selvas tropicales, / plácenme los sombríos arrabales / que encierran las vetustas capitales” (230). Cultivaré, como el resto de los modernistas, la atracción por lo artificial y lo exótico, “lo exquisito y lo raro, las piedras preciosas y los perfumes enervantes” (Augier XXXII); gesto que se percibe en, por ejemplo, “La canción de la morfina”: “Amantes de la quimera, / yo calmaré vuestro mal: / soy la dicha artificial, que es la dicha verdadera.” (Casal 81). Y, por otro lado, la síntesis de la cultura universal asimismo tiene correlato en su poesía donde hallamos temas que abarcan desde la mitología grecorromana, como el mito de Prometeo en “Las oceánidas”, tópicos bíblicos, como en “La muerte de Moisés”, e, incluso, en “Sourimono” y “Kakemono” observamos una predilección por la cultura japonesa enmarcada dentro de una tendencia (japonismo) abrazada por Casal.

Situación paradójica la de Julián del Casal, figura paradigmática, pero a su vez marginal: circunstancias que lo singularizan y lo dotan de interés, ya que solo requirió de “unos pocos versos para lograr lo que otros no alcanzan en varios volúmenes: un tono inconfundible. El secreto de su breve obra es el de la joya; la materia escasa, la irradiación grande, el milagro de un espacio pequeño saturado de resplandor” (García-Marruz 35). José Lezama Lima sugería que Casal distinguía “para ver, para prolongar su mirada. Para alcanzar la tregua de adormecer la mirada sobre las cosas que él distinguió o alcanzó” (Lezama Lima, “Julián del Casal”). Afirmación que insta un interrogante fundamental: ¿cuáles fueron estas cosas, estos lugares recónditos, que la mirada obtusa de Casal iluminó? Y, en relación a este punto, cabe preguntarse cómo se relacionan estos factores con el modernismo: ¿pueden agotarse los elementos de la poesía casaliana en los parámetros de esta tendencia estética, o acaso hay particularidades que distinguen su producción poética? Estas cuestiones que surgen al enfrentarnos a la poética casaliana instalan la centralidad de la materia poética o naturaleza lingüística del objeto literario que, en palabras de Guillermo Sucre, es el “fundamento de nuestra poesía moderna” (130). Las pistas para resolver estos problemas, entonces, residen en su poesía y en lo que el lenguaje poético que la integra insinúa, en lo que deja vislumbrar.

### III. EL EFECTO PICTÓRICO

Por las consideraciones realizadas, no sería erróneo atribuir el origen de gran parte de los rasgos del estilo de Casal a su espíritu ineludiblemente modernista. Sin embargo, como adecuadamente señaló Leo Spitzer, también sería válido sostener que todo rasgo de estilo es intrínsecamente neutro, obtiene su valor bajo una poética específica y “adquiere su particular eficacia sólo por su enlace con tal o cual actitud particular” (14). Una actitud cuya existencia es inherentemente poética: encuentra vida en el poema, allí se manifiesta y de él se alimenta.

Por ejemplo, la cualidad plástica que ha sido definida como un rasgo esencial de la poesía modernista es invocada en Casal con una peculiar y elocuente configuración que en muchas ocasiones excede la mera atención a la imagen. El caso más claro lo encontramos en *Nieve*, su segundo poemario, donde la preponderancia de lo pictórico es explícitamente referenciada en los paratextos de sus tres primeras secciones: “Bocetos antiguos”, “Mi museo ideal” y “Cromos españoles”. Mientras que, en las otras dos, “Marfiles viejos” y “La gruta del ensueño”, el énfasis visual es también evidente.

Sin embargo, el poeta no se conforma solo con la descripción o con la écfrasis, sino que parece él mismo apropiarse de las técnicas de la imagen transmutadas hacia la escritura. Considérese al respecto el poema “Idilio realista”, de su primer poemario, *Hojas al viento*: “Sale el humo en negruzcas espirales/ del fondo de la roja chimenea, y lejos, tras de rocas desiguales,/ la onda de los mares cabrillea” (Casal 72). Casal traza cada objeto, cada rincón, cada detalle, por más ínfimo y fugaz que sea: el poeta se focaliza en la caracterización escénica y todos sus componentes. Casal, además, colorea magistralmente los elementos en sus escenas; hecho notorio en los atributos de su adjetivación: “Negros bueyes, jaspeados de amarillo,”; “saca el lagarto su cabeza verde”; “El negro pavo de rojiza cresta” (Casal 72). Otros tratamientos similares de *Hojas al viento* pueden encontrarse en, por ejemplo, “Del libro negro” —“Sus labios de carmín, que afrenta fueron/ de las fragantes rosas encarnadas,/ el morado matiz de las violetas” (Casal 13)— o en “Acuarela” —“Asomaba a sus pupilas/ la medrosa luz incierta/ que irradian en el ocaso” (15).

Augier (XXVI) sugiere que el efecto pictórico sobresale en el ya mencionado Nieve. Efectivamente, desde el poema inaugural se observa una profundización y condensación de este efecto en comparación con los ejemplos anteriores:

Como en noche de invierno, junto al tronco  
vacilante del árbol amarillo,  
silencioso el clarín del viento ronco  
y de la Luna al funerario brillo,  
desciende del brumoso firmamento  
en copos blancos la irisada nieve (Casal 89).

Ahora bien: como ya se ha mencionado, lejos de conformarse únicamente con el efecto pictórico, en las composiciones de Casal todos los sentidos tienen la oportunidad de filtrarse, no solo como una exhibición de la sinestesia, efecto privilegiado en la poesía modernista (Henríquez Ureña 16), sino como partes íntegras de sus inusitadas imágenes verbales. Así, no solamente la imagen (o sus reminiscencias) es representada. Nótese cómo se deja atisbar la tenue sugestión del sonido: “Del río azul en las serenas ondas/ circula el pez de fúlgidas escamas,/ escuchando brotar de entre las frondas/ arrullo de aves y crujiir de ramas” (73).

Obsérvese, además, cómo adquieren preeminencia el tacto –“Pisotear el laurel que se fecunda/ con las gotas de sangre de tus venas;/ deshojar, como ramo de azucenas,” (Casal 183) –; el gusto – “Dejadme saborear el goce amargo/ de provocar sus cóleras supremas,” (92) – o el olfato – “Yo sueño en un país de eterna bruma/ [...] donde el húmedo ambiente se perfuma/ con la savia fragante de los pinos,” (209).

Es como si Casal hubiese poseído un gran secreto de transposición artística que hacía fulgurar lo pictórico, como Augier así lo afirma: “Mimaba los colores en su paleta ideal, los descomponía o los integraba con plena conciencia de virtuoso, y con pulso firme y cálculo preciso de los relieves y las proporciones, lograba los efectos propuestos” (XXVI). Sin embargo, como mecanismo de representación, o, quizá, más adecuadamente, de recreación, el gesto no se queda únicamente con lo visual, sino que logra en varios momentos integrar aquellos sentidos que le son ajenos gracias a las posibilidades del lenguaje que Casal en el poema encuentra: la imagen en Casal es, así, la forma en que los sentidos confluyen.

#### IV. POÉTICA DEL HASTÍO

En el tratamiento del efecto pictórico que se ha mencionado no solo se manifiesta de forma plena de uno de los rasgos prototípicos del modernismo, sino que los matices particulares que adopta este rasgo contribuyen a develar las cualidades excepcionales de Casal, posibles gracias a su expresión estilística. Y así como el efecto pictórico revela un doble juego entre la clara y temprana exhibición de la estética modernista y los elementos que distinguen la poética personal de Casal, podría decirse lo mismo de otro aspecto llamativo de su poesía que, por su carácter reiterativo, cohesionan no pocos de sus poemas.

La obra de Casal parece articularse por algo que, pese a no ser fácilmente aprehensible, es continuamente insinuado por el lenguaje, por un hilo conductor que parece unir gran parte de su poesía y acentuar algunos de sus matices. Es decir, la propia materia del lenguaje que estos poemas integran es la que sugiere la interconexión; un lenguaje que no puede reducirse a operaciones formales de abstracta existencia en los rincones inciertos de la mente, sino un lenguaje explícito y encarnado el cual, como instrumento privilegiado de la

cognición y expresión humana, tiene como función primaria la transmisión de significados (Cuenca y Hilferty 19).

Una reciente tendencia en los estudios literarios, comúnmente englobada bajo el nombre de “poética cognitiva”, es la que ha tomado como estandarte estas nociones sobre el lenguaje inspiradas en las propuestas teóricas de la escuela de la lingüística cognitiva. Una de las nociones que se propone de esta perspectiva, es que los significados no se asocian de forma estática a palabras, fórmulas retóricas o estructuras sintácticas fijas, sino que estos componentes adquieren su valor dentro de marcos semánticos específicos (*semantic frames*) que, en un plano general, en sí mismos “conforman nuestro modo de ver el mundo” (Lakoff 4). Es plausible sugerir, entonces, que los elementos que conforman los distintos rasgos de un poema o una obra, o la labor de un poeta, se integren y se carguen de significación en marcos poéticos particulares y dependan de ellos para adquirir su valor. Así, los significados incorporados bajo un marco poético implicarían “representaciones mentales o imágenes” (Requejo 249) que no se ciñen a lo visual y a lo estático, sino que conciernen a todo tipo de experiencia sensorial y dinámica producida en el enfrentamiento directo con el poema que es en cada ocasión una experiencia única.

Estos puntos resultan de gran interés al considerar un rasgo prominente que irradia en la labor poética de Casal, el cual caracteriza a su poética y, de alguna manera, incide en los demás rasgos. Emilio de Armas, en este sentido, afirma que la obra entera de Casal posee una unidad interna “marcada por una angustia cuya expresión se perfecciona casi hasta la monotonía” (789). Por otro lado, Cintio Vitier señala oportunamente que su poesía “se resuelve en un estado de ánimo dominante: el hastío” (208). Palabra clave para comprender la obra poética de Casal que no debe entenderse como un mero sinónimo de aburrimiento, sino más bien con la carga semántica que etimológicamente posee la palabra: según Coromines, una generalización de la “‘repugnancia’ [o el] ‘disgusto’” (315), cuyas consecuencias, en Casal, implican una conciencia brutal sobre la realidad.

Claro que, como ya se discutió al comienzo de este escrito, la biografía de Casal despierta lecturas que podrían considerar este hastío como algo que no tiene una existencia únicamente literaria, sino más bien decisiva y vital, tal como sugiere Fina García-Marruz (20). Por otro lado, como se ha mencionado anteriormente, si el modernismo es entendido como “la respuesta literaria a la incursión de Hispanoamérica en la modernidad” (Jrade 42) —es decir, una respuesta a la decadencia tanto social como cultural que preponderaba a fines del siglo XIX—, podría hipotetizarse asimismo que el hastío deriva de estos factores que son generales a los poetas modernistas del periodo finisecular.

Sin embargo, el hastío como realidad poética (y, por tanto, lingüística) y como apropiación personal de Casal no deja de ser ineludible. El hastío es en su poesía algo que podría vincularse a nociones tradicionales como el *pathos* o el tono, pero que no se agota en ellas, ni tampoco en la noción de marco anteriormente aludida; es también la condición atmosférica, por aventurar un término, dentro de la cual los demás elementos de su poesía se tiñen de un semblante particular, es la pincelada decisiva de las imágenes poético-verbales casalianas.

“Hastío” es, probablemente, la palabra más recurrente en la obra poética de Casal, pero también es el centro de la constelación alrededor de la que otras palabras se agrupan. Podría establecerse una suerte de campo semántico en el que se enlazaran estas palabras, muchas de ellas copiosamente reiteradas. Entraría en este campo la palabra “frío”, la más “cargada de intencionalidad poética [en Casal]” (García-Marruz 20), a la cual necesariamente deberíamos integrar otras de la misma estirpe como “nacarado”, “glacial”, “nieve”, “hielo”, “helar”, “invierno” o “gélido”, así como palabras que comprometen otras texturas pero que se asocian dentro de la atmósfera del hastío: “tedio”, “marchitarse”, “impuro”, “quimeras”, “hiel”, “abismo”, “cadáver”, “sierpes”.

Los poemas de Casal desprenden “fríos crepúsculos matinales” (162), “lirios de nieve” (165), y una “glacial indiferencia” (15). También de sus poemas surge una atmósfera fría y envolvente creada por “la ancianidad, el tedio y la pobreza;” (98); por “las quimeras de días mejores/ entre llanto, entre hiel y entre sangre.” (158) y por “el impuro amor de las ciudades” (230). El hastío en Casal es primordial y se reviste de invierno; fenómeno cuyas consecuencias atañen, a su vez, al particular uso que Casal hace del efecto pictórico. Tal es así que incluso los colores cálidos tienen razón de ser por su condición invernal, como puede observarse con el amarillo en “Como en noche de invierno, junto al tronco/ vacilante del árbol amarillo,” (89), o también con el rojo en los siguientes versos: “hasta que heló su voz mortal gemido,/ amarilleó su rostro consumido,/ frío sudor humedeció su frente,/ amoratáronse sus labios rojos” (103).

Por todo lo dicho, el hastío se aúna a la consciencia del inevitable carácter perecedero de todas las cosas y de todos los seres, aunque no pueda determinarse cuáles son las causas y las consecuencias de ello. Ya en *Hojas al viento* se encuentran las huellas de este estado de ánimo en poemas como “El arte” en cuyos versos Casal expresa: “cuando probamos, con afán intenso,/ de todo amargo fruto envenenado,/ y el hastío, con rostro enmascarado,/ nos sale al paso en el camino extenso” (44).

Parecería dejarse entrever en otros momentos del poemario, sin embargo, una oportunidad de escape difuminada ante el implacable avance del hastío y la caducidad, aunque esto solo sea posible bajo los efectos de estupefacientes, como en “La canción de la morfina”: “Yo soy el único bien/ que nunca engendró el hastío./ ¡Nada iguala el poder mío!”(83).

En su segundo poemario, *Nieve*, la condición deriva en una especie de enfermedad del espíritu cuyos efectos irreversibles anticipan, en la vida misma, un estado sepulcral: “No me habléis más de dichas terrenales/ que no ansío gustar. Está ya muerto/ mi corazón [...]” (Casal 128). En *Nieve* también leemos *Horridum somnium* donde se condensa y extrema la esencia de la caducidad, y la brutalidad de los actos están acompañados por un lenguaje de un carácter igualmente brutal:

Y, al fulgor que esparcía en el aire,  
yo sentí deshacerse mis miembros,  
entre chorros de sangre violácea,  
sobre capas humeantes de cieno,  
en viscoso licor amarillo  
que goteaban mis lívidos huesos.  
[...]  
De mi cráneo, que un globo formaba  
erizado de rojos cabellos,  
descendían al rostro deforme,  
saboreando el licor purulento,  
largas sierpes de piel solferina  
que llegaban al borde del pecho,  
donde un cuervo de pico acerado  
implacable roíame el sexo (173).

La consciencia de un destino fatal y frente a él el hastío indeleble que culmina en *Horridum somnium* tendrán su continuación en poemas posteriores, muchos de los cuales fueron publicados de manera póstuma en *Bustos y Rimas*. Aquí se acusa la misma actitud de resignación ante el enfrentamiento con lo perecedero, por ejemplo, en “Nihilismo” –“¿A qué llamarme al campo del combate/ con la promesa de terrenos bienes,/ si ya mi corazón

por nada late” (180)–, o en “Para una muerta” en el que la resignación ante el hastío y la muerte parecen enunciarse con una actitud estoica e, incluso, con dejos de ironía: “Mi cuerpo, devorado por el hastío,/ al reino de las sombras gozoso baja” (224).

Efecto similar se percibe en “Rondeles” cuyos versos iniciales se revisten de un tono confesional: “De mi vida misteriosa,/ tétrica y desencantada,/ oirás contar una cosa, que te deje el alma helada” (188), y cuya actitud parece explicitar lúcidamente, como en el ejemplo anterior, con una voz irónica, el efecto del tiempo y sus irreparables secuelas en los cuerpos: “Tu faz de color de rosa/ se quedará demacrada,/ al oír la extraña cosa/ que te deje el alma helada” (188).

Pero esta lucidez no se presenta como una actitud superadora, sino que en varios momentos se torna ambivalente. Considérese, por ejemplo, estos versos de “Recuerdo de la infancia”:

Una noche mi padre, siendo yo niño,  
mirando que la pena me consumía,  
con las frases que dicta sólo el cariño,  
lanzó de mi destino la profecía,  
[...]  
Para ti la existencia no tendrá un goce  
ni habrá para tus penas ningún remedio  
y, unas veces sintiendo del mal el roce,  
otras veces henchido de amargo tedio,  
para ti la existencia no tendrá un goce (192).

Si se imaginara que esta profecía de alguna manera se disemina en el resto de la obra, y si se pretendiera rastrear esta dispersión escondida de forma fragmentaria, podría aventurarse la interpretación de que la premonición deviene en una maldición a la que solo intermitentemente puede rehuirse. Así, por el pánico de que “el soplo de temprana muerte/ destruya la cosecha de mis sueños” (Casal 208) y la ansiedad que despierta el “anhelo [de] desatar todos los lazos/ que me unan a las cosas de la vida” (217), antes de la inminencia del llamado de la muerte cuyas “lejanas voces” (234) acechan desde lo infinito, se delata una actitud que ante la incertidumbre del profetizado porvenir nunca deja de temer. Y, sin embargo, al mismo tiempo, se manifiesta la vacilación de quien aún pretende luchar contra lo predestinado pese a la profecía de un futuro inapelable; futuro en que el glacial hastío somete implacablemente al sujeto, a quien solo le queda una plegaria que se solloza hacia una deidad incierta:

¡Oh, Señor! Tú que sabes mi miseria  
y que, en las horas de profundo duelo,  
yo me arrojé en tu gran misericordia,  
como en el pozo el animal sediento,  
purifica mi carne corrompida  
o, librando mi alma de mi cuerpo,  
haz que suba a perderse en lo infinito,  
cual fragante vapor de lago infecto,  
y así conseguirá tu omnipotencia,  
calmando mi horroroso sufrimiento,  
que la alondra no viva junto al tigre,  
que la rosa no viva junto al cerdo. (239).

## V. CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de estas páginas se ha reflexionado sobre varios aspectos en torno a Julián del Casal y algunas características de su obra poética con la atención puesta en su aparente lugar marginal. Si Rubén Darío es considerado el centro de renovación estética del modernismo, y si se piensa a José Martí no solo desde la indudable influencia de su vasta obra, sino también como paradigma de la acción política revolucionaria del siglo XIX, no es extraño que Julián del Casal se presente orbitando en la periferia de la constelación. Es como si a Casal lo atravesara, entonces, una doble marginalidad: la que le otorga el hecho de ser un poeta modernista en el contexto latinoamericano, por un lado, y la que resulta del lugar secundario que ocupa dentro del movimiento, por otro lado.

No obstante, quizá por estos mismos factores su obra poética se haya configurado como un prisma mediante el cual las tendencias estéticas de su época son transmutadas hacia una realidad poética de características únicas. De esta manera, la magistral destreza pictórica, el tono predominante del hastío, la lucidez de lo percedero de la existencia, entre otros muchos aspectos, son rasgos que, si bien anclados en las tendencias finiseculares, son ejecutados de manera excepcional por Julián del Casal.

Claro que las circunstancias extra poéticas que fueron resaltadas no dejan de ser puntos pertinentes para una comprensión cabal de la poética casaliana. Esto concierne no solo a cuestiones en torno a los orígenes sociales del modernismo, sino también, por ejemplo, a la inclinación crítica mencionada al comienzo de este trabajo, la cual pretende leer biográficamente la obra de Casal. Es cierto que, al buscar las señales de estos atributos en su poesía, podría argumentarse que por momentos se torna difícil no borrar los límites entre el sujeto poético y la figura de autor. Los mismos poemas son los que sugestionan y posibilitan estos caminos que nunca son erróneos de antemano.

En última instancia, más allá de todas las lecturas posibles, lo verdaderamente insoslayable en la consideración de cualquier poeta es su obra, a la cual necesaria y primordialmente se accede a partir del lenguaje. Esta es la perspectiva por la que se ha optado en este trabajo con el objetivo de que la propia naturaleza de los poemas de Casal sea la que se posicione en el centro de la discusión, y pueda instalarse como una vía directa hacia los elementos articuladores de su poética.

## OBRAS CITADAS

- Armas, Emilio. "Prólogo. Julián del Casal en el contexto del modernismo hispanoamericano". *Páginas de vida. Poesía y Prosa*. Casal, Julián. Venezuela: Ayacucho, 2007. Pp. IX- XLVIII.
- Casal, Julián. *Páginas de vida. Poesía y prosa*. Guarenas: Ayacucho, 2007.
- Coromines, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.
- Cruz-Malavé, Arnaldo. "Prólogo y notas". *La Habana Elegante* (2021): s/p. Consultado el 27 de febrero de 2021. Link de acceso: [http://www.habanaelegante.com/Spring\\_Summer\\_2013/Hojas\\_CruzMalave.html](http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Hojas_CruzMalave.html)
- Cuenca María y Hilferty, Joseph. *Introducción a la lingüística cognitiva*. Barcelona: Ariel, 2007.
- García-Marruz, Fina. "Juana Borrero". *Poesías. Borrero, Juana*. La Habana: Departamento de Publicaciones de la Academia de Ciencias, 1966. Pp. 7-56.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Jrade, Cathy. "La poesía modernista". *Historia de la Literatura Hispanoamericana. II: El siglo XX*. Eds. Gonzáles Echeverría, Roberto y Pupo-Walker, Enrique. Madrid: Gredos, 2006. Pp. 37-94.
- Lakoff, George. *No pienses en un elefante*. Madrid: Editorial Complutense, 2007.
- Lezama Lima, José. "Julián del Casal". *La Habana Elegante* (2021): s/p. Consultado el 27 de febrero de 2021. Link de acceso: [http://www.habanaelegante.com/Spring\\_Summer\\_2013/Hojas\\_CruzMalave.html](http://www.habanaelegante.com/Spring_Summer_2013/Hojas_CruzMalave.html)
- Fernández Retamar, Roberto. "Modernismo, noventiocho. Subdesarrollo". *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: celebrado en México D.F. del 26-31 de agosto 1968*. México D.F.: Asociación Internacional de Hispanistas, 1968. Pp. 345-353.
- Martí, José. "Julián del Casal". En *Portal José Martí* (2021): s/p. Consultado el 27 de febrero de 2021. Link de acceso: <http://www.josemarti.cu/publicacion/julian-del-casal/>
- Morán, Francisco. "Nuestra historia". *La Habana Elegante* (2021): s/p. Consultado el 27 de febrero de 2021. Link de acceso: [http://www.habanaelegante.com/home/Nuestra\\_historia.html](http://www.habanaelegante.com/home/Nuestra_historia.html)
- Requejo, María. "Metáforas, categorías y otras hierbas en Poética Cognitiva". *Lenguaje, Literatura y Cognición*. Eds. Calero, Luisa y Hermosilla, Ángeles. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2013. Pp. 239-252.
- Spitzer, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1945.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia, ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Vitier, Cintio. *Obras 2. Lo cubano en la poesía*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1998.
- Yurkievich, Saúl. *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets Editor, 1976.

## LA DESOLADORA UTOPIA DE LA LLAGA: SOMATIZACIONES DE LA COLONIALIDAD EN LA NARRATIVA LATINOAMERICANA

DANIEL ALEJANDRO SARMIENTO OSORIO<sup>1</sup>

### Resumen:

A finales de la década de los sesenta, el decurso histórico de la narrativa latinoamericana se ve profundamente afectado por la coyuntura que atraviesa el continente: la imposición de las lógicas capitalistas a lo largo de su territorio, proceso que en muchos casos fue ordenado por regímenes dictatoriales. El presente texto busca analizar algunas de estas obras para indagar por su representación de dolencias psíquicas y físicas, enfermedades que se propone pueden ser leídas (así como la escritura literaria) como somatizaciones de la prolongada situación colonial de Latinoamérica. Las obras por analizar son: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, del peruano José María Arguedas (1968); *En estado de memoria*, de la argentina Tununa Mercado (1990); y *Jamás el fuego nunca*, de la chilena Diamela Eltit (2007). La investigación realizada ha demostrado que el vínculo entre la enfermedad de los sujetos y su contexto es indisoluble: el totalitarismo dictatorial y la implantación del sistema capitalista en Latinoamérica destrozan por completo los cuerpos y las mentes que se representan en las tres novelas. Por ende, la enfermedad y la escritura literaria deben ser leídas como somatizaciones en el sujeto del esquema de dominación colonial que persiste sobre el continente.

Palabras clave: literatura latinoamericana, colonialismo, dictadura, dependencia económica, enfermedad mental, narrativa posdictatorial.

### Abstract:

In the last years of the decade of 1960, the historical course of latinamerican narrative was profoundly affected by the social circumstances experienced all over the continent: the imposition of the capitalist economical dynamics in its territories, a phenomenon which was enforced by military regimes in many cases. The present text aims to analyze some of these works to inquire for their representation of physical and mental illness, diseases that are proposed to be interpreted (as well as their literary writing) as somatizations of the long-lasting colonial situation of the continent. The works to be analyzed are: *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, by the peruvian José María Arguedas (1968); *En estado de memoria*, by the argentinian Tununa Mercado (1990); and *Jamás el fuego nunca*, by the chilean Diamela Eltit (2007). The investigation has demonstrated that the bond between the subject's illness and their context is unbreakable: the totalitarian dictatorships and the implantation of capitalism in Latin America destroy the minds and the bodies represented in these novels. Therefore, both disease and literary writing should be read as somatizations of the continuity of colonial domination, which persists in the continent to this day.

Keywords: Latin American literature, colonialism, dictatorship, economic dependence, mental illness, post-dictatorial narrative.

---

<sup>1</sup> **Daniel Sarmiento.** Estudiante próximo por graduarse del programa de pregrado en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia y corrector de estilo certificado por la misma institución. Actualmente coordina el programa radial universitario Lecturas Compartidas, espacio dedicado a la difusión de la literatura desde una perspectiva crítica pero amena. Gran apasionado de diversas tradiciones líricas a lo largo del mundo, así como de las múltiples teorías de las artes y la literatura.

*Porque no eran esas las playas que encontraron sino el volcarse de todas las llagas sobre ellos blancas dolidas sobre sí cayéndoles como una bendición que les fijara en sus pupilas*

Raúl Zurita

Los anteriores versos pertenecen al primer fragmento del extenso poema “Las playas de Chile”, el cual publica Zurita en su libro *Anteparaíso* (1980). Si bien la costa del país austral se va cargando de significados a lo largo de las dieciséis partes del poema, en este primer fragmento se nos presenta una imagen de enorme potencia: la población entera de Chile se concentra a lo largo de aquellas playas, lugar en el que se desnudan y encuentran innumerables llagas en toda la extensión de sus cuerpos (24-25). A la larga, este descubrimiento por parte de los chilenos termina por conducir a un doloroso festejo manifestado en el llanto y el abrazarse a sí mismos tendidos en el suelo. El dolor de la llaga termina entonces por ser una ocasión dichosa “porque lo que hasta nunca fue renació alborando por esas playas” (24), develamiento que sin lugar a duda refiere a los terribles sucesos acaecidos durante la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990).

Es a partir de la lectura de estas imágenes líricas y de sus implicaciones que surge el propósito del presente texto: indagar por representaciones de las dolencias psíquicas y físicas en la narrativa del continente, con el objetivo de proponer que estas pueden ser leídas como somatizaciones de la prolongada situación colonial en Latinoamérica, así como para evaluar su impacto en el propio ejercicio de la escritura literaria. En concreto, las obras literarias a las que habremos de referirnos son *En estado de memoria* (1990), de la escritora argentina Tununa Mercado; *Jamás el fuego nunca* (2007), de la chilena Diamela Eltit; y *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1967), del peruano José María Arguedas. Iniciaremos nuestra investigación presentando fragmentos de las mencionadas narraciones en los que se representen o tematizen enfermedades y malestares físicos y psicológicos, tras lo cual haremos un análisis de dichas imágenes a la luz de los aportes de Foucault y de las aproximaciones decoloniales a la literatura latinoamericana, y, por último, examinaremos cómo la propia escritura no solo representa dichas condiciones adversas, sino que llega incluso a enfermar junto con ellas, convirtiéndose en una nueva somatización. No obstante, antes de dar paso a los puntos anunciados, haremos una brevísima sinopsis de las obras a tratar.

*En estado de memoria* es una narración testimonial en la que la novelista argentina Tununa Mercado da desarrollo literario a sus experiencias propias de tragedia y duelo en el contexto de las dos últimas dictaduras argentinas (Avelar 172). A partir de una serie de capítulos concentrados alrededor de imágenes o asuntos específicos (“La enfermedad”, “Currículum”, “Celdillas”, “Fenomenología”, etc.), la voz narradora recorre de manera no lineal diversas experiencias psíquicas y corporales acaecidas durante sus exilios en Francia y México, correspondientes a las dictaduras del 66 y del 76 respectivamente, y su posterior regreso a la Buenos Aires de la restauración democrática. Por otra parte, *Jamás el fuego nunca*, de la novelista chilena Diamela Eltit, se trata de una narración enteramente ficcional que versa sobre una pareja anciana de antiguos militantes de la izquierda radical, quienes se enfrentan a la contradictoria derrota que supuso el regreso de la democracia tras la caída de Franco. A lo largo de esta novela asistimos a un monólogo interior por parte de una narradora innominada, la cual reflexiona sobre el estado de degradación corporal e histórico que ella y su compañero padecen como producto del “fracaso de la utopía revolucionaria”

(Leskinen y Eltit 249), anhelo destrozado de las izquierdas latinoamericanas del siglo pasado. Por último, *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es una novela que incorpora un notorio gesto etnográfico, dado que su material proviene de una serie de entrevistas que realiza Arguedas a diversos habitantes del puerto peruano de Chimbote. Sin embargo, la narración no se realiza a manera de diálogo entre Arguedas y sus entrevistados, sino que se opta por intercalar las diversas voces del puerto con un narrador externo a la acción y unos diarios de autor. De este modo, a partir de la confluencia de distintas voces y sus hablas particulares se genera una imagen del complejo entramado social de Chimbote, caracterizado por la explotación a mano de los capitales extranjeros, la corrupción y la pobreza.

Ahora que hemos introducido el corpus textual a trabajar, continuaremos mediante la recolección de fragmentos que evidencian dolencias psíquicas y físicas en los sujetos de su representación. A propósito de su sanidad mental, la narradora de *En estado de memoria* afirma: “no debe haber terreno más fértil para las curas que mi cuerpo y mi alma” (Mercado 12), frase en la que se resume su autopercepción como sujeto enfermo. Es por este motivo que la narradora emprende una ardua búsqueda de la sanidad consistente en consultar toda clase de médicos, curanderos y gurús, los cuales apenas si atinan a ofrecerle recomendaciones laborales a modo de cura (Mercado 60). La ansiada sanación no llega porque los especialistas se niegan a reconocer que el malestar de la narradora se origina en el trauma de la dictadura y el exilio, dolencia que se manifiesta en el soñar con sus muertos (Mercado 31). Sobre uno de estos muertos, la narradora recuerda lo siguiente: “El nombre de Cindal (...) vuelve una y otra vez acompañando a un hombre y a una frase repetida sin cesar en la antesala de un consultorio psiquiátrico. ¡Dígale que haga algo por mí, que haga algo por mí! ¡Estoy haciendo una úlcera, estoy haciendo una úlcera!” (7). La escena nos muestra entonces la irrupción de un hombre profundamente perturbado y adolorido en la recepción de un psiquiátrico pidiendo ayuda; desafortunadamente, este clamor será ignorado de forma deliberada por el especialista médico (acaso como parte de una retorcida terapia), lo que conducirá a este hombre al suicidio en días postreros (8). Es a partir de esta experiencia que la narradora reafirma que el sujeto que busca la sanidad mental se halla en plena indefensión frente a sus terapeutas, quienes se niegan a percibir al enfermo como un sujeto dotado de un contexto y unas necesidades particulares.

En la novela de Arguedas, por otra parte, nos encontramos con Moncada, personaje zambo y tomado por sus vecinos como loco: “Loco Moncada”, como lo llama todo el mundo, es el mote del que se adueña el personaje con pleno agrado (68-69). El actuar del zambo consiste en salir a predicar en las calles de Chimbote adoptando distintos personajes, pero siempre con la intención de decir “la verdad que dicen los locos” (68), lo que lo lleva a emitir diatribas contra el capital extranjero: “(...) aquí estoy sudando la bubónica de Talara-Tumbes Internacional Petroleum Company, Esso, Lobitos, libra esterlina, dólar” (Arguedas 68), y también contra las consecuencias nefastas de la implantación local del capitalismo internacional: “Pobre Moncada (...) El gobierno te calumnia, te hace sudar, flagelar, calafatear con candela, te mete en los podridos del barro” (Arguedas 69). Sin embargo, lejos de victimizarse, Moncada ofrece su locura como forma de generar conciencia histórica y cuestionar la opresión a la que se ve sometido el puerto, lo cual expresa en fragmentos como: “la fortuna poder que yo puedo volatilizar, vitriolizar, aromatizar con mi voz que oyen las constelaciones (Arguedas 161), y “este negro calumniado, colgadito, de quien se acordarán los siglos” (Arguedas 69).

En cuanto a las dolencias físicas, conviene retornar a *En estado de memoria* para revisar como el malestar psíquico que expresa la narradora es correlativo al de su cuerpo. En la siguiente afirmación, tal y como podremos evidenciar, la narradora hace explícita la conexión entre el malestar físico y el exilio producto de la situación opresiva en que se encuentra su país:

“Pero uno de esos días trascurridos fuera de la Argentina, pero con constantes noticias de la grave situación en ella] el peso fue demasiado [...], yo sentí que mi salud se desmoronaba. Los espasmos de la gastritis [...] eran entonces apenas un dolor difuso en la boca del estómago [...]. Las cosas pasaban sobre todo en la garganta, que se obstinaba en reproducir anginas rojas, pultáceas, resistentes a cualquier antibiótico” (Mercado 18).

Vemos entonces que la narradora no alberga duda respecto a la correlación entre la situación política de su país y su estado de salud. No obstante, debe decirse que la manifestación de la tragedia por parte del cuerpo va mucho más allá de la enfermedad y abarca también la memoria de dicho cuerpo. Por ejemplo, en el ejercicio de recordar a su amigo asesinado Mario Usabiaga, la narradora afirma que aquella memoria le es devuelta a través del recuerdo de unas leves acciones corporales que ha asociado a él (Mercado 42). El pequeño gesto que fija a Mario en la memoria es simplemente un regaño que aquel amigo le hizo por mover levemente un bife sobre la plancha y por echarle sal antes de tiempo. A partir de ese momento, afirma la narradora, las normas de su amigo quedaron inscritas en su memoria y su cuerpo las replica siempre a la hora de cocinar (Mercado 43).

Por otro lado, en *Jamás el fuego nunca* la exploración de la dolencia corporal es mucho más compleja, puesto que esta no solo es representada en los cuerpos de los personajes, sino que también es tematizada a lo largo del texto mediante la imagen de “la célula”. En la primera escena de la novela, por ejemplo, la narradora de Eltit se muestra aquejada por un insomnio que sólo podría ser resuelto si su esposo simplemente le contestara la siguiente pregunta: “¿Cuándo murió Franco?” (13); mientras que él insiste en dormir, ella insiste en recordar. Sin embargo, los cuerpos de ambos siguen somatizando la catástrofe: ella sigue sufriendo de insomnio, a pesar de haber renunciado a fumar el día en que murió el dictador a manera de sanación; él, por el contrario, simplemente continúa fumando de manera desahogada (Eltit 11-17). La correlación entre el malestar físico y el contexto sociohistórico es tan directa que incluso la narradora iguala la violencia de las jaquecas de su compañero a la de la nueva burguesía tecnocrática (Eltit 51), la cual es la forma de dominación propia de la era de la restauración posdictatorial. No obstante, la dolencia física no solo se relaciona con los sistemas de dominación externos al hogar de la anciana pareja, sino también con las jerarquías internas a este; es allí donde cobra importancia la imagen de “la célula”. Además de su acepción biológica, en la novela las células también se refieren a la forma en que se estructuraban los grupos de acción de la izquierda radical, muchos de los cuales dirigió la pareja en su juventud. La persecución por parte del estado a estas agrupaciones fue tal que los militantes se vieron obligados a aceptar “el aislamiento (del resto de la sociedad) y la fuerte compartimentación celular” (Eltit 107). Al no poder entrar en contacto con el resto de sus semejantes, los cuerpos de la narradora y su compañero se disolvieron entre sí y en la imagen de la célula al punto en que los límites entre uno y otro se volvieron difusos, lo cual se expresa en la frase: “lo hemos perdido, el rostro, el tiempo nos ha convertido en formas radicalmente seriadas [...]” (Eltit 50).

Para este punto de nuestro examen se vuelve evidente que la representación de las dolencias psíquicas y físicas en el corpus elegido está siempre ligada al contexto de los

sujetos enfermos. Pero, además de este interés por el contexto sociohistórico del enfermo, también es visible que la representación de estas enfermedades carece por completo de todo vocabulario médico: no existe un interés por clasificar los síntomas, ni mucho menos por generar vías de tratamiento. Así como resulta imposible nombrar la enfermedad exacta que clasifique las llagas en el poema de Zurita (sífilis, lepra, diabetes, etc.), tampoco en ningún momento revela Mercado su diagnóstico psiquiátrico específico, ni Arguedas el de Moncada, ni la narradora de Eltit el cuadro clínico de su compañero. Recordando a Michel Foucault, podríamos decir que estas representaciones de la enfermedad pretenden no caer en una lectura médica positiva, en la que la dolencia es apenas un cruce estático de fenómenos observables o síntomas, y se prescinde de la indagación por las peculiaridades del enfermo (19-23). Mientras que para la praxis médica institucionalizada desde finales del XVIII el doliente es tan solo “el accidente de la enfermedad” (Foucault, 33), las novelas en cuestión sí perciben a sus enfermos como sujetos individuales, de modo que estos no son conejillos de indias en los que se lee un cuadro clínico universal (Foucault, 23-24), sino sujetos sociohistóricos concretos. Y es que a la larga la medicina oficial regida por el positivismo deviene instrumento de dominación social, puesto que el aislamiento en la clínica y la eliminación de la individualidad del enfermo terminan por anularlo como sujeto (Foucault, 25, 34-35, 39), hecho que pudimos observar claramente en los casos de Cindal y de la narradora de *En estado de memoria*.

Por lo tanto, podría decirse que, al abordar la enfermedad desde una perspectiva no positivista, las novelas en cuestión están capacitadas para observar las estructuras de dominación que enferman a los sujetos representados. Si bien el texto de Arguedas es el único que no tematiza un gobierno dictatorial, se debe reconocer que los tres textos sí reflexionan sobre la opresión social que genera la implantación del sistema capitalista en el continente, puesto que las dictaduras deben leerse como un “(intento por eliminar material y simbólicamente) toda resistencia a la lógica del mercado” (Avelar 173). Lo que olvida la medicina positiva, mas no estas narraciones, es que lo que enferma a los sujetos es la política de modernizar a la fuerza las sociedades de Latinoamérica, imposición que sin lugar a duda se corresponde con el discurso histórico de la inferioridad del continente, sus sujetos e ideologías frente a los de Occidente. A esta “inferiorización [...] en aras de la extracción de recursos y explotación de (la) fuerza de trabajo (local)” se le denomina colonialidad (Restrepo 306). No puede pensarse en modernidad sin colonialidad, tanto porque Europa generó la creencia de que la única modernidad posible procedía de ella, y por ende el resto del mundo debía aceptar su dogma (Restrepo 310, 312); como porque el colonialismo fue el principal motor económico de la modernidad europea (Restrepo 406). Por tanto, el individuo en situación colonial es aquel al que se le ha negado su identidad como sujeto, destrozando por completo sus relaciones consigo mismo y con los demás (Cornejo Polar 14), lo cual pudimos evidenciar en las novelas escogidas observando la destrucción de los cuerpos y mentes sometidos por el capitalismo foráneo.

Sin embargo, es importante aclarar que la relación entre estas novelas y la enfermedad de los sujetos colonizados no se agota en la mera representación. En el caso de Zurita, por ejemplo, mencionábamos en la introducción a este texto que el poema se construye como espacio en el que la dolencia por fin se vuelve visible, imagen poética que adquiere un cariz utópico, aunque desolador, si consideramos que el texto fue escrito en plena dictadura. A propósito de esta idea de la escritura como espacio utópico en el que el sujeto enfermo habla en sus propios términos introduciremos el siguiente pasaje, en el cual la narradora de Mercado comenta su relación con Cindal: “No dejo de pensar en (él, quién lo habrá llorado, quién lo llora todavía; salvo yo, quién se acuerda de él [...] haciendo su úlcera como quien hace un deber [...] en la antesala de la muerte, y traza una letra roja y fulgurante con las heridas de su úlcera (9, énfasis mío). Por lo tanto, la enfermedad y la escritura son una y la

misma cosa: una somatización de la perpetuación de la colonialidad que se traduce en una opresión capitalista y dictatorial; “la antigua savia del poema”, continúa la narradora de Mercado, “era en realidad una perfecta inductora de úlceras y gastritis” (11).

Por otra parte, en el caso de *El zorro de arriba y el zorro de abajo* es indispensable recordar que la narración está intercalada con unos diarios de autor, quien nos confiesa que lleva ya bastantes años luchando contra el suicidio y nos dice: “Escribo estas páginas porque se me ha dicho hasta la saciedad que si logro escribir recuperaré la sanidad” (Arguedas 17-18), la cual no le ha podido devolver ni siquiera el tratamiento psicológico al que se ha sometido. Al final del texto la narración se corta porque Arguedas nos dice que ha perdido la batalla: no puede concluir la historia que cuenta porque la enfermedad ha vencido y, por ende, solo queda la muerte y su silencio (271). Por último, en el caso de *Jamás el fuego nunca* la narradora compara el ejercicio de contar esta historia con la función de copista que tuvo en una de las células: si antes ella era apenas la secretaria que transcribía fielmente las doctrinas de su compañero, ahora posee completa agencia de su palabra y elige narrar su historia en lugar de impartir dogmas (Eltit, 72-74). Narrar resulta ser más apropiado que adoctrinar porque sólo así puede hacerse visible al sujeto, su enfermedad y su contexto.

Por lo tanto, las tres novelas conciben la escritura no solo como representación de la enfermedad, sino también como espacio en que el contexto puede ser nuevamente somatizado. Sin lugar a duda, esta forma que adopta la narrativa del continente comparte cierta semejanza con el cambio en la novela europea que detectó Adorno tras las guerras mundiales (1): si en la novela burguesa que practicaba Flaubert la reflexión narrativa estaba prohibida y se buscaba un lenguaje purificado para contar una historia, en la nueva novela europea (Kafka, Mann, Proust, etc.) la reflexión atentaba constantemente contra la posibilidad de narrar y el lenguaje se contaminaba en el proceso (4). Dicho de otra manera, se le negaba al lector el chance de leer una historia sobre los horrores del mundo sin inmutarse, se cancelaba la distancia estética (4-5). Si bien en lo que hemos observado es claro que también el lenguaje de la narrativa latinoamericana enferma en su tarea, o lo que es lo mismo decir, la escritura somatiza lo que busca representar, es importante recordar que en este caso la cancelación de la distancia estética obedece a una condición histórica específica del continente: la imposición de las lógicas del capitalismo global en su seno y su impacto catastrófico en los sujetos que lo habitan. A la narrativa del continente no le queda otro camino porque preservar la distancia estética frente a la enfermedad sería hacerse cómplice de la colonialidad. Es por este motivo que, con la llegada de los regímenes dictatoriales, las narrativas del *Boom* entran en su ocaso: la brutalidad de la implementación del capitalismo internacional no permite soñar con una gloriosa modernidad literaria latinoamericana como lo hicieron Fuentes y Cortázar (Avelar 18-30), por lo que se vuelve necesario que la escritura enferme para hacer visible el horror vivido.

Concluimos este ensayo afirmando que, lejos de permanecer en el plano de la imagen o en el de lo temático, la enfermedad en los textos analizados invade a la escritura misma y hace de ella síntoma y denuncia. A pesar de pertenecer a temporalidades distintas, *En estado de memoria*, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, y *Jamás el fuego nunca* configuran un desolador espacio utópico en que al enfermo se le permite por fin hablar en sus propios términos, de modo que se escuche su historia y se comprenda su contexto individual, en lugar de ser tan solo clasificado y tratado en función de sus síntomas. Al escuchar lo que nos quieren decir estas voces, comprendemos que sus dolencias están intrínsecamente ligadas a la situación colonial que se perpetúa en Latinoamérica, la cual ha conducido a intervenciones violentas por parte de capitales extranjeros y gobiernos autoritarios. El discurso europeo de la modernidad ha situado al continente en una perpetua situación de

inferioridad, lo cual ha justificado un número exorbitante de abusos y ha hecho del sujeto latinoamericano un individuo en constante pugna consigo mismo y su identidad, cuyo cuerpo y cuya mente entran en un estado de franca destrucción. Por ello, la escritura se ofrece como un espacio alternativo en el que se puede visibilizar la condición del continente y sus habitantes, siempre y cuando esta elija no limitarse a representar las dolencias, sino que las encarne en su propia estética. No obstante, la enfermedad puede resultar tan avasalladora que a veces escribir no basta y la propia empatía puede ser fatal y, por ello, como en el caso de José María Arguedas, no queda más alternativa que sumirse en el silencio definitivo.

## OBRAS CITADAS

Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. Caracas: Fundación editorial El perro y la rana, 2006.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: Ficción postictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Universidad ARCSIS, 2004.

Cornejo Polar, Antonio. *Escribir en el aire: Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de estudios literarios «Antonio Cornejo Polar», 2003.

Eltit, Diamela. *Jamás el fuego nunca*. Cáceres: Editorial periférica, 2012.

Foucault, Michel. *El nacimiento de la clínica*. Ciudad de México: Editorial siglo XXI, 2001.

Leskinen, Auli y Eltit, Diamela. "La novela del nuevo milenio: *Jamás el fuego nunca* de Diamela Eltit, alegoría del cuerpo moribundo de la utopía revolucionaria de América Latina". *Debate feminista* 37 (2008): 249-254.

Mercado, Tununa. *En estado de memoria*. Buenos Aires: Ada Korn editora, 1990.

Restrepo, Eduardo. *América y el Caribe en el cruce de la modernidad y la colonialidad*. Ciudad de México: UNAM- Centro de investigaciones interdisciplinarias en ciencias y humanidades, 2014.

Zurita, Raúl. *Anteparaíso*. Santiago de Chile: Almadía, 2016.

## “SEX, DRUGS AND EVA PERÓN”: PROFANACIONES DEL MITO DE EVITA EN LA POÉTICA DE NÉSTOR PERLONGHER

AMARANTA GALLEGO<sup>1</sup>

### Resumen:

El presente trabajo propone un recorrido de lectura crítica en torno a tres textos de Néstor Perlongher: “Evita vive”, “El cadáver de la nación” y “El cadáver”. Dicho recorrido realiza una cartografía de los elementos ordenados a la construcción del personaje de Eva Duarte de Perón como figura ambivalente en tanto viva/muerta. Tal ambivalencia resulta, en primer lugar, de un procedimiento de apropiación y de posterior carnavalización de la imagen de Eva como símbolo de la lucha de determinados sectores sociales, que deriva en el rebajamiento y la profanación del mito peronista. En segundo lugar, de la intromisión de un léxico afín al imaginario cultural que responde a la religión del Santo Daime entre otros rituales propios de las comunidades amazónicas y por medio del cual la historia oficial se reconstruye y resignifica. De esta manera, Eva Perón no deja de transformarse de una en otra. La mujer que en vida fue Evita, al morir deviene santa, prostituta que reaparece, después de muerta, en “cada hotel organizado” y zombi que habla desde el ritual de su propio embalsamamiento. En consecuencia, la figura de Eva se define como una multiplicidad en tanto que incorpora cada una de aquellas dimensiones.

Palabras clave: Néstor Perlongher, Eva Perón, mito, carnavalización.

### Abstract:

This work proposes a critical reading journey around three texts by Néstor Perlongher: “Evita vive”, “El cadaver de la nación” y “El cadáver”. This tour makes a cartography of the elements ordered to the construction of the character of Eva Duarte de Perón as an ambivalent figure as alive / dead. Such ambivalence results, in the first place, from a procedure of appropriation and subsequent carnivalization of the image of Eva as a symbol of the struggle of certain social sectors, which leads to the debasement and desecration of the Peronist myth. Second, of the intrusion of a lexicon related to the cultural imaginary that responds to the Santo Daime religion among other rituals typical of the Amazonian communities and through which the official history is reconstructed and redefined. In this way, Eva Perón does not stop transforming from one to the other. The woman who was Evita in life, when she dies she becomes a saint, a prostitute who reappears, after death, in “every organized hotel” and a zombie who speaks from the ritual of her own embalming. Consequently, the figure of Eve is defined as a multiplicity insofar as it incorporates each of those dimensions.

Key words: Néstor Perlongher, Eva Perón, mith, carnivalization.

---

<sup>1</sup> **Amaranta Gallego.** Universidad Nacional de Mar del Plata, Facultad de Humanidades, Departamento de Letras.

## I: INTRODUCCIÓN: EL MITO DE EVITA Y SU REESCRITURA

En su *Mitologías*, Roland Barthes dirá que “la historia humana es la que hace pasar lo real al estado del habla, sólo ella regula la vida y la muerte del lenguaje mítico. Lejana o no, la mitología solo puede tener fundamento histórico, pues el mito es un habla elegida por la historia: no surge de la “naturaleza” de las cosas” (118). Así, al reflexionar sobre los mitos de la historia observamos que aquellos personajes que los protagonizan han adquirido con el pasar del tiempo una forma de existencia ambivalente. Por un lado, aquella que gira en torno a lo biográfico; por otro, una existencia ficcional que adquiere forma en la memoria de las comunidades que los adoptan como parte de su cultura. Es precisamente de ésta última que surge la figura de héroe mítico. Figura que dista cada vez más, conforme pasa el tiempo, del hombre o la mujer en la cual se inspira.

Eva Duarte de Perón es la mujer que encarna el mito de “Evita”. Dicho mito encuentra su origen en la palabra de las personas que, habiéndola conocido personalmente o no, fueron construyendo un relato de su vida. Es en virtud de la voz de sus compañeras y compañeros, la voz de los medios de comunicación de la época, de los intelectuales que estudiaron su vida, que nace el mito de Eva. Para Barthes, el mito es un sistema semiológico secundario, por lo tanto, podemos afirmar que la figura de Eva opera como un signo cuyo significado es asignado por una consciencia colectiva que lo valoriza como tal y en torno al cual edifica un discurso que ha de convertirse en oficial<sup>2</sup>.

Ahora bien, si cuando leemos la historia-mito de Evita, estamos ante un discurso montado sobre un entramado de historias, de anécdotas, de rumores, de posiciones ideológicas; si estamos ante un texto que teje la ficción con la realidad, entonces podemos atrevernos a destejer y retejer el mito. Será tarea del arte, pues, proponer nuevas lecturas, nuevos patrones de tejido, nuevas reescrituras de los discursos.

Múltiples manifestaciones, que van desde la pintura al teatro, pasando por el cine y la literatura, han tomado la vida de Evita ya sea para reproducirla o para recrearla en un procedimiento dialógico con la historia oficial. Néstor Perlongher es uno de ellos. En sus líneas apreciamos cómo se ejecuta la apropiación del símbolo peronista que será pervertido, desacralizado y finalmente resignificado. De esta manera, tanto en la poesía como en la narrativa de Perlongher, observaremos, sí, la figura de Evita, pero no sólo aquella que nos muestra la historia oficial -la líder política amada y odiada en vida, venerada y santificada y demonizada en muerte- sino a la *mujer* sensual, erótica y bizarra, demacrada por las huellas de la enfermedad. Así la veremos venir desde el cielo a los hoteles y los barrios más bajos, con olor a muerte y a flores viejas, gozar del sexo y las drogas; o embalsamada, convertida en zombi escarlata luego de un ritual de ingesta de ayahuasca. En la poética de Perlongher, Eva está viva y muerta, es puta y santa: la figura de Eva se construye de manera ambivalente. Ambas facetas coexisten y se resignifican la una a la otra en el lenguaje.

Teniendo en cuenta esta reflexión, ¿cuáles, cabe preguntarnos, son los procedimientos ordenados a esta configuración ambivalente? En el marco del presente trabajo, hemos delimitado un corpus que comprende tres textos pertenecientes a tres etapas distintas en la vida autoral de Perlongher: “Evita vive” (1974), “El cadáver” (1980) y “El cadáver de la nación” (1989). En ellos identificaremos cómo dicha configuración resulta en primer lugar,

<sup>2</sup> Según Foucault: “el discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse” (6).

de la acción carnavalesca de coronación-destronamiento, consistente en la profanación y el rebajamiento de la figura de Eva; en segundo lugar, de una relación dialógica manifiesta entre el discurso dominante de la historia oficial y el imaginario cultural del Santo Daime y los ritos de zombificación de las comunidades amazónicas que han sido objeto de estudio del propio poeta. En este punto, nos detendremos también para analizar el valor cronotópico de los espacios en donde Eva aparece como centro de la acción. Efecto de dichos procedimientos será también la resignificación del signo, entendiendo esto como el surgimiento de nuevas relaciones semióticas que resultan en la ampliación del conjunto de sentidos que el significante puede cubrir. (Kristeva *Semiótica II* 125).

## II. PROFANACIÓN DEL MITO: LA CARNAVALIZACIÓN EN PERLONGHER

En su *Profanaciones*, Giorgio Agamben nos recuerda que el término “consagrar” designa la salida de las cosas de la esfera del derecho humano (97). La muerte de Eva luego de varios meses de martirio a la edad de 33 años (la misma edad de Cristo), la lectura de *Mi mensaje* transmitida en la radio luego de la muerte, el multitudinario funeral, etc. son sucesos que terminan por sustraer el nombre de Eva de su libre uso al tiempo que lo consolida como palabra mítica. La mujer es ahora también mito. Incorpora, en términos de Deleuze y Guattari<sup>3</sup>, una nueva dimensión, y como resultado cambia su naturaleza. La particularidad en el caso de Eva consiste en que, como representante los sectores populares, su sacralidad está puesta siempre en tensión: son estos mismos sectores los que constantemente la reclaman como propia. Esta tensión es la que hace de Eva un elemento cada vez más susceptible de ser profanado, es decir, de ser restituido al uso y a la propiedad de los hombres.

En abril de 1989 sale por primera vez en Buenos Aires publicado en *El Porteño* n°88 el cuento “Evita Vive (en cada hotel organizado)”<sup>4</sup>. El texto se compone por tres microrrelatos de formato testimonial, narrados por tres voces distintas y anónimas que cuentan sus encuentros con Eva Perón después de muerta. En cada uno de ellos la figura de Eva se nos muestra pervertida, desacralizada, para decirlo en términos bajtinianos: carnavalizada. Quienes se cruzan con Eva no se encuentran con una aparición desde el más allá, sino con una mujer de carne y hueso, sexualizada, libidinosa, entregada a los placeres terrenales:

Que me importaba, rapidito me volví para la pieza, abro... y me la encuentro a ella, con el negro. Claro, en el primer momento me indigné ..., pero el negro -dulcísimo- me dirigió una mirada toda sensual y me dijo algo así como: “Venite que para vos también alcanza” ... “Bueno, está bien, pero esta, ¿quién es?” ... Ella me contestó, mirándome a los ojos (hasta ese momento tenía la cabeza metida entre las piernas del morocho y, claro, estaba en la penumbra, muy bien no la había visto): “¿Cómo? ¿No me conocés? Soy Evita”. “¿Evita?” -dije, yo no lo podía creer-. “¿Evita, vos?” -y le prendí la lámpara en la cara. Y era ella nomás, inconfundible con esa piel brillante, y las manchitas del cáncer por debajo, que -la verdad- no le quedaban nada mal. (Perlongher *Prosa plebeya* 253-254).

<sup>3</sup> Dicen Deleuze y Guattari en referencia a la noción de “multiplicidad”: “Una multiplicidad no se define por sus elementos, ni por un centro de unificación o de comprensión. Una multiplicidad se define por el número de sus dimensiones; no se divide, no pierde ni gana ninguna dimensión sin cambiar su naturaleza. Y como las variaciones de sus dimensiones son inmanentes a ella, *da lo mismo decir que cada multiplicidad ya está compuesta por términos heterogéneos en simbiosis, o que no cesa de transformarse en otras multiplicidades en hilera, según sus umbrales y sus puertas.*” (254).

<sup>4</sup> El texto había sido fechado por el propio autor en 1975, publicado por primera vez en inglés, como “Evita lives”, dentro de una selección de textos de Winston Leyland titulada *My Deep dark pain is love*. Posteriormente en Suiza, como “Evita vive”, en *Salto Mortal* n° 8-9 en 1985 y finalmente en Argentina.

La construcción de la escena es asombrosa. La anécdota es narrada por una identidad disidente, probablemente una mujer trans, que se nombra a sí misma como “una marica” y que se dedica, a la prostitución. El primer encuentro entre ella y Evita tiene a su vez fuerte tintes telenovelescos: en la escena, la protagonista descubre a su pareja en plena infidelidad con otra mujer; y sin embargo el dramatismo que se podría alcanzar ante semejante evento, en este escenario y con estos personajes, resulta en una situación humorística y paródica. Al verse a las caras, ambas mujeres se reconocen como iguales y se establece un nuevo modo de relación. La narradora se refiere a Eva como “Evita, querida”, la tutea, le convida Cointreau y cigarrillos, le pregunta por su pasado y sus anécdotas. Eva a su vez responde con cariño y afecto, la trata de “querida”, de “preciosa”, e inventa historias con picardía. En este contexto, Evita es una prostituta más en el hotel. La plática que tienen a la mañana siguiente, luego de que el negro se hubiera ido, en que ambas conversan y comparan los marineros con los generales (imposible no pensar en la figura de Juan Domingo Perón), hacen que incluso la relación entre Eva y Perón exija una relectura.

Todo esto no implica que la Eva del mito deje de ser para transformarse en una Eva-prostituta. Hay algo del orden del devenir, de la alianza. Ambas figuras hacen rizoma y en aquel proceso profano, la imagen simbólica de Evita adquiere una nueva valoración: si antes era emblema de la lucha de las clases trabajadoras, ahora lo será *también* de las disidencias sexuales. Y es que en ese reconocerse iguales entre Eva y la marica no sólo se anula la distancia entre la figura política y la de la prostituta del bajo, sino toda desigualdad fundamentada en un orden jerárquico, a saber, la heterosexualidad/ homosexualidad, cis-identidad/ trans-identidad, etc.

Por otra parte, la forma en la que se presenta físicamente la imagen de Eva también contribuye fuertemente a consolidar esta idea de apropiación y resignificación. El cuadro retratado se corresponde con la estética inspirada en la corriente satírico-burlesca del barroco. Eva está rodeada de una atmósfera en donde lo escatológico y lo grotesco está exacerbado: su piel “brillosa” y las “manchitas del cáncer” que “no le quedaban nada mal”, su distintivo peinado (“ese rodete todo deshecho que tenía” del cual el negro se agarra para someterla sexualmente), las uñas largas y verdes y hasta su rostro, oculto en las sombras entre las piernas del marinero y de repente iluminado por la gracia de una lámpara encendida por una marica. Las distancias entre lo “alto” y lo “bajo” se reducen hasta casi desaparecer. Toda lógica dominante se ve anulada. Eva viene desde el cielo, como un ángel bizarro, elegante, coqueto y canceroso, en busca de sus “grasitas” –de sus maricas– a quienes juró entrega.

Mijaíl Bajtín distingue cuatro categorías de percepción carnavalescas del mundo: 1. el contacto libre y familiar entre la gente, 2. la excentricidad, 3. las disparidades carnavalescas y 4. la profanación (*Problemas de la poética* 242-243). No nos detendremos a definir en profundidad cada una de las categorías precedentes, pero sí diremos que la base primordial de las cuatro consiste en dos ideas fundamentales. La primera es que el carnaval es un espectáculo que se experimenta en primera persona, en otras palabras, y como dice el propio Bajtín, “se vive”. La segunda es que, durante el carnaval, se anulan todas las leyes que distancian a las personas y con ellas toda lógica dominante. Respecto a esta última cuestión, resulta de sumo interés el aporte que hace el propio Néstor Perlongher, quien piensa en el carnaval como una modalidad de nuevas formas de producción de subjetividad que no serían, ya, “la negativa de la lógica dominante”, sino “la posibilidad de otra lógica”. (Perlongher *Prosa plebeya* 76-77).

De esta manera, el descenso de Eva, el rebajamiento de su imagen, la profanación del símbolo, no son un acto de “rebeldía” que gira en torno a una ley, a un discurso dominante al que se pretende negar. Asimismo, no se trata de sustituir una valoración del signo por otra, sino de incorporar nuevas. Podemos decir, que la idea de “carneval” en Perlongher no niega una lógica, no la excluye, sino que hace alianzas con nuevas leyes que entran en tensión con la ya vigente y crea una nueva. Así, por ejemplo, en “Evita Vive”, no dejamos de ver nunca a la Eva-mito cuando vemos a la Eva-marica (“Santa Evita” no deja de existir cuando le practica sexo oral al morocho, así como no deja de estar muerta cuando vuelve a la vida para irse de visita a los hoteles de la calle Reconquista) ambas identidades “coexisten en una simultaneidad (cronológica y espacial)” (Kristeva *Semiótica* 2 65): la mujer y el mito, la puta y la santa, la viva y la muerta.

En el segundo relato que integra el texto Eva aparece como acompañante de “el tipo que traía la droga” y se la describe como una mujer con aspecto de “reventada, recargada de maquillaje, y con rodete” que “quiere que la piquen en el cuello” y que se “revuelca por el piso” con su pareja:

Los azules entraron muy decididos, el comi adelante y los agentes atrás, el flaco que andaba con un bolsón lleno de pot le dijo: “Un momento, sargento” pero el cana le dio un empujón brutal, entonces ella, que era la única mujer, se acomodó el bretel de la solera y se alzó: “Pero pedazo de animal, ¿cómo vas a llevar presa a Evita?” [...] “No, que oigan, que oigan todos -dijo la yegua-, ahora me querés meter en cana cuando hace 22 años, o 23, yo misma te llevé la bicicleta a tu casa para el pibe, y vos eras un pobre conscripto de la cana, pelotudo, y si no me querés creer, si te querés hacer el que no te acordás, yo sé lo que son las pruebas”. [...] de pronto el flaco del trafic entró en el circo y se puso a gritar: “Compañeros, compañeros, quieren llevar presa a Evita” por el pasillo. La gente de las otras piezas empezó a asomarse para verla, y una vieja salió gritando: “Evita, Evita vino desde el cielo”. [...] “Grasitas, grasitas míos, Evita lo vigila todo, Evita va a volver por este barrio y por todos los barrios para que no les hagan nada a sus descamisados”. (*Prosa Plebeya* 256).

El intertexto con la historia es innegable: la habilidad de oratoria del personaje de Evita, que alza la voz ante todos los presente y rememora las políticas sociales llevadas a cabo durante los dos primeros gobiernos peronistas (“yo misma te llevé la bicicleta para el pibe”), el discurso del “flaco del trafic” que moviliza a todo el edificio al grito de “Compañeros, compañeros” y finalmente el discurso de Evita antes de irse, en donde apela a sus “grasitas” y a sus “descamisados” como hiciera en “Mi mensaje”. La figura política de Eva Perón coexiste con la mujer carnal y desenfrenada que en plena revuelta social le rasga la camisa a un comisario (convirtiéndolo, irónicamente, en un descamisado) y le chupa la verruga en un accionar grotesco y erótico.

Por otra parte, el conjunto de procedimientos estilísticos que reproducen la voz de los sectores marginales de la sociedad (expresiones como “el bolsón lleno de *pot*”, “el comi”, “el ofiche” o “si te quedabas *down*” y términos o acotaciones referentes al relato oral como “chau, loco, acá perdimos”) entra en diálogo con el discurso proveniente de la militancia peronista (perceptible en palabras como “compañeros”, “descamisados”, “grasitas”, etc.). Toda la escena se colma pues de una fuerte carga simbólica: el “*dealer*” es un militante, un “descamisado”, los vecinos son la parte por el todo del pueblo peronista, la habitación de hotel es la plaza pública donde tiene lugar la manifestación, incluso la droga adquiere un

nuevo significado: al final del relato queda la promesa de que Eva volverá y traerá un “lote de marihuana” para repartir entre los pobres, como la Fundación Evita repartía la sidra y el pan dulce. El pasaje resulta finalmente en una reconstrucción de la historia del peronismo con fuertes tintes de carnaval.

En la plaza-habitación de hotel, Evita es centro de la acción carnavalesca en tanto sujeto de coronación burlesca<sup>5</sup>. Ella simboliza la coexistencia simultánea de lo alto y lo bajo, lo divino y lo profano, la vida y la subsecuente muerte, en un procedimiento de reunión no sintética que escapa a la lógica binaria del habla.<sup>6</sup> De la misma manera, el sujeto de la enunciación sufre un desdoblamiento y, como diría Julia Kristeva, resulta aniquilado en tanto que se muestra a la vez actor y espectador al tiempo que pierde su consciencia de persona para ser sujeto del espectáculo y objeto del juego. (*Semiótica I* 208-209). Ya en relación con los rituales de la religión del Santo Daime, Perlongher, en un ensayo titulado “Antropología del éxtasis” (191), habla sobre la inserción y la dinámica del sujeto dentro de una ceremonia que es siempre colectiva y que busca la “disolución del yo”. En este escenario, destaca la idea de “simultaneidad”, es decir, el sujeto ve la visión, pero, al mismo tiempo, no pierde la consciencia. Según Perlongher, el sujeto está en dos lugares: viendo una cosa y viviendo al mismo tiempo (206). Teniendo esto en cuenta, podemos decir que el carnaval -o al menos el carnaval en la poética de Perlongher- opera en la producción de una subjetividad ambivalente, dentro y fuera de la acción, pero también en un proceso de devenir-múltiple del sujeto en tanto que el propio “yo” es anulado en la experiencia colectiva.

### III. EMBALSAMAMIENTO Y ZOMBIFICACIÓN: EVA Y LA RELIGIÓN DEL SANTO DAIME

Eva Duarte de Perón falleció el 26 de julio de 1952. Luego de que su cuerpo fuera velado durante trece días fue embalsamado y mantenido en exposición en la CGT. Tres años después, su cuerpo era secuestrado por la dictadura militar y solo sería recuperado dieciséis años más tarde. Los rumores que corren alrededor de este suceso acrecientan la imagen Eva como figura mítica. Perlongher recupera estos pasajes de la historia (la muerte, el velorio, el embalsamamiento y la recuperación del cuerpo luego de la llamada “Revolución Libertadora”) y los entrelaza los saberes tribales de las tribus amazónicas.

Habiendo desarrollado el primero de los ejes de análisis, procedemos ahora al segundo, consistente en el dialogismo dado entre los sucesos descriptos por la historia oficial y el imaginario cultural del Santo Daime. Dicho dialogismo concluye en una reescritura de los sucesos y una nueva resignificación del mito de Eva. Así, y a partir de la nueva lectura que la poesía de Perlongher introduce sobre el embalsamamiento, Evita ingresa en una nueva línea del devenir: deviene zombi. Como ya hemos mencionado brevemente en el inciso anterior, en múltiples ensayos, Néstor Perlongher trabaja sobre el esquema religioso que rodea la cultura del Santo Daime. De estos escritos, lo que más nos concierne son sus estudios en relación a las prácticas ceremoniales y la toma de la ayahuasca (experiencia que

<sup>5</sup> “En el rito de coronación, todos los momentos de la ceremonia, todos los símbolos del poder que se entregan al *coronado* y su vestimenta se vuelven ambivalentes, adquieren un matiz de alegre relatividad, de accesorio ritual; su significado simbólico se ubica en dos niveles (como símbolos reales del poder, es decir, en el mundo normal, están en un solo plano, son absolutos, graves y de carácter monóticamente serio). Desde el principio, en la coronación se presiente el destronamiento. Así son todos los símbolos carnavalescos: siempre incluyen la perspectiva de la negación (muerte) o su contrario. El nacimiento está preñado de muerte, la muerte, de un nuevo nacimiento.” (245).

<sup>6</sup> Hacemos uso de estas expresiones en los términos que lo utiliza Julia Kristeva en referencia con el concepto de *negatividad*. (*Semiótica II* 65-66). Somos conscientes que, mientras la autora desarrolla su teoría en base a un estudio del lenguaje poético en la poesía, dicho lenguaje y, por ende, dicho concepto, operan también en la prosa narrativa.

induce al sujeto en un estado alterno o modificado de consciencia caracterizable por “un cambio cualitativo de la consciencia ordinaria, de la percepción del espacio y del tiempo, de la imagen del cuerpo y de la identidad personal”. (197).

En 1986, se publica “El cadáver de la nación”. El poema se divide en cuatro partes de las cuales solo la primera tiene un subtítulo (“zombi”) y la cuarta un epígrafe consistente en una cita de Pedro Ara. Cada una de las secciones que componen el texto parecieran estar enunciadas desde distintas posiciones subjetivas y aparentan un cierto grado de independencia entre sí. Sin embargo, todo el poema opera como un *espacio paragramático*. Como resultado de este procedimiento, toda la simbología asociada al saber histórico-político adquiere una nueva significación. La escena, los sucesos, las palabras, todo se vuelve ambivalente:

avinagrado banlón con membrete de la Fundación y el bokor vestes negras alaridos como hélices los brazos agitando en la noche del pasillo las colas de las bolas de las minas que lloran en la noche el atajo partido de su muerte imperial quiere impedir que le aireen los poros pero toda su magia es impotente para evitar que flote Evita sobre las coronas de calas las corolas de los trabajadores [...] quiero que me dejen a solas con su muerte y en el laboratorio sustituir su sangre cancerosa por horchata de orquídeas amazónicas y brujerías incorporadas al hechizo de los pómulos aunque ella desee sonreír desde lo alto donde se ve yacer en el estuche como una joya en jade... (Perlongher *Prosa Plebeya* 132).

El emotivo pasaje que describe la cita precedente coincide con lo que creemos es la escena del embalsamamiento de Eva. Sin embargo, al leer con más detenimiento apreciamos la realización simultánea de dos eventos: una momificación y una zombificación. En el laboratorio, el bokor, sacerdote que oficia los rituales vudú haitianos, es también el embalsamador que sustituye la sangre del cuerpo de Eva, ya no por el formol, los químicos y los colorantes usualmente usados en el proceso, sino por “horchata de orquídeas amazónicas y brujerías”, jugo de hierbas naturales, “vino de las almas”, “vino de los muertos”<sup>7</sup> que deja tieso el cuerpo, momificado, y que invoca el espíritu en un “hechizo” que disocia la mente del cuerpo de Eva.<sup>8</sup> Así, ella sale de sí y “desde lo alto” se ve “yacer en el estuche como una joya en jade”, tiesa, brillante, valiosa y verde. Eva ve su figura y desea sonreír, pero la “yertez” de su cuerpo se lo impide. Está dentro y fuera, es sujeto y objeto de la acción.

Como en el rito del Santo Daime, luego del silencio que precede a la toma de la bebida, se canta y se baila durante horas hasta alcanzar el éxtasis, la visión, la experiencia extracorpórea. En este escenario, en el que el embalsamador introduce las sustancias en el cuerpo de Eva, el ritual se percibe también en el plano de lo sensorial. Desde el aroma “avinagrado” del “banlón” que viste aquel “membrete de la Fundación” (imposible no pensar en la Fundación Eva Perón), hasta los “alaridos como hélices” y “los brazos agitando en la noche del pasillo”, los elementos ordenados a la percepción sensible de la escena se trasponen al lenguaje y operan en la construcción de un evento en donde agente y experimentante coexisten en un mismo individuo.

<sup>7</sup> “Vino de las almas” y “vino de los muertos” son nombres dados al preparado de la ayahuasca que se consume en los rituales.

<sup>8</sup> “La ayahuasca es un líquido que se hace a partir de la maceración de un tipo de liana amazónica, que es el *yagave*, y una hoja que se llama *chacrona*, en Brasil. Es una bebida de preparación complicada, se pasa mucho tiempo macerando, hirviendo, y es muy amarga, muy acre, y tiene la capacidad de producir visiones y sensaciones. Su nombre, de origen inca, quiere decir “vino de las almas” o “vino de los muertos”. O sea que se supone que se invoca a los muertos al influjo de la bebida.

La presencia casi nula de signos de puntuación contribuye también a la construcción de una escena de absoluto éxtasis. El ritmo de lectura acelerado, la imposibilidad de establecer los límites precisos entre una proposición y la otra, o de determinar el sujeto, el objeto y la voz que habla, se corresponden con aquella “disolución del yo” que veníamos mencionando. Como resultado de este procedimiento, encontramos una conexión entre las múltiples consciencias que protagonizan el acontecimiento. La primera persona pareciera ir alternando entre el bokor-embalsamador, los trabajadores, los pobres, las minas, etc. La única voz que pareciera estar ausente, en esta parte del poema, es la voz de Evita.

Por otro lado, si en “Evita vive” tuvimos la oportunidad de ver a una mujer carnal, en donde vida y muerte son puestas de manifiesto en el cuerpo, ahora atendemos a un nuevo cuadro: el cuerpo muerto se separa del espíritu vivo que asciende y se observa a sí mismo desde las alturas. El sujeto de la enunciación (ya no nos atrevemos a hablar del bokor-embalsamador) teje un sudario para cubrir las piernas de aquel cuerpo inerte y ocultar “la huella o “la mordida de los rayos”, “la dermis necrosada”; la muerte física, es ahora una entidad diferenciada, se nombra como un atributo más de Eva (“quiero que me dejen a solas con su muerte”). La escena, fuertemente naturalista, se exagera al entrar en contacto con el léxico tribal: los “botones de harmalina”, la “lapa escayolada”, el “mucílago de red”, los “rizos de la espuma”; Eva se convierte en tierra, en agua, en aire, naturaleza inerte que el espíritu y la voz abandonan para hablar “desde lo alto de lo más bajo donde muevo la cítara de la multitud”.

Por supuesto que la reconstrucción del embalsamamiento de Eva no se restringe a la inyección de “horchata de orquídeas amazónicas”. La coquetería de Evita, que ya veíamos en el relato anterior, también aparece en “El cadáver de la nación”. Al final del poema, leemos la despedida de Aranda, “el peluquero” (nos resulta interesante mencionar que el hombre que embalsamó a Eva fue precisamente Pedro Ara), quien sustituye “el fleco de la hombrera” por “cabellos de mucus” y acompaña el “liquen de su bozo” y el “mucilaginoso titilar”. El embalsamamiento deviene rito tribal, el rito tribal deviene ritual de belleza, Eva deviene “zombi escarlata”, momia revestida de esmaltes y tules.

Por otra parte, velorio, embalsamamiento y recuperación del cadáver coexisten simultáneamente en el lenguaje. Los tres eventos se filtran entre las líneas de todo el texto. Esta simultaneidad de los eventos puede ser comprendida si consideramos que, una vez consumada la muerte, no existe un antes y un después. Para la muerte en tanto acontecimiento, el tiempo es siempre presente, y por ello las tres ceremonias tienen lugar al mismo tiempo, en el mismo lugar: “la noche del pasillo”. Ese instante que parece no tener duración, ese “eterno presente” que acabamos de mencionar se observa claramente en el poema de 1980 titulado “El cadáver”. En él, Perlongher toma el anuncio y el velorio luego de la muerte de Eva y lo relata desde una primera persona que asiste al evento y es testigo de los sucesos. El poema inicia anunciando la hora en que ella muere y se extiende durante una “noche de veinte horas”:

¿Por qué no entré por el pasillo?  
Qué tenía que hacer en esa noche  
a las 20.25, hora en que ella entró  
por Casanova  
donde rueda el rodete?  
Por qué a él?  
entre casillas de ojos viscosos  
de piel fina  
y esas manchitas en la cara

que aparecieron cuando ella, eh  
por un alfiler que dejó su peluquera,  
empezó a pudrirse, eh  
por una hebilla de su pelo  
en la memoria de su pueblo  
[...]  
Y qué de su cureña y dos millones  
de personas detrás  
con paso lento  
cuando las 20.25 se paraban las radios  
yo negándome a entrar  
por el pasillo reticente acaso?  
[...]  
Por él,  
por sus agitados ademanes  
de miseria entre su cuerpo y el cuerpo yacente  
de Eva, hurtado luego. (*Poemas completos* 29).

Eva muere a las 20.25. A las 20.25 se detienen las radios y a las 20.25 se detiene el tiempo. La escena se congela para dar paso a la procesión de dos millones de personas que pretenden despedirse del cuerpo de Evita y para abrir el camino a esa primera persona que observa, casi con frialdad, la escena presente. Por primera vez en todo nuestro recorrido de lectura apreciamos el cuerpo de Eva en su forma más objetivada. Ya no leemos una descripción naturalista, ni mucho menos carnavalizada, no vemos a una Evita que baja del cielo y traer lotes de marihuana para sus grasitas, ni vemos su mente disociarse del cuerpo y verse a sí misma muerta. El cuerpo de Eva se retrata con simpleza, sin bizarría alguna, sólo se hace una leve mención de las “manchitas en la cara” en referencia al cáncer. La mirada no le otorga al aspecto físico del cadáver un rol primordial; sí hace foco en otro atributo de Eva: el peso simbólico de su imagen que se alza en torno a la “hebilla de su pelo” ahora inmortalizada “en la memoria de su pueblo”, la imagen histórica de “su cureña” y los “dos millones de personas detrás”, la distancia entre el cuerpo de “él” (¿se referirá a Perón?) y “el cuerpo yacente de Eva”. La voz construye el cuadro del velorio de Eva a partir de elementos metonímicos. Aquí lo que importa es el espacio en donde se desarrolla la acción: aquel “pasillo reticente” que se menciona con insistencia.

Ante la inercia del cuerpo de Eva, lo que mutará será el lugar que lo contiene. El pasillo será tiempo (“no quisimos entrar / en esa noche de veinte horas”), será inmortalidad “donde ella [Eva] entraba”, será cuerpo de cuya boca se escuchan “voces de pánico”, será también la “sombria, convalecencia” a la que el sujeto se niega a ingresar. El pasillo adquiere un valor cronotópico<sup>9</sup> asociado a la figura del umbral. En el texto de Perlongher, el umbral simboliza el límite entre la vida y la muerte. Dentro del pasillo, el cuerpo yerto, exánime de Eva, el “olor a orquídeas descompuestas y mortajas”, un cuadro inmóvil; fuera de él, la voz que habla, viva, las multitudes, las muchachas comunistas, la procesión, etc. Entrar en el pasillo, cruzar ese umbral, entrar en “ese entierro” simboliza un cambio en el plano de existencia que implica la transformación del cuerpo. Así, y volviendo a “El cadáver de la nación” y a “Evita vive”, vemos que el pasillo contiene cada una de las instancias del devenir. Aquel espacio-tiempo es testigo de su devenir-santa a partir de su muerte, su devenir-

<sup>9</sup> Se entenderá el concepto de cronotopo, en términos bajtinianos, como “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura.” En este sentido, el cronotopo expresa el carácter indisoluble del tiempo y el espacio, estos elementos se unen en un todo ininteligible. El primero se condensa y se vuelve visible, el segundo penetra en el movimiento del primero, en el movimiento del argumento de la historia. (Bajtín “Las formas del tiempo” 237-238).

doncella (“princesa ordinaria” se lee en “El cadáver”) en el velorio, su devenir-zombi en su embalsamamiento y su devenir-prostituta en su descenso glorioso y carnavalesco del cielo. En el pasillo, en el cronotopo del umbral, el tiempo es un instante que “parece no tener duración y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico” (Bajtín “Las formas del tiempo” 399), es el punto geo-temporal en donde las distancias desaparecen y los opuestos coexisten. Es precisamente este elemento el que posibilita el continuo devenir.

#### IV. CONCLUSIÓN

A lo largo del presente trabajo, nos hemos dedicado a analizar la construcción de la figura de Eva Perón en la poética de Néstor Perlongher. Para ello hemos partido de la base de que la figura de Eva puede ser leída a la luz del mito barthesiano. Así, Evita se ha conformado, en el discurso de la historia oficial, como emblema de la lucha de los sectores populares y las clases trabajadoras. Como resultado del mismo procedimiento, la imagen de Eva queda consagrada y por lo tanto fuera del alcance del uso de los hombres.

Perlongher, por su parte, profana dicha figura, se apropia de ella y la resignifica por medio de la carnavalización, el dialogismo con la religión del Santo Daime y con los discursos ideológicos e históricos que atraviesan y potencian la heterogeneidad histórico-semiológico-mítica de su figura. Así, hemos observado cómo la figura de Eva está en constante devenir. Como resultado de las acciones carnavalescas, el símbolo peronista adquiere nuevos valores, sin perder los previos. Evita deviene marica, deviene puta, pero más que nada, se convierte en símbolo de las disidencias sexuales. Al mismo tiempo, a partir de la acción dialógica con los imaginarios culturales correspondientes a las tribus amazónicas, Eva deviene también zombi.

Como resultado de esta serie de procedimientos, en la figura de Eva, vida y muerte coexisten en simultaneidad, así como también cada una de las nuevas dimensiones de sentido incorporado. De esta manera, si en un inicio de nuestro trabajo nuestra hipótesis giraba alrededor de una construcción ambivalente de la figura de Eva Perón, en este punto de culminación de nuestro trabajo, podemos afirmar que más que una ambivalencia, se trata de una multiplicidad que crece y cambia en tanto entra en contacto con nuevos discursos y con nuevos saberes con los que hace alianza. De esta manera, la figura de Eva, en tanto signo, no cesará de mutar su significado conforme avance la historia.

## OBRAS CITADAS

- Agamben, Giorgio. "Elogio de la profanación". *Profanaciones*. Trad. Flavia Acosta y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2013. Pp. 95-119.
- Bajtín, Mijaíl. "Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela". *Teoría y Estética de la novela*. Madrid: Tames, 1989. Pp. 237-407.
- . *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Barthes, Roland. "El mito, hoy". *Mitologías*. Trad. Héctor Schmucler. México: Siglo XXI Editores, 1999. Pp. 117-152.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. "Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible". En *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 2015. Pp. 239-316.
- Foucault, Michel. *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- Kristeva, Julia. "La palabra, el diálogo y la novela". *Semiótica I*. Madrid: Fundamentos, 1978. Pp. 187-225.
- . *Semiótica II*. Madrid: Fundamentos, 1978.
- Perlongher, Néstor. *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Excursiones, 2013.
- . *Poemas completos*. Oviedo: La flauta mágica, 2014.

## CAMILO HENRÍQUEZ; LA IMPORTANCIA DE LAS LETRAS EN UN PROYECTO FUNDACIONAL ILUSTRADO

EMILIO VILCHES PINO<sup>1</sup>

### Resumen:

Camilo Henríquez fue un religioso, estudioso, periodista, traductor, apresado por la Inquisición, fundó el primer periódico chileno (*Aurora de Chile*) y escribió los primeros textos independentistas que circularon en Chile. Su figura —no siempre dimensionada en toda su magnitud— fue fundamental para el cambio que se produjo entre un primer momento independentista, centrado en cuidar el cargo hasta el regreso al poder del Rey de España, hacia un segundo momento, que buscaba liberarse de toda dominación exterior. Su aporte vino principalmente desde la publicación de escritos, a través de los cuales, buscaba educar, “ilustrar” y motivar a los chilenos a buscar la independencia. Esta investigación indaga en el rol que, según Henríquez, debía cumplir la literatura y la palabra escrita en general en este proyecto independentista ilustrado, donde un Chile libre abrazaría la ilustración y la educación como medios para el progreso. También analizaremos por qué este proyecto no pudo llevarse a cabo de manera plena en nuestro país.

Palabras clave: Camilo Henríquez, ilustración, independencia, literatura

### Abstract:

Camilo Henríquez was a religious, scholar, journalist, translator, imprisoned by the Inquisition, founded the first Chilean newspaper (*Aurora de Chile*) and wrote the first pro-independence texts that circulated in Chile. His figure —not always dimensioned in all its magnitude— was fundamental for the change that occurred between a first independence moment, focused on taking care of the position until the return to power of the King of Spain, towards a second moment, which sought to free himself from all foreign domination. His contribution came mainly from the publication of writings, through which he sought to educate, “illustrate” and motivate Chileans to seek independence. This research investigates the role that, according to Henríquez, literature and the written word in general should fulfill in this enlightened independence project, where a free Chile would embrace illustration and education as means for progress. We will also analyze why this project could not be fully carried out in our country.

Keywords: Camilo Henríquez, illustration, independence, literature.

---

<sup>1</sup> Emilio Vilches Pino. Universidad de Santiago de Chile.

## I. INTRODUCCIÓN

Es mucho lo que se puede decir acerca de Camilo Henríquez. Su papel en la crucial época en que se dio inicio al proceso independentista debiera asegurarle un lugar entre los grandes personajes chilenos de nuestra historia. Sin embargo, no siempre se le ha otorgado el sitio que merece. Es más, pese a ser considerado unánimemente como el fundador del periodismo chileno y también como un importante ideólogo de la causa independentista, no existen muchos estudios que aborden con profundidad su figura. Quizás su labor ideológica haya quedado opacada por caudillos militares como José Miguel Carrera, Bernardo O'Higgins o Manuel Rodríguez, pero basta con hacer un estudio rápido del contexto del Chile de comienzos del siglo XIX para encontrarse con el nombre de Camilo Henríquez. Es más, su sola contribución como director y redactor del primer periódico publicado en nuestro país, la *Aurora de Chile*, ya es mérito para convertirlo en un personaje ilustre e inmortal.

El primer trabajo concienzudo acerca del fraile fue la biografía realizada por Miguel Luis Amunátegui, autor en el cual se han basado prácticamente todos los autores que han trabajado la figura del "Fraile de la Buena Muerte". También este trabajo, en los aspectos biográficos, le debe mucho al texto de Amunátegui, pero va mucho más allá de una simple biografía. Es nuestro propósito analizar la concepción que tenía de la literatura Camilo Henríquez y cómo se valió de ella para llevar adelante un proyecto de nación ilustrada que debía avanzar hacia la independencia total de la Corona española.

Pero las ideas de Henríquez no pudieron traspasarse a la realidad. Ciertamente Chile logró la independencia (proceso en el cual el fraile tuvo mucho que ver), pero la ciudad ilustrada que soñó nunca llegó a existir en nuestro país. ¿Por qué? Esa y otras preguntas son las que intentaremos responder.

## II. CAMILO HENRÍQUEZ Y SU CONTEXTO

Camilo Henríquez González nació en Valdivia el 20 de julio de 1769. Hijo mayor del capitán español don Félix Henríquez y de doña Rosa González. Su familia lo incentivó al estudio y tras una estadía de cinco años en Santiago partió, entrado 1784, rumbo a Lima, la capital virreinal<sup>2</sup>. Ingresó entonces a la Orden de los ministros de los Enfermos Agonizantes de San Camilo de Lellis o "de la Buena Muerte". En esta época, Camilo Henríquez se dedicó apasionadamente al estudio de la teología, la historia y las ciencias naturales. Pero no solo eso, además leyó con dedicación a los filósofos de la Ilustración, principalmente Montesquieu, Voltaire y Rousseau, quizás éste último el que mayor influencia ejerció en el pensamiento del fraile.

En Lima se rodeó de gente de la alta sociedad, hombres cultos, letrados e ilustrados. Esto, sumado al tiempo que pasó en prisión debido a las acusaciones de la Inquisición, seguramente fueron formando su carácter fuertemente contrario a la tiranía y cercano a las ideas que planteaba Rousseau en *El Contrato Social*. Todos sus biógrafos coinciden en que este hecho marcó un antes y un después en la vida de Henríquez. José Leandro Urbina considera que "sin desestimar su significativo recorrido intelectual, será su encuentro directo con la represión el que haga cristalizar las ideas y sentimientos que darán dirección a su futuro accionar" (Urbina 12).

<sup>2</sup> Por entonces las capitales virreinales eran los centros de la cultura. Era donde existía un acceso mucho más expedito a libros, a las ciencias y a los estudios.

Existen diversas versiones acerca de las causas que lo llevaron a la prisión inquisitorial, pero se sabe que tiene que ver con la lectura de los libros prohibidos por la Inquisición, o sea los libros de los autores ilustrados, principalmente los franceses. Lo cierto es que, tras el tiempo que pasó en prisión, Henríquez partió a Quito, donde se topó con la matanza despiadada que los realistas dieron a los patriotas que intentaban liberar a los próceres de la Primera Junta de Gobierno de Quito. Este hecho histórico marcaría el pensamiento de Henríquez, radicalizando su postura patriota y anticolonial<sup>3</sup>.

En Chile, mientras tanto, se conformaba la primera Junta Nacional de Gobierno del 18 de septiembre de 1810. Henríquez recibió con entusiasmo la noticia y decidió volver a su país natal a aportar con un proceso que aún no adquiría ribetes independentistas. En efecto, salvo algunas voces radicales aisladas, la sociedad chilena de la época mantenía una lealtad total al rey cautivo. Pero, al parecer, Henríquez tenía ideas más radicales. El mismo fraile afirmó que “me hallaba convaleciendo en Piura cuando supe el gran movimiento que nuestra madre patria Chile tomaba hacia su felicidad. Volé al instante a servirla hasta donde alcanzaran mis luces y conocimientos, y a sostener en cuanto pudiese la idea de los buenos y el fuego patriótico” (Henríquez “Carta a su hermano” 1).

Es necesario que conozcamos el contexto nacional de entonces para entender el real alcance e importancia de la figura de Henríquez en este tiempo, y también para comprender cómo se pasó en tan poco tiempo de un estado de fidelidad absoluta al rey a una lucha independentista anticolonial (cambio en el cual Henríquez tuvo mucho que ver).

Las reformas borbónicas que pretendían aumentar el control español sobre sus colonias americanas había, paradójicamente, aumentado el descontento de los criollos, quienes se sentían desplazados por los peninsulares. La masa de españoles americanos era muy superior en número a la de los nacidos en Europa, además de manejar mucho mejor la realidad americana. Sin embargo, los mejores puestos públicos eran para los peninsulares. Algo similar a lo que ocurría con el comercio, pues los criollos no eran libres de comerciar con quien quisieran, sino que toda la actividad mercantil era manejada por los europeos y los beneficios eran siempre para la Corona. En el libro *Las Ideas Políticas en Chile* de Ricardo Donoso se expone así la situación:

El gobierno de la metrópoli estableció la desigualdad y fomentó la rivalidad entre los españoles europeos y los españoles americanos, el monopolio comercial favoreció a los peninsulares y perjudicó a los criollos, mantuvo a la América aislada del resto del mundo, embarazó deliberadamente la cultura intelectual de los españoles americanos y los excluyó sistemáticamente del ejercicio de los altos cargos. (Donoso 29).

Sin embargo, parece ser que, en Chile, si es que existió, el descontento criollo se dio mucho menos que en otros lugares de América. Es sabido que en el aspecto cultural Chile estaba dramáticamente atrasado. A nuestro país, salvo muy pocas excepciones, no llegaba prácticamente ningún libro y esto redundó en la inexistencia de ideas y fundamentos intelectuales que permitieran un cuestionamiento fuerte y sustancial al régimen colonial. Según José A. Alfonso, la sociedad nacional estaba sumida “en una completa ignorancia, casi inverosímil, ignorancia que comprendía no solo a la plebe, sino también a la casi totalidad de los individuos de las clases superiores (...) No había lectura, no había discusión, no había ideales” (Alfonso 6). El mismo Camilo Henríquez describiría años más tarde el estado cultural del Chile de la época: “Casi ninguno de los nobles tuvo educación: unos pocos

<sup>3</sup> Esta matanza ocurrió en las calles de Quito el día 2 de agosto de 1810. Henríquez retomaría el tema en su obra dramática *La Camila o la patriota de Sud América*.

recibieron en el Seminario y conventos una instrucción monacal. Las obras filosóficas liberales les eran desconocidas como la geografía y las matemáticas. Ni sabían qué era la libertad ni la deseaban” (Henríquez en Donoso 32).

Cuando se produce el secuestro del rey de España, los criollos en Chile no sabían qué hacer. Después de tres siglos de colonia, simplemente se habían acostumbrado a un sistema administrado por manos ajenas y la idea de un autogobierno resultaba algo impensado para la mayoría. Ricardo Donoso, parafraseando al patriota Francisco Antonio Pinto, señala que “en el campo de las ideas la sumisión era absoluta. Nuestras ideas eran tan limitadas y tan sumisas (...) que el más severo inquisidor no habría encontrado suficiente causa para un autillo de fe, y la cultura intelectual era poco menos que desconocida” (Donoso 31).

Como se puede ver, el discurso independentista no aparecía por ninguna parte. Chile, a pesar de la Junta Nacional de Gobierno, seguía siendo una colonia. Al menos a nivel discursivo, los criollos asumían la tarea de administrar el país, pero no de separarlo de España. Sin embargo, algunas voces radicales comenzaron a aparecer y es aquí donde Camilo Henríquez emerge como una figura trascendental precisamente por ser el primero en proponer la independencia como un fin y la República como el sistema de gobierno a alcanzar<sup>4</sup>.

Todos los estudiosos de la figura del fraile coinciden en su enorme importancia en este ámbito. José A. Alfonso, uno de sus más entusiastas biógrafos, señala que “la personalidad de Camilo Henríquez es eminente, eminentísima. Fue un coloso de la revolución. Fue su primera figura política” (Alfonso 37). Otro de sus estudiosos, Raúl Téllez Yáñez, afirma que “la idea de ser libres estaba lanzada; el grito de la independencia dado por él [Henríquez] fue el primero que con extrema valentía se escuchó bajo el cielo de Chile” (Téllez Yáñez 42).

No pasaría mucho tiempo para que la voz de Henríquez cobrara un merecido prestigio y sus ideas de liberación hallaran eco en el espíritu de una generación de patriotas que tomaría en sus manos la lucha armada por la independencia.

### III. LA PALABRA ESCRITA COMO ARMA

Camilo Henríquez, recientemente retornado a Chile, escribió y publicó el manuscrito de su *Proclama de Quirino Lemáchez*. Este escrito apareció el 6 de enero de 1811 y provocó un fuerte revuelo en la sociedad de la época. Y es que fue el primer texto que en nuestro país se pudieron leer ideas radicales en cuanto a la dependencia de España. El fraile lanzaba sus dardos al sistema colonial y alentaba a sus compatriotas a una verdadera revolución:

Vosotros no sois esclavos: ninguno puede mandaros contra vuestra voluntad. ¿Recibió alguno patentes del cielo que acredite que deben mandaros? La naturaleza nos hizo libres, y solamente en fuerza de un pacto libre, espontánea y voluntariamente celebrado, puede otro hombre ejercer sobre nosotros una autoridad justa, legítima y razonable. Mas no hay memoria de que hubiese entre nosotros un pacto semejante. Tampoco lo celebraron nuestros padres. ¡Ah! Ellos lloraron sin consuelo bajo el peso de un gobierno arbitrario, cuyo centro, colocado a una distancia inmensa, ni conocía ni remediaba sus males, ni se desvelaba porque disfrutasen los bienes que ofrece un suelo tan rico y feraz. (Henríquez “Proclama de Quirino” 46).

<sup>4</sup> Al considerar a Henríquez como “el primero” en Chile en proponer la independencia como alternativa real, no se ha considerado a hechos o personajes poco conocidos precisamente porque no dejaron una huella importante en la sociedad de la época, como la llamada “Conspiración de los tres Antonios” de 1780 que buscaba derribar al gobierno colonial monárquico y establecer un régimen republicano en el país.

En este fragmento —donde Henríquez muestra evidentes influencia de *El Contrato Social* de Rousseau— dispara un ataque frontal contra la Corona española. Apela a la elección libre de mandatarios, haciendo alusión a la idea de República, y califica a la monarquía como un gobierno arbitrario, descontextualizado e injusto.

No es difícil imaginar el impacto de estas palabras, considerando la sumisión e ignorancia en las que estaba sumida nuestra sociedad. Este manuscrito, firmado con el seudónimo Quirino Lemáchez (anagrama de Camilo Henríquez) llegó a circular no sólo en Chile, sino en varias ciudades americanas e incluso en Europa. La palabra escrita se transformaba en un instrumento de difusión fundamental para el fraile, a pesar de que no existía aún una imprenta que permitiera llevar el mensaje a más público.

La *Proclama* no significó, sin embargo, una absoluta novedad en el contexto americano. De hecho, guarda ciertas similitudes formales con la *Carta a los Españoles Americanos* (1791 presumiblemente) escrita por el jesuita peruano Juan Pablo Viscardo y Guzmán. Ambos textos produjeron un gran impacto en sus distintos contextos y demuestran el poder de la palabra escrita en la época. Las mismas similitudes las podemos encontrar entre su célebre texto “El Catecismo de los patriotas” y los “catecismos” que circulaban por entonces como textos destinados a propagar las ideas anticoloniales y de los cuales el más conocido e importante fue el *Catecismo Político Cristiano* (1810), firmado con el seudónimo de Don José Amor de la Patria y cuya verdadera identidad aún no se confirma a ciencia cierta. Camilo Henríquez era claramente consciente de esta situación y lejos de renegar de las influencias o similitudes, se sentía cómodo y se instalaba dentro de esta naciente tradición literaria liberal, ilustrada y pedagógica.

Las palabras del fraile encendieron la conciencia patriota de varios criollos, a pesar de que muchos de ellos aún no se atrevían a hablarlo abiertamente. Pero otros, como José Miguel Carrera, se pasaron de las ideas a la acción y a través de la figura del Golpe de Estado asumió el poder del país, incluyendo la disolución del Congreso Nacional recién formado. El mandato de Carrera fue abiertamente separatista y, como tal, buscó difundir sus ideas al tiempo que fundaba avances que garantizaran la difusión de las ideas liberales. Entre esos avances se puede mencionar la Biblioteca Nacional, el Instituto Nacional y la compra de la primera imprenta que llegó al país<sup>5</sup>. Esta imprenta llegó a Valparaíso y luego se trasladó a Santiago, donde se instaló para operar en la Real Universidad de San Felipe. Para hacerla funcionar y hacerse cargo de la impresión del primer periódico de nuestra historia, Carrera designó a Camilo Henríquez. Y cómo no, si el fraile abrazaba la causa independentista y sus textos (principalmente la *Proclama* y el *Sermón en la Instalación del Primer Congreso Nacional*) ya le habían dado un prestigio indesmentible en nuestra sociedad. Así se refería Henríquez a la llegada de la imprenta:

Está ya en nuestro poder, el grande, el precioso instrumento de la ilustración universal, la Imprenta. Los sanos principios el conocimiento de nuestros eternos derechos, las verdades sólidas, y útiles van a difundirse entre todas las clases del Estado. (...) La voz de la razón, y de la verdad se oirán entre nosotros después del triste e insufrible silencio de tres siglos. (Henríquez en Subercaseaux *Historia del libro* 25).

Como se puede ver, Henríquez otorgaba una importancia fundamental a la imprenta como medio de difusión de textos escritos. Para el fraile las letras tenían una función de escuela pública, un medio para sacar de la ignorancia al pueblo y, de este modo, lograr la libertad y la felicidad. En su célebre texto “El Catecismo de los Patriotas” afirma:

<sup>5</sup> Hay versiones que señalan que anteriormente los jesuitas tuvieron una imprenta, aunque no existen registros de algún trabajo impreso en ella.

¿Cuál es una de las señales más claras de la libertad pública? La libertad de imprenta. ¿Qué bienes resultan de la libertad de imprenta? El denunciar al público todos los abusos. El propagar todas las buenas ideas. El intimidar a los malos. El proponer sabios reglamentos y útiles reformas. El combatir los sistemas perjudiciales. En fin, el extender los conocimientos humanos. (Henríquez "Catecismo de los patriotas" 151).

Las letras y la imprenta libre eran para Henríquez un arma de denuncia, de combate, de educación. En las páginas de la *Aurora de Chile* hace un llamado a los patriotas a derrotar la ignorancia y a buscar la libertad que se encuentra oprimida por la monarquía europea. El tono de Henríquez es combativo, pero también pedagógico. El fraile se sitúa en una posición de superioridad intelectual y desde allí educa a los patriotas a través de la palabra escrita. José Leandro Urbina afirma que "el carácter pedagógico de la escritura de Henríquez es un rasgo que no puede ser pasado por alto. Todo artículo, todo discurso tiene como eje central el elemento didáctico. El pueblo debe ser informado, debe ser educado en el conocimiento de la libertad" (Urbina 35).

La *Aurora* marcó un antes y un después en la historia de nuestras letras. Según Ricardo Donoso: "Desde el primer momento comenzó la *Aurora* a golpear la conciencia de sus compatriotas con un lenguaje hasta entonces desconocido en los anales del púlpito y de la cátedra, y a difundir el evangelio de las nuevas ideas con un lirismo encendido de patriótico ardor y apasionado entusiasmo" (Donoso 41). En las páginas del periódico circularon varios de los mejores textos escritos por Henríquez, casi todos de tono político.

Pero queda preguntarnos, ¿qué pasa con las *bellas letras*, que es como se denominaba por entonces a la literatura de ficción? Para Camilo Henríquez no existe diferencia entre los textos literarios y los no literarios. Tal como lo define Bernardo Subercaseaux, el fraile le da un "uso enciclopédico y no restrictivo del concepto de literatura" (Subercaseaux "Literatura y prensa" 174). Desde su punto de vista, la literatura en general debe ser siempre una escuela pública, un medio de combate. Es así como Henríquez escribió sermones, proclamas, artículos periodísticos, obras dramáticas, poemas, todo con la misma intención pedagógica y combativa. Cuando escribe literatura de ficción lo hace no con un afán artístico, sino con uno pedagógico. Según Subercaseaux "a Camilo Henríquez y a los ilustrados republicanos les importaba sobre todo la palabra escrita y la cultura letrada, no en función de las 'bellas letras', sino en su potencial para el avance de propósitos políticos y culturales" (Subercaseaux "Literatura y prensa" 171). Es más, Henríquez planteaba incluso cierta inferioridad de las "bellas letras" ante los escritos "de pensamiento". En su fundamental artículo "Es preciso ilustrar al pueblo" plantea que "las facultades de la imaginación se perfeccionan antes que las de pensamiento, observación y cálculo; y que la sana política y la buena legislación son el último resultado de nuestras reflexiones. ¡Feliz el pueblo que tiene poetas! A los poetas seguirán los filósofos; a los filósofos los políticos profundos" (Henríquez "Es preciso ilustrar" párr. 6).

Quizás este desinterés artístico sea el causante de que las obras propiamente literarias de Henríquez hayan pasado desapercibidas en su época y en la actualidad se les critique en cuanto a creatividad, estilo y solidez argumental. En efecto, al estilo del fraile se le han hecho muchos reparos y críticas; sin embargo, es sabido que su importancia va por el lado de las ideas, no de la calidad artística. Así queda claro al estudiar dos obras dramáticas que el fraile escribió durante su estancia en Buenos Aires<sup>6</sup> y que, al parecer, nunca llegaron

<sup>6</sup> Tras la derrota de los patriotas en Rancagua, Camilo Henríquez, al igual que muchos patriotas, debió exiliarse en Buenos Aires, donde vivió entre 1814 y 1822. En la ciudad trasandina escribió sus obras dramáticas y colaboró en la redacción de los periódicos La Gaceta de Buenos Aires y El Censor.

a representarse y obtuvieron una mala crítica. Se trata de *La Camila o La Patriota de Sud América* (1817) y *La Inocencia en el asilo de las virtudes* (obra que no llegó ni siquiera a publicarse). Según Raúl Silva Castro:

No hay en ninguna de las dos [obras] un rasgo que provoque interés o que provoque la atención. Si el autor hubiese olvidado al escribirlas que era el paladín de una causa (...) las escenas muertas habrían cobrado vida y levantándose tal vez hasta el nivel de una discreta creación escénica. Pero los principios de didáctica política que en mala hora ingirió en la representación teatral eran radicalmente incompatibles con la literatura de creación. (Silva Castro 15).

Camilo Henríquez fue, además, un prolífico traductor. Consideraba que no era suficiente con lo que estaba escrito en castellano y aprendió inglés especialmente para poder traducir a algunos autores fundamentales para el desarrollo de las ideas en nuestro país. Su estilo era más bien selectivo, pues no hacía traducciones completas y literales, sino que resumía, adaptaba, tanto por un tema de espacio (la *Aurora de Chile* comprendía solamente un par de planas) y también debido a su carácter pedagógico: no quería aburrir a sus lectores. Por eso adaptaba y resumía hasta lo fundamental.

Los textos que tradujo Henríquez fueron casi en su totalidad textos políticos, manifestando una vez más su predilección por la literatura de pensamiento. Según Benoît Santini:

Camilo Henríquez considera la literatura y la escritura, así como la traducción como armas; así, para él, la difusión y/o traducción, así como la adaptación de textos teóricos y políticos anglosajones y franceses esencialmente son una estrategia escritural que tiene como objetivo 'inspirar odio a la tiranía y desplegar toda la dignidad republicana', como lo escribe acerca de la tragedia en *La Aurora de Chile*. (Santini 2).

Como podemos ver, Henríquez tenía un concepto de literatura que iba más allá de las "bellas letras", también incluía, y en gran medida, a los textos "de pensamiento". La literatura de ficción era nada más que un paso hacia un nivel más elevado, que eran los textos didácticos políticos. La función de la literatura debía ser pedagógica y combativa, tenía que servir para ilustrar al pueblo, sacarlo de la ignorancia y alentarle a pelear por su libertad y romper con el colonialismo.

#### IV. LA UTOPIA DE LA CIUDAD ILUSTRADA

El proyecto de nación de Camilo Henríquez buscaba la instalación de una sociedad ilustrada, republicana, feliz. Para él la ignorancia era la culpable de que el colonialismo perdurara tanto y con tanta fuerza, por lo tanto, era necesario y urgente ilustrar al pueblo para, de esta manera, romper las cadenas y lograr la independencia de la monarquía española. A través de una literatura pedagógica y combativa ("bellas letras" y "de pensamiento") buscaba difundir la ilustración y erradicar la ignorancia.

Si bien Chile logró independizarse de España, sería insensato afirmar que el plan de "ciudad ilustrada" de Henríquez logró implantarse en nuestro país. Las castas sociales siguieron desarrollándose e incluso aumentando las diferencias entre la elite intelectual dueña del espacio discursivo y del poder y las clases no ilustradas ni poderosas.

Uno de los principales errores de Henríquez fue intentar copiar un modelo foráneo y ponerlo sobre una sociedad que nada tenía que ver con las ciudades cultas y desarrolladas. En "Civilización de los indios" plantea:

Que perspectiva tan risueña, y consoladora: el Sud, y el Norte del nuevo mundo igualmente venturosos; la paz, las artes, las ciencias de la Pensilvania trasladadas al suelo Araucano, constituido en asilo de la libertad (...) poblándose de hombres útiles bajo los auspicios de la razón, y de un Gobierno justo e iluminado que consuele a la especie humana de sus largos martirios, persecuciones y amarguras. (Henríquez "Civilización de los indios" 76).

Otro error del fraile fue la idea de la aculturación de los sectores no ilustrados. Desde su óptica era muy fácil ilustrar a los sectores populares e incluso a los indígenas, sin considerar su otredad: "los indios están en estado de considerarse como una nación nueva y, por consiguiente, fácil y dispuesta para ser ilustrada". (Henríquez "Civilización de los indios" 76). Henríquez no toma en cuenta las diferencias culturales y sociales de los pueblos indígenas ni del "bajo pueblo" al momento de lanzar sobre ellos su discurso didáctico ilustrado. Él solamente veía una masa de personas ignorantes a las cuales era necesario educar para que lograran la libertad y la felicidad, sin considerar que no todos los sectores sociales buscaban el mismo ideal que la elite intelectual y política. En efecto, la realidad distaba de lo que pensaba Henríquez. Al pueblo, en su mayoría, no le interesaba ilustrarse. No conocía a Rosseau ni le preocupaban sus ideas. Según Ricardo Donoso "la gran masa del pueblo, repartida en campos y ciudades, [estaba] ajena a preocupaciones que no sean las de índole religiosa, constituyendo el trabajador en los campos o el obrero y el artesano de las ciudades" (Donoso 31).

Raúl Silva Castro critica fuertemente al fraile en este sentido. En *Fray Camilo Henríquez, Fragmentos de una historia literaria de Chile*, afirma que "al llegar a Chile parece haber creído que el país iba a convertirse por arte de magia en una nación felicísima en la cual nadie anhelaría otra cosa que la libertad más amplia, sin pensar sino en hacer abstracción de intereses personales, situación social y demás circunstancias" (Silva Castro 9). Y agrega que "la situación no era, sin embargo, tal como se la pintó el visionario, al cual faltaba sin duda trato con el mundo de los vivos, tanto como por lo menos como le sobrara candidez de ideólogo" (Silva Castro 9).

Más severo aún es José Leandro Urbina, quien afirma que el proyecto ilustrado de Camilo Henríquez "concorre a la instalación de una decidida heterofobia que afectará en lo sucesivo a los gobiernos chilenos impedidos de comprender y vivir con la diferencia". (Urbina 67). En efecto, el proyecto ilustrado de Henríquez instalaba un modelo que presentaba verticalidades y asimetrías y que entendía al pueblo como una masa ignorante "culpable" del retraso de la ilustración y la independencia.

Es interesante, sin embargo, considerar que los sectores marginales y especialmente los indígenas aparezcan considerados como actores sociales (aunque sea como ignorantes que deben ilustrarse para ser dignos del destino de la patria). En "Civilización de los indios", sobre todo, planeta sus ideas al respecto. Esto no deja de tener importancia, pues la elite ilustrada que se hará cargo de formar una identidad nacional republicana tres décadas después, ni siquiera se dará el trabajo de mencionarlos. Para la generación de Lastarria los indígenas y el *bajo pueblo* serán sectores que es preciso esconder (de la política, del arte, e incluso de manera literal, como el llamado "Camino de Cintura" que pretendía instalar Benjamín Vicuña Mackenna). Henríquez, en cambio, no evadía el tema, incluso bautizó como *El Monitor Araucano* al periódico que fundó una vez que la censura cayó sobre *La Aurora de Chile* y llegó a usar el seudónimo mapuche de Patricio Curiñancu para firmar algunos de sus escritos.

Cabe señalar que la independencia de Chile no significaría un cambio absoluto de paradigmas, sino más bien un traslado del poder de las manos de la Corona a las manos

de una elite de españoles o descendientes directos de españoles nacidos en Chile. El sistema republicano reemplazaría al monárquico, pero la vida real y concreta del pueblo no cambiaría sustancialmente, todo lo contrario a lo que pensaba Henríquez.

Se puede discutir acerca de la factibilidad del modelo ilustrado republicano de Henríquez. ¿Era posible aplicarlo en alguna ciudad del mundo? ¿Existía una sociedad donde todos sus integrantes cumplieran con el mismo perfil y absorbieran de buenas a primeras el modelo que la elite ilustrada quería para ellos? Creemos que no es posible, sobre todo en una época en que los medios de comunicación y de transporte eran mucho menos masivos que hoy en día y donde casi la totalidad del pueblo ajeno a las elites era analfabeta. Es cierto que las ciudades americanas se formaron en torno a aquellos grupos ilustrados de poder y que fueron ellos los que asumieron la tarea de la formación de las repúblicas, pero estas ciudades letradas nunca fueron capaces (o simplemente no quisieron) incluir a las masas ciudadanas, rurales, indígenas, pobres y populares. Es por eso por lo que los ideales de Henríquez no pueden ser considerados más que una utopía. Nadie puede discutir acerca de las buenas intenciones del religioso, pero, como hemos planteado, el tipo de sociedad por la que luchó principalmente a través de las letras era simplemente incongruente con la realidad.

## V. CONCLUSIONES.

Camilo Henríquez fue un religioso, estudioso, periodista, traductor, fue apresado por la Inquisición, ayudó a sofocar el Motín de Figueroa, escribió los primeros textos independentistas que circularon en Chile, fundó el primer periódico de nuestra historia, colaboró activamente en la fundación del Instituto Nacional. Sus méritos son tantos que difícilmente pueden tratarse en trabajos breves como éste. Sin embargo, su principal aporte fue levantar la voz contra el poder europeo en tiempos en que nadie se atrevía a hacerlo. El proceso emancipatorio que comenzó en Chile en 1810 fue alentado por Camilo Henríquez, por su puño y letra.

Es cierto que Henríquez cae en contradicciones y que su pensamiento peca de libresco y su estilo escritural es poco original y desprolijo, pero hay que considerar la época en la cual lanzó el llamado a la liberación de las cadenas coloniales, una época de ignorancia y temor, donde ningún chileno buscaba la libertad porque no la conocían, no la entendían. Y el hecho de que Henríquez sea un sacerdote, lejos de quitarle valor a su actuar, lo aumenta. La iglesia en Chile no contaba por entonces con esta figura del religioso combativo, como sí ocurría en otros lugares como México.

Quizás Henríquez fue un adelantado a su tiempo, quizás sus ideas no fueran más que adaptaciones de lo que leía en los libros de los ilustrados franceses, pero hay que valorar su valentía y sobre todo su aporte a una causa que sin su voz pedagógica y combativa probablemente hubiese tardado mucho tiempo más en encaminarse hacia la emancipación.

## OBRAS CITADAS

- Alfonso, José A. *Camilo Henríquez y sus principios políticos*. Chile: Nascimento, 1934.
- Donoso, Ricardo. *Las ideas políticas en Chile*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Henríquez, Camilo. Carta a su hermano político Diego Pérez (1810), en línea en “Ideas revolucionarias” en *Memoria Chilena*. Disponible en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-92634.html>. (Recuperado en 31-01-2021).
- . “Civilización de los indios”. *Escritos políticos de Camilo Henríquez*. Silva Castro, Raúl. Santiago de Chile: Universitaria, 1960. Pp. 73-78.
- . “El Catecismo de los Patriotas”. *Escritos políticos de Camilo Henríquez*. Silva Castro, Raúl. Santiago de Chile: Universitaria, 1960. Pp.147-154.
- . “Es preciso ilustrar al pueblo”. *La Aurora de Chile* (7 de mayo, 1812). Disponible en <http://www.auroradechile.cl/newtenberg/681/article-2789.html>. (Recuperado en 30-01-2021).
- . “Proclama de Quirino Lemáchez”. *Escritos políticos de Camilo Henríquez*. Silva Castro, Raúl. Santiago de Chile: Universitaria, 1960. Pp. 45-49.
- Santini, Benoît. “Traducciones y difusión de las ideas liberales, emancipadoras e ilustradas en los escritos del chileno Camilo Henríquez (1769-1825): defensa de las libertades, lucha por la independencia”. *Revue Histoire(s) de l'Amérique latine* VII (2012): 1-14.
- Silva Castro, Raúl. *Fray Camilo Henríquez, Fragmentos de una historia literaria de Chile en preparación*. Santiago de Chile: Universitaria, 1950.
- Subercaseaux, Bernardo. *Historia del libro en Chile : (alma y cuerpo)*. Santiago de Chile: LOM, 2000.
- . “Literatura y prensa de la Independencia, independencia de la literatura”. *Revista Chilena de Literatura* 77 (2010): 157-180.
- Télliz Yáñez, Raúl. *Fray Camilo Henríquez: El patriota*. Chile: Universidad de Chile, 1945.
- Urbina, José Leandro. *Camilo Henríquez. El sueño ilustrado*. Santiago de Chile: Editorial Universidad de Santiago de Chile, 2011.

## JOSÉ REVUELTAS, LA MÁQUINA DE PENSAR. ANÁLISIS FILOSÓFICO DE SUS METÁFORAS FUNDAMENTALES.<sup>1</sup>

RAFAEL GONZÁLEZ ALVARADO<sup>2</sup>

### Resumen:

Es claro que a más de cien años de la vida del escritor José Revueltas han existido diversas interpretaciones de su pensamiento, la gran mayoría a niveles muy particulares. Así, el principal objetivo de este artículo es mostrar las metáforas fundamentales en la obra revueltiana para orientarnos a su comprensión en conjunto, además de dimensionarlo dentro de la escena cultural de México. Para ello se muestran dos vertientes que dan sistematicidad a su obra, una enfocada a la importancia de la corporalidad desde el existencialismo de Unamuno y de Gabriel Marcel; la otra propia de José Revueltas, desde sus postulados sobre cinematografía para entender la creación de escenarios en su obra.

Palabras clave: Metáforas, Revueltas, literatura, análisis, cuerpo.

### Abstract:

It is clear that more than one hundred years after the life of the writer José Revueltas there have been various interpretations of his thinking, the vast majority at very particular levels. Thus, the main objective of this article is to show the fundamental metaphors in the scrambled work to guide us to its understanding as a whole, in addition to sizing it within Mexico's cultural scene. To this end, two aspects that give systemticity to his work are shown, one focused on the importance of bodilyity since the existentialism of Unamuno and Gabriel Marcel; José Revueltas's own, from his postulates on cinematography to understand the creation of scenarios in his work.

Keywords: Metaphors, Revueltas, literature, analysis, body.

---

<sup>1</sup> El nombrar así a esta investigación remite necesariamente al trabajo de Evodio Escalante (1979), *José Revueltas. Una literatura del lado moridor*. En parte por la atinada significación marxista que da a la obra de revueltas, en la que tanto los textos mayores (las novelas) y los textos menores (cuento y narrativa breve) son parte de una maquinaria en la que se describe al proletariado, y, por otro lado, se plantea como una oposición a la negativa de Escalante para comprender a la obra de Revueltas a través de metáforas.

<sup>2</sup> **Rafael González Alvarado**. Candidato a máster por la Universidad Autónoma del Estado de México, México. Licenciado en filosofía por la misma institución.

## I. REDIMIR LA AUSENCIA. JOSÉ REVUELTAS, ESPECTRO DE LA CULTURA MEXICANA

En la historia, podemos decir reciente, de México la militancia política ha tratado de disociarse del trabajo intelectual. Muchas veces caemos en el error de entender a los intelectuales como aquellos constructores de quimeras apenas asibles para un puñado de personas, y en otro extremo vemos a la militancia política dando rumbo a los proyectos de nación. En esta investigación se busca dar un ejemplo del desarrolla alternado que puede tener un intelectual en la práctica social-política como en el desarrollo de su obra narrativa y cómo ambas esferas se tocan constantemente. Es en este sentido que se buscará explorar los rasgos más importantes del pensamiento de José Revueltas (1914-1976), sistematizando su obra en conjunto, tanto la de corte narrativo, como la teoría política, trasminada intensamente por los rasgos filosóficos del materialismo-dialectico bajo los que se formó.

Así pues, esta investigación está dividida en tres bloques. En primer lugar, se realizará una breve revisión biográfica para mostrar el aporte intelectual de Revueltas, tratando de hacer notoria la influencia recíproca entre su pensamiento y el desarrollo cultural y social del país. En segundo lugar, se revisarán las metáforas que consideramos engloban el entramado total de la obra revueltiana. En tercer lugar, la relevancia que representa actualmente una relectura seria de este autor. En tiempos coyunturales siempre nos es pertinente recurrir a los intelectuales que nos han ayudado en la crítica y búsqueda de la verdad. De tal modo, mostramos un panorama intelectual amplio con el propósito de revisar las posibilidades que aperturó para analizar y criticar la circunstancia en la que desarrolló su obra.

José Maximiliano Revueltas Sánchez nace el 20 de noviembre de 1914, autor sumamente contestatario en la escena intelectual del siglo XX mexicano. A raíz de los festejos por el centenario de su nacimiento en el 2014 podemos notar un resurgimiento de su obra literaria desvirtuando la imagen rebelde del autor originario de Santiago de Papasquiaro, Durango.<sup>3</sup> Los albores de la Revolución mexicana merman el status económico de la familia Revueltas, de padre comerciante, lo cual los obliga a trasladarse a un barrio de la Ciudad de México donde habita el *lumpen* proletariado. El joven Revueltas observará un entorno de miseria, desigualdad, racismo y discriminación, como será narrado en el cuento “El colegio alemán”, cuento autobiográfico del cual solo se rescata un extracto y narra su breve paso por las aulas, de ahí en adelante la formación de Revueltas será autodidacta, lo cual perfiló desde los trece años su militancia política. Es de agregar el impacto que sus hermanos, Fermín y Silvestre<sup>4</sup>, tienen en el joven José Revueltas, pues al ser mayores que el autor de Los muros de Agua crecerá observando la militancia de los dos artistas, pintor y músico respectivamente. Su pensamiento es autónomo, encausado siempre por intereses de los movimientos marxistas; Anguiano llega a mencionar sobre los inicios de la labor intelectual de Revueltas, cierta ingenuidad, carencia de comprensión y optimismo, incluso (Anguiano 30). Es en este punto donde debemos ser cuidadosos en la observación de Revueltas, pues,

<sup>3</sup> Recordemos que en el 2014 Arturo Anguiano proyecta su libro *José Revueltas. Un rebelde melancólico*, publicado en el 2017, además de una reedición de la monumental biografía de Alvaro Ruiz Abreu sobre Revueltas (2014), *José Revueltas. Los muros de la utopía*. Todo ello entre festivales y publicaciones de antologías para difundir su obra literaria. La Secretaría de Educación Pública realizó un tiraje amplio de una antología con los cuentos más relevantes de Revueltas (*José Revueltas. La multiplicación de los peces*, realizada por José Manuel Mateo), a la par de las antologías de Efraín Huerta y Octavio Paz, nacidos los tres en el año de 1914.

<sup>4</sup> Sobre su hermano Fermín se puede encontrar información en Las evocaciones requeridas, ahí se relata incluso la relación entre pintores marxistas, Fermín y David Alfaro Siqueiros. Mientras que a su hermano Silvestre dedicará, además de su compilación de cuentos Dormir en tierra, las primeras líneas de A propósito de los muros de agua.

reiteramos que es él quien configura su visión del marxismo y la militancia política a una edad extremadamente joven y no será trastocada por los teóricos marxistas en las aulas, o bien lo hará de los dirigentes directamente, como Lombardo Toledano a quien consideraba su maestro; evidentemente irá refinando mediante lecturas su postura política, la idea misma de la sociedad mexicana y el contexto global se transformará con el transitar de los años.

Respecto a lo anterior, la efervescencia política y social fueron una constante en la vida del autor duranguense, a tal grado que para 1929, Revueltas de 15 años era participe de una huelga, razón por la cual será apresado a causa de rebelión, sedición y motín por primera vez, liberado seis meses más tarde gracias a su corta edad. Mientras, José Vasconcelos está buscando la dirigencia del país en ese mismo año. Realidades distintas de una causa mutua: el país tiene que cambiar. De forma simétrica, también debemos recordar que el denominado "movimiento cristero" o "Cristiada" se está gestando en Jalisco, Colima y Michoacán, y para ese año alcanza una fuerza de 20,000 hombres y mujeres; tal es el ambiente en el que se desarrolla la adolescencia de este escritor. Todo ello nos indica el constante quiebre con los ideales revolucionarios y las contradicciones mismas dentro de este movimiento que serán motivo de reflexión permanente en Revueltas, desde el análisis directamente político, como en el *Ensayo de un proletariado sin cabeza* (1944) o *México una democracia bárbara* (1958), o bien desde metáforas que rodean estas problemáticas en sus guiones cinematográficos como *El rebozo de soledad* (1952) o *Tierra y libertad* (1960), obras de teatro, novelas y cuentos, donde cobran relevancia especial *El luto humano* de (1943) y el cuento *Dios en la tierra* (1941), íntimamente ligados con los problemas acarreados por la Guerra cristera.

Quizá este lapso, que podemos catalogar desde 1910 hasta los primeros años de la década de los 70's, es cuando se da la más amplia producción cultural en el país y en la cual juega un papel importante Revueltas. Poco más de medio siglo en el que se busca ordenar, proponer y reestructurar, desde distintas esferas una sociedad mexicana que no lograba una conciliación entre los ideales revolucionarios y las prácticas de sus dirigentes. En este sentido el Ateneo de la Juventud jugará un papel de suma importancia en la dirección de la educación en México con Vasconcelos y Antonio Caso al frente de la Universidad en los años 20's. De esta forma se lograrán contrapesos entre la intelectualidad y la política en México. Por otro lado, en un ambiente mayormente culturista surgirán los movimientos de los Contemporáneos y Los Estridentistas en la década de los 20's, enfocados en la renovación de las artes y la cultura del país, a tal grado que en 1934, Samuel Ramos publicaba la primera edición de su *Perfil del hombre y la cultura en México*, obra fundamental para el análisis y la crítica del mexicano, en años anteriores las artes se habían enfocado en la exaltación de los logros de la Revolución o bien en debatir las ideas positivistas y no en la crítica y el posicionamiento del mexicano como sujeto de análisis, el trabajo de Ramos es sin duda un antecedente fundamental dentro de este tema. Esto dio apertura a un clima de ideas que en años posteriores originará un pensamiento crítico sobre la mexicanidad; así, para los años 50's el grupo filosófico Hiperión se encargó de la búsqueda de la identidad nacional, dicho grupo presentó una serie de charlas sobre México y lo mexicano incluyendo al propio Revueltas en una de ellas, así, Zea describirá una curiosa anécdota sobre la participación de Revueltas, a quien califica como un endemoniado en un artículo de nombre análogo:

En 1951 se pusieron en marcha varias conferencias sobre el ser y la cultura del mexicano, en las que se formó el grupo filosófico Hiperión. Revueltas fue invitado a dar una conferencia, lo que aceptó con mucho entusiasmo. Tartamudeó algunas palabras y, poniendo la cabeza sobre la mesa de conferencia, empezó a dormir profundamente. No necesitaba palabras; la gente, sorprendida, le dedico una ovación. (Zea párr. 6)

Cabe señalar que Revueltas había realizado una crítica a la forma de examinar la mexicanidad por los intelectuales de dicho grupo, de quienes refiere a su producción como “literatura barata de salón” en su ensayo *Posibilidades y limitaciones del mexicano* de 1950, un año antes de lo mencionado por Zea, escrito en que se plantea a la mexicanidad desde las condiciones materiales que circundan a sujetos reales y actuantes.

Revueltas logra desarrollar su pensamiento en el inter de desgarraduras políticas, a la par de la modernización de los movimientos intelectuales mexicanos. Justamente para 1930 ingresa al PCM, dos años después será encarcelado por su participación en manifestaciones y la clandestinidad a la que estaba sujeto en ese entonces dicho partido, su carácter disidente lo llevaría a ser arrestado en 1934, nuevamente. Ese transitar entre los muros y la libertad marcaría hondamente el desarrollo de su pensamiento. Es de tener en cuenta que es en su arresto de 1934 cuando concibe su primera novela, *Los muros de agua*, basada en el periodo carcelario que vive en Las Islas Marías, publicada hasta el 10 de mayo de 1941 en honor a su hermano Silvestre, y es también gracias a los movimientos estudiantiles de 1968 cuando adquiere mayor presencia en el ámbito cultural mexicano hasta su muerte en 1976 sumamente deteriorado físicamente, haciendo de su funeral una revuelta en sí misma, pues los jóvenes comenzaron a gritar proclamas en contra del secretario de educación, Víctor Bravo Ahuja, culpando al gobierno de la persecución política a la que se sometió a Revueltas durante toda su vida y la falsa reivindicación del personaje en su funeral<sup>5</sup>.

Como se veía en líneas anteriores, Revueltas mantuvo en una tensión constante el pensamiento de su época, tratando de no desinhibirse y buscando ampliar la comprensión de todas las esferas de conocimiento que tocó, enarbolando siempre la bandera de la disidencia y la autogestión. Debemos entender que él mismo no se definía dentro de una ideología rígida (trotskista, de izquierda, o anarquista) sino simplemente como un hombre político. Ese es, en buena medida, otro de los aspectos llamativos para el análisis de la obra revueltiana, pues hasta sus últimos días Revueltas se dedicará a la práctica política. De tal forma, colabora, funda y organiza alrededor de nueve organizaciones entre políticas e intelectuales, de las que destacan: el Partido Comunista Mexicano (PCM), el Partido Obrero Comunista Mexicano (POCM), la Liga Leninista Espartaco (LLE), Juventudes Socialistas Unificadas, el Grupo Marxista Insurgente el cual da origen posteriormente a la efímera Liga Socialista Mexicana (LSM), Partido Popular (PP) que lo llevara a competir como candidato a una diputación en 1949 y en el mismo año como dirigente de la sección de autores y adaptadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y un sinnúmero de periódicos y revistas. Siempre absorbido de alguna forma por la militancia o las ocupaciones propias de su labor intelectual, Revueltas supo darle el sentido propio a sus trabajos reflejando su circunstancia particular, como en el caso de *Los días terrenales* (1949) que logra un análisis severo tanto de la realidad mexicana, como de los problemas internos del PCM, lo que lo llevarían a su posterior expulsión, como en casi todas las organizaciones antes mencionadas, a pesar de que él mismo fundó algunas –como la LLE-. Un año más tarde, en 1950, se estrenaría su obra *El cuadrante de la soledad*, obra icónica por contenido y realización, criticada severamente también, la escenografía estuvo a cargo de Diego Rivera y fue dirigida por Ignacio Retes. Estas dos últimas serían retiradas de la escena pública por José Revueltas debido a la fidelidad de quien consideraba su maestro, Lombardo Toledano, y su amigo Enrique Ramírez y Ramírez, pues la novela de Revueltas, con una fuerte carga

<sup>5</sup> Para reflexionar sobre la última etapa en la vida de Revueltas es conveniente revisar tanto la biografía José Revueltas. Los muros de la utopía, realizada por Álvaro Ruiz Abreu (1992), como el libro México 68: juventud y revolución. El libro de Ruiz Abreu inicia con esta última etapa en la vida de Revueltas, en la que el término que la sintetiza es el desencanto.

de marxismo crítico, es contraria al marxismo estalinista que promulgaba Lombardo Toledano y causo desavenencias entre ambos. A principios de los 60's, José Revueltas, estará por un periodo de tiempo relativamente corto en Cuba invitado por el Instituto Cubano de Cinematografía (ICAIC). Es pertinente recordar que en esa década Revueltas se irá aproximando en producción y desarrollo intelectual al movimiento estudiantil de 1968 que lo llevará hasta su época de mayor aceptación por jóvenes que comenzaban a darse a conocer en la escena intelectual, en quienes influirá profundamente. La vida de Revueltas resulta icónica, no sólo por la vasta obra realizada, sino por mantener dicha obra adaptándose y polemizando el contexto en el que se desarrolló.

## II. JOSÉ REVUELTAS O LA ENCARNACIÓN DEL PENSAMIENTO

Es así como una vez planteado *grosso modo* el contexto en el que se desarrolla el pensamiento y la obra de Revueltas se dará paso al análisis de las que consideramos sus metáforas fundamentales, para ello es pertinente comenzar con algunas indicaciones generales respecto a la obra en su totalidad. De esta forma, conviene iniciar preguntándonos, ¿por qué decir que Revueltas simboliza lo que aquí definimos como la encarnación del pensamiento? En este apartado mostraremos vías por las que se puede analizar la obra revueltiana, sin olvidar las diversas corrientes que conforman su pensamiento, las cuales son, principalmente: el existencialismo, una lectura profunda de Dostoievski, los clásicos españoles y la literatura Latinoamérica de su época, ya se había mencionado la lectura del materialismo-dialectico y la filosofía de Hegel<sup>6</sup>; todo ello será fundamental para darnos una idea de la carga teórica de este personaje.

Regresando al cuestionamiento anterior, la metodología más adecuada para esgrimir lo obtuso del pensamiento de Revueltas es el existencialismo de Unamuno y de Gabriel Marcel. Por un lado, Unamuno, nos indicará que:

Hay personas, en efecto, que parecen no pensar más que con el cerebro, o con cualquier otro órgano que sea el específico para pensar; mientras otros piensan con todo el cuerpo y toda el alma, con la sangre, con el tuétano de los huesos, con el corazón, con los pulmones, con el vientre, con la vida. Y las gentes que no piensan más que con el cerebro dan en definidoras; se hacen profesionales del pensamiento. (Unamuno 296).

La obra literaria de Revueltas hará notorio cómo el autor no busca idealizar o ficcionar la realidad<sup>7</sup>, contrario a ello, hay en su literatura una apropiación de la realidad muy personal, a tal grado que se genera en sus escritos un diálogo constante entre las experiencias del autor y los escenarios, los contextos y los contenidos de su obra. En síntesis, Revueltas escribe desde su existencia misma. Sin duda, el autor originario de Durango es reflejo de aquel "hombre de carne y hueso" planteado por Unamuno, sin que por ello se le quiera clasificar en uno u otro género, él mismo explicará en "A propósito de los muros de agua" su preferencia por denominar su obra como realismo literario<sup>8</sup>, o bien como un realismo

<sup>6</sup> En el breve artículo de Zea antes mencionado, se resaltan las principales influencias en la obra revueltiana. El hecho de nombrar al texto como: "José Revueltas el endemoniado" alude a un texto de Dostoievski. Zea, menciona también que Revueltas llegó a entrar a una de sus clases sobre *Las lecciones de filosofía de la Historia* de Hegel, quedando impresionado por lo puntual de las nociones que tenía Revueltas sobre Hegel.

<sup>7</sup> En el epígrafe del cuento *El árbol Martínez* (1968), dedicado a María Elvira Bermúdez, Revueltas escribe: En rigor, se llaman imaginarios estos cuentos tan sólo por el hecho de que lo narrado en ellos es así como ha ocurrido verdaderamente en la realidad. Para Revueltas la realidad literaria supera la realidad misma. Véase las notas siguientes para aclarar este punto.

dialéctico-materialista<sup>9</sup>. Según lo relata en el texto mencionado, la realidad a sus ojos resulta siempre un poco más fantástica que la literatura. Podemos decir que vivimos una realidad dislocada, fragmentaria, parcial, en tanto que el sujeto de las experiencias solo tiene una forma de percibir las cosas: la suya propia, mientras que en la construcción literaria tenemos una mayor diversificación de enfoques a partir de los sucesos de cada personaje que nos permiten una comprensión plena de la realidad. Es por ello que sus personajes son sumamente desgarradores: presos, prostitutas, delincuentes, drogadictos, incapacitados de alguna forma; personajes que, recordemos, son parte de una realidad generalmente negada, los cuales persisten en su narrativa.

Otra forma para explicar lo hasta aquí analizado es su trabajo sobre cine de 1965, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, pues en dicha obra veremos cómo las metáforas funcionan como imágenes contrapuestas, multiplicidad de objetos y cuerpos que nos ayudan a la aprehensión de la realidad. Así, el propio Revueltas dirá que:

Los grandes escritores —ha dicho Maurois, y habría que extender el concepto a todos los artistas—, emplean palabras no para bosquejar mundos imposibles, sino para evocar y establecer el mundo verdadero. Este mundo verdadero que el arte revela según Maurois, es ese que, sin decirlo, sin pronunciarlo, sin oírlo, se escucha con los puros sentidos del corazón, porque el arte usa las cosas visibles y audibles para mostrar las cosas invisibles e inaudibles. (Revueltas *El conocimiento cinematográfico* 9).

Lo anterior como un complemento de las ideas generales del espectro de la obra revueltiana; ahora bien, metodológicamente este tratamiento, escindido entre la teatralidad y la cinematografía, funciona como un conjunto de imágenes que se van contraponiendo para tratar de esgrimir metáforas sobre la realidad circundante del autor, expuesto en el texto antes citado. En esa forma narrativa precisa para la creación de escenarios, de imágenes y de personajes claramente determinados psicológicamente que introducen al lector en la narración es donde encontramos una vía de interpretación de los planteamientos de Gabriel Marcel en la obra de Revueltas, pues para el existencialista francés, nuestro estar en el mundo cobra un carácter vivencial, o bien una *realidad viva*. Lo cual es en gran medida el propósito de la obra de Revueltas, pues a través de la reiteración y la acumulación de las vivencias de los personajes busca acercarnos de la forma más fiel posible la realidad.

Además de la idea anterior, para Marcel, pensamiento y sensación se conjugan en una unidad: el cuerpo; aunque tenemos que ser precisos al respecto, pues no se disocia en la

---

<sup>8</sup> Revueltas siempre supo poner barreras en ese aspecto a lo realizado por los intelectuales socialistas, pues a diferencia de las novelas con finales esperanzadores realizadas por los socialistas y reflejo de la máxima de la Komintern “la unidad ante todo”, en Revueltas encontraremos finales contrarios a estos y una trama en la que la individualización se vuelve importante, por ello es relevante la distinción dado que en prácticamente toda la literatura de Revueltas todos los finales son una imagen de la realidad misma: desesperanzadora. Los cuentos que recomendamos con esta perspectiva del realismo socialista en la obra revueltiana son: “Parábola del espantapájaros” (escrito para su hija Andrea en la navidad de 1939) y “Dormir en tierra” (fechado en 1957).

<sup>9</sup> Respecto a ello es difícil plantear un género en el que se encasille a Revueltas, Evodio Escalante sugiere determinadamente la negativa al respecto, nosotros en esta investigación seguimos las vertientes que el mismo Revueltas plantea en sus escritos, sobre el realismo literario o realismo materialista dialéctico (Escalante 20), esta idea la podemos encontrar a partir de la segunda edición de *Los muros de agua* (1961), el cual viene acompañado por el texto “A propósito de los muros de agua” estructurado a manera de prólogo. Revueltas explica al final del mencionado texto el valor de la orientación de su narrativa, pues dirá que es: “Un realismo materialista y dialéctico, que nadie ha intentado en México por la sencilla razón de que no hay escritores que al mismo tiempo sean dialéctico-materialistas” (Revueltas *Los muros de agua* 12). Uno de los textos más recientes sobre la obra de Revueltas es el de Arturo Anguiano: José Revueltas. Un rebelde melancólico, de 2017, texto en el que encontraremos mayor información al respecto.

esfera del ser (soy cuerpo) y del estar (tengo un cuerpo), sino de una manera coordinada, *yo soy mi cuerpo*. De tal forma, la validez de una interpretación de la obra de Revueltas mediante la idea planteada aquí sobre Marcel se dará en las dos metáforas que encontraremos de forma insistente en la obra revueltiana; la de la cabeza sin cuerpo, la cual juega un papel importante en el análisis de la teoría política de Revueltas, y en segundo lugar la del mundo-prisión como nombra Philippe Cheron a este rasgo fundamental (Cheron 19). Sin duda, el rasgo más determinante de la obra revueltiana, ligado a la construcción de escenarios, será hacer visible cómo el sentir particular de los personajes conlleva una forma de pensar ligada a su corporalidad desde las vivencialidades de cada uno, pues en la individualización mencionada en líneas anteriores serán notorias las vivencias particulares de cada personaje.

Primero atenderemos a la metáfora de la cabeza sin cuerpo, la cual da su nombre al *Ensayo sobre un proletariado sin cabeza* (1960); a grandes rasgos dicho ensayo plantea la necesidad de concebir una teoría marxista estable para dirigir al proletariado; es decir, sin una idea clara, una cabeza pensante, la masa obrera estaría dispersa y no lograría los ideales marxistas de superación del capitalismo mediante la unión del proletariado, no existe el orden sin una idea que articule los anhelos revolucionarios, forma y materia coexisten ineludiblemente. Esta metáfora, aparece desdibujada en un gran número de su prosa, anterior y posterior al Ensayo, configurado a través de cuerpos insanos, personajes parcialmente carentes de visión o la simbólica “bandeja de Salome” o “charola del Bautista”. Elementos simbólicos que proyectan la insalubridad, los malestares, la enfermedad de un cuerpo y la falta de una cabeza que organice; de tal forma, personajes como, el Tuerto Ventura (*Los días terrenales*, 1941), Hegel: semi-enano como lo define Revueltas por su carencia de piernas (“Hegel y yo” 1971), Elena: nombrado así por ser un enano (*Los errores*, 1964), El Carajo (*El apando*, 1969), Amarillo de “La conjetura” (1941), entre otros. Todos ellos proyectan la anatomía insana del proletariado, que se desmorona con cada palabra con la que los describe Revueltas. Lo cual, llega a su culmen con El carajo, uno de los personajes principales de la novela breve, *El apando*:

[...] ya que valía un reverendo carajo para todo, no servía para un carajo, con su ojo tuerto, la pierna tullida y los temblores con los que se desplazaba de aquí para allá, sin dignidad, famoso en toda la preventiva por la costumbre que tenía de cortarse las venas cada que estaba en el *apando*, los antebrazos cubiertos de cicatrices escalonadas una tras de otra igual que en el diapasón de una guitarra, como si estuviera desesperado en absoluto –pero no, pues nunca se mataba-, abandonado hasta lo último, hundido, siempre en el límite, sin importarle nada de su persona, de ese cuerpo que no parecía pertenecerle. (Revueltas *El apando* 15).

Además de lo expresado en la cita anterior, a lo largo del desarrollo de *El apando*, El carajo denota rasgos de infantilidad, e incomodidad para Polonio y Albino sufrientes por la falta de droga, un personaje inservible para los otros dos presos salvo por el hecho de que su madre es la que ayudaría a meter la droga, detestable hasta los límites de lo soportable para los otros dos apandados. Ahora, si bien dicho personaje se hace presente en distintas narraciones y es característico de la metáfora que buscamos hacer notoria, en *El apando* se hace aún más evidente la metáfora del cuerpo sin cabeza con “la charola de Salomé”, es decir el postigo del apando que no le permitía ver nada al ojo izquierdo –y en el que El carajo está imposibilitado para ver por su ojo tuerto-, con la cabeza ladeada, tortuoso para alguien de las dimensiones de Albino, quien tenía que mantenerse encorvado y en una posición ridícula por su tamaño. Es de llamar la atención en este sentido el *Fut*, personaje con el que se inicia

el cuento *Hegel y yo*, quien después de asesinar a una persona conduce su cabeza a puntapiés hasta un basurero, pero como un acto que entra en tensión con lo aquí expresado sobre la cabeza sin cuerpo, pues el mismo Revueltas dirá que en el acto realizado por el *Fut* se vuelve a un estado de puridad en el que no se sabe nada.

Aunado a lo anterior, Revueltas logra una metáfora característica de su narrativa que la posicionará como un género particular en la literatura. Anclada en la dimensión corporal tanto de los personajes como del mismo Revueltas, pero que muchas veces la trasciende, trasladándose hasta una categoría metafísica. El proceso para sistematizarla va desde lo más elemental, la conciencia del encarcelamiento corpóreo, hasta trasladarlo a una categoría fundamental. Revueltas comienza a darle forma a su metáfora del mundo prisión desde su primer arresto en el tutelar para menores; esto será reflejado en las dos versiones de lo que pudo ser su primera novela "El quebranto", hasta llevarlo a su máxima expresión en la antología de cuentos *Material de los sueños*. Comencemos a desbrozar esta metáfora desde la existencia misma de Revueltas.

En 1969 se publica el cuento *El reajo del yo*, estructurado según la dialéctica hegeliana, en el cual Él y Yo, los personajes, niegan y afirman constantemente la existencia de uno y otro. Mientras uno escribe, el otro observa lo que hace, mientras uno lee, el otro escucha con atención, así con todas las acciones de ambos personajes. Es evidente que Revueltas se posiciona dentro de la narración debido a que está ambientada en una isla –elemento característico de la individualización-, de tal forma que se coloca como sujeto de estudio atendiendo a las "actividades secretas" que sólo "Él" y "Yo" conocen, como el acto mismo de defecar. En síntesis, esta narración explora el encierro de Revueltas, el final de la narración vuelve evidente este hecho, con la exclamación potente: "Porque estoy solo, siempre he estado solo, y Él no ha existido jamás". El encierro en esta esfera no es solo el hecho empírico de estar tras las rejas, sino la conciencia de la existencia y el pensamiento en la dimensión corpórea mediante los actos más privados del sujeto. No es casualidad el hecho de que Revueltas eligiera la exposición del acto de defecar, en ello se apela al reconocimiento de poseer una corporalidad a la que estamos sujetos, pero que en un movimiento dialéctico nos enajenamos de dicha corporalidad. En las breves líneas de *El reajo del yo* se traza al cuerpo como la metáfora más primigenia del encarcelamiento<sup>10</sup>. De forma más evidente Revueltas será el interlocutor de Hegel en *Hegel y yo*, explorando así el diálogo del autor con sus ideas en tensión constante con su corporalidad, pues si bien el personaje de Hegel tiene una participación evidente durante la narración, Revueltas constantemente deja entrever ideas extraídas de la lectura del filósofo alemán, a la par también da cuenta de su corporalidad al describir la escena en la que vacía el estómago sobre sí mismo.

Esta metáfora del encierro es explorada en la obra revueltiana desde distintas perspectivas, llevándola hasta lo que podemos determinar como un "encarcelamiento zoológico", lo cual se expresa en *Los días terrenales*, *El apando*, *La multiplicación de los peces*, *Acuarium*, *signo de Ema* (1974), *Ezequiel o la matanza de los inocentes*, *Hegel y yo*, entre otros. Toda la narrativa antes descrita es llamativa para esbozar dicho rasgo en la obra de Revueltas, sin embargo, será en el brevísimo texto *Acuarium*, *signo de Ema* donde se expresan con mayor potencia estas características. Atendiendo a esta metáfora el encierro se vuelve una condición enajenante primigenia, arrastrada por el hombre desde la primera pareja, aún más, desde

<sup>10</sup> La idea sobre este acto es expresada por uno de los personajes de *Los días terrenales* en la sentencia: "Defeco, luego existo" (Revueltas *Los días terrenales* 132), véase el capítulo VI. Evodio Escalante cierra su análisis de la obra de Revueltas con el apartado "La defecación universal" en el que se desarrollan las distintas connotaciones que tuvo esta idea en la obra de Revueltas.

aquellos primeros seres que habitaron la tierra; la obra revueltiana está plagada de alusiones al origen, la expresión “En el principio había sido el Caos” da inicio a *Los días terrenales* y resuena en varios de sus cuentos, de tal forma que en *Acuarium, signo de Ema* se menciona que los peces son los “eternos prisioneros del agua”, dando muestra de la imposibilidad de la libertad, ya que el encierro viene arraiga desde el origen mismo del hombre; atrapado en aquella “geometría enajenante” que tiende sus rejas sobre el mundo y en *El apando* termina aniquilando a Polonio y Albino convertidos en gladiadores enérgicos una vez sacados del apando por la huelga iniciada por sus compañeras La Meche y La Chata planteando una imagen brutal alusiva de esta metáfora. Otra característica representativa es la de ser mono y mona, “pareja de sucios monos”, impedidos para ser algo distinto por estar atrapados en una condición zoológica, que le da trascendencia al término, en tanto que la transfiere a una condición determinante del hombre, ser atrapado entre el animal y algo más. Este paso de la materialidad a la trascendencia como categoría fundamental se hará notorio al describir la condición de los monos –como nombra Revueltas a los celadores-, más presos que los reclusos que se encontraban en el apando, vigilados por los cientos de miradas, como una contraposición del panóptico, en la que no es la mirada vigilante la que no puede ser vista sino la que es observada. El último rasgo que describiremos en relación con esta metáfora es el ligado a la temporalidad.

El manejo de la temporalidad en la obra de Revueltas es sin duda motivo para un análisis más profundo. En prácticamente toda su narrativa nos permite examinar la metodología que aquí hemos propuesto, recordando que ésta se escinde entre la descripción de elementos que ayudan a la contraposición de imágenes, desarrollado gracias a sus trabajos sobre cinematografía, y la *vivencialidad* desde la perspectiva de Marcel. La breve exposición sobre el tiempo y el encierro es solo un intento de explicar este elemento de la mano de la metáfora fundamental que aquí se analiza. De tal forma, Revueltas logra crear un ambiente de letargo, de pesadumbre, con ritmos sumamente lentos reiterativos, pausados, casi agónicos, que son reflejo de la desesperación y la melancolía en la que están sumergidos los personajes. Los ejemplos más claros sobre esta idea se encuentran en sus primeros trabajos, siendo un referente claro *El luto humano* (1943), historia en la que todo es un andar a tientas (la oscuridad jugará un papel muy relevante en la narración), en un ambiente en el que los personajes parecen esperar la muerte simplemente, como se muestra al final, atrapados por la crecida de un río y con la tristeza a flor de piel por la muerte de una pequeña niña, los personajes, además, se someten a un mutismo agobiante; el tiempo en esta narración es el tiempo de los condenados, de aquellos en que los minutos no parecen avanzar y solo causa estragos en la corporalidad de los individuos. Un tiempo en el que la corporalidad se busca negar, como lo expresa en “El tiempo y el número” tanto en verso como en prosa, pues la versión en verso funciona como un esquema para el fragmento de relato ya que Revueltas no llegó a concluirlo, así en el poema dirá lo siguiente:

Llegará ese día en que ya no tengamos  
el cuerpo disponible y en que todo  
lo pasado no sea sino un largo vacío,  
montones de palabras dichas de otro modo  
y lejanas voces, pensamientos y sombras  
indiferentes y extranjeras.  
(Revueltas “El tiempo y el número” 127).

Dicha deferencia a la corporalidad, solo es explicable de la mano del relato, en el que el tiempo cobra una inmensidad análoga al mar y en el que el principal objetivo es “volver a la

matriz de la muerte y permanecer en su infinito claustro materno” para anular la condena que los enajena a tal grado que se llega a una pérdida de la identidad más básica que es el nombre, los presos son solo números; sin embargo, la condena se eterniza. Evodio, el personaje principal, lucha, reta, maldice, al mar, y en esa acción encuentra el sentido de su existencia, en el martirio de su cuerpo se refleja el sentido más abrumador del encierro: la condena a la vida; de tal forma, la muerte funciona como un acto liberador que es la síntesis del pensamiento de Revueltas. El desarrollo de la metáfora del mundo prisión se muestra como esferas de la realidad que en las narraciones termina en un movimiento dialéctico sintetizado en la dimensión corpórea.

### III. CONCLUSIONES

Las metáforas en la obra de Revueltas buscan mostrar distintas imágenes de la realidad. Insistimos en que no creemos haber expuesto todos los rasgos de su vasta obra con lo aquí presentado, contrario a ello buscamos aperturar el análisis de la obra revueltiana tomando como base los distintos elementos que la rodean. Las dos metáforas que aquí se describen son una clara muestra de la necesidad de comprender a Revueltas como un género aparte en la literatura mexicana. Su obra es compleja, con un estilo pocas veces visto en autores anteriores y posteriores a él, por forma y contenido, logrando siempre reunir una comprensión global tanto de los escenarios y del perfil psicológico de los personajes. Reflejo de la circunstancia individual y social en la que se encontraba, es por ello que aquí se menciona que es un ejemplo del “hombre de carne y hueso” unamuniano, pensamiento y sentir jamás se disociaron en los escritos de Revueltas.

Tomar como base la corporalidad desde la perspectiva de Marcel para esbozar los rasgos principales de la obra de Revueltas permite verla como un sistema en el que se parte de la corporalidad hacia categorías que la fundamentan, siempre como un movimiento dialéctico; donde se inicia en la representación del cuerpo y se dirige hacia una idea trascendental, pero que a la vez, en síntesis, es negada; en el caso de la metáfora de la cabeza sin cuerpo se mostraron las distintas imágenes de cuerpos enfermos o alusiones a cuerpos faltos de cabeza que recorren la obra revueltiana para mostrar la necesidad de una idea, una teoría, que ayude a la dirección y unificación del proletariado, que finalmente es negada por esta imagen del personaje el *Fut* pateando una cabeza hasta un basurero como una muestra de los equívocos del comunismo mexicano. En relación con la metáfora del mundo prisión propuesta líneas arriba, el proceso va desde la dimensión corpórea de Revueltas y su sentir particular del encierro, hasta la asimilación como una categoría trascendental amparada en el tiempo y el encarcelamiento zoológico al que está condenado el hombre desde su origen mismo, entrando en contradicción en la negación misma del cuerpo representado por Evodio en *El tiempo y el número*.

Es de suma importancia notar la asociación entre narrativa y el contexto en su obra, a través del ojo crítico de Revueltas quizá se logre profundizar en el contexto actual, que es reflejo de la segunda metáfora aquí planteada sobre el mundo prisión; el mundo parece, por el momento, atrapado en la geometría enajenante, sin embargo, para Revueltas era de suma importancia plantear estas situaciones límite que imperan en su narrativa porque en ellas se juega constantemente lo humano de los personajes, su capacidad para entrar en contradicción con lo establecido, oponerse, rebelarse, por ello un posicionamiento de la capacidad narrativa de Revueltas nos puede ayudar a orientarnos hacia un modelo crítico de la circunstancia actual.

## OBRAS CITADAS

Anguiano, Arturo. *José Revueltas, un rebelde melancólico*. México D.F.: UAM, 2019.

Escalante, Evodio. *José Revueltas. Una literatura del lado moridor*. México D.F.: Ediciones ERA, 1979.

Cheron, Philippe. *El árbol de oro. José Revueltas y el pesimismo ardiente*. México Ciudad Juárez, Chih.: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.

Revueltas, José. *Los muros de agua y Dormir en tierra*. México D.F.: Clásicos de la Literatura Mexicana, 1979.

----. "El conocimiento cinematográfico y sus problemas". *Obras completas*. México D.F.: ERA, 1981.

----. *El apando*. México D.F.: ERA, 2014.

----. "El tiempo y el número". *Obras completas* 11. México D.F.: ERA, 1981.

----. *Los días terrenales*. México D.F.: ERA, 2009.

Unamuno, Miguel de. *Antología*. Madrid: FCE, 1964.

Zea, Leopoldo. "Revueltas, el endemoniado", *Los días terrenales*. Revueltas, José. Madrid: Colección Archivos ALLCA, 1991.

## PUBLICACIONES PERIÓDICAS: REIVINDICANDO LOS DERECHOS DE LA MUJER EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX EN LA CIUDAD DE VALPARAÍSO

INÉS HORTAL SANDOVAL<sup>1</sup>

### Resumen:

La literatura no solo proporciona narrativas, sino que se hace parte de un rol humanizador, conformándose como una respuesta a las injusticias, la marginación y la opresión. Las publicaciones periódicas constituyeron el agenciamiento de un nuevo discurso femenino y de las minorías con respecto a las propuestas del siglo XIX, exigiendo no solo más acceso a la educación, sino también participar en la discusión de la agenda pública y de sus derechos como ciudadanas. Estos nuevos sujetos de enunciación fueron mujeres escritoras, intelectuales, activistas, y trabajadoras, quienes a través de publicaciones periódicas como *La Alborada* (1905-1907) y *Nosotras* (1933-1935), ambas editadas y publicadas en la ciudad de Valparaíso, dieron cuenta de variados y comunes matices en un discurso claramente ideológico en pro de la justicia, igualdad y derechos de la mujer, durante la primera mitad del siglo XX.

Palabras claves: publicaciones periódicas, mujeres, derechos, literatura.

### Abstract:

Literature not only provides narratives, but also plays a humanizing role, shaping itself as a response to injustice, marginalization, and oppression. Newspapers and magazines constituted the agency of a new female and minority discourse with respect to the proposals of the 19th century, demanding not only more access to education, but also to participate in the discussion of the public agenda and their rights as citizens. These new subjects of enunciation were women writers, intellectuals, activists, female workers, who through magazines and newspapers, such as *La Alborada* (1905-1907) and *Nosotras* (1933-1935), both edited and published in the city of Valparaíso, gave account of varied and common nuances in a clearly ideological discourse in favor of justice, equality, and women's rights, during the first half of the XX Century.

Keywords: newspapers and magazines, women, human rights, literature.

---

<sup>1</sup> **Inés Hortal Sandoval.** Universidad Andrés Bello. Profesora de Inglés, Licenciada en Lengua y Literatura Inglesa por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Doctora en Literatura Hispanoamericana Contemporánea por la Universidad de Playa Ancha. Académica de la Facultad de Educación y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional Andrés Bello.

## I. EL PODER DE LA PALABRA

Justicia e igualdad, valores imprescindibles en la vida del ser humano, también se conforman en una triada con el derecho: derecho a la justicia y derecho a la igualdad. La pregunta es ¿quién tiene el poder para hacer valer estos derechos inalienables de los pueblos? La respuesta sería que el Estado tiene el poder, el cual aplica a través de las leyes, y estas leyes están basadas en el derecho. Sin embargo, Michel Foucault (1978) propone una nueva visión del poder.

En primer lugar, el poder es una relación, algo que sucede, es múltiple, es móvil, y no solo se ejerce de forma vertical, sino también horizontal. Donde haya desigualdad habrá poder, y donde haya resistencia también. Señala Foucault en *Vigilar y Castigar: el nacimiento de la prisión* (1976): “Hay que admitir en suma que este poder se ejerce más que se posee, que no es el ‘privilegio’ adquirido o conservado de la clase dominante, sino el efecto del conjunto de las posiciones estratégicas, efecto que manifiesta, y a veces acompaña la posición de aquellos que son dominados” (33). Este poder posibilita y es omnipresente.

El poder de la palabra no solo está en manos del canon literario, sino también en las fuerzas políticas. La justicia parece justa; sin embargo, también invisibiliza a las minorías, donde no hay derechos para la mujer y se basan en leyes antiguas que no les permiten participación pública, menos como agentes políticos. Estos derechos los van consiguiendo después de varios procesos de lucha dentro de estos mismos grupos donde también hay fuerzas de y por el poder. Todo se relaciona entre lo macro y lo micro político. Como estipula Suely Rolnik en *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (2019), con respecto a un nuevo activismo, el cual “no restringe el foco de su lucha a una ampliación de igualdad de derechos –insurgencia macropolítica–, pues la expande micropolíticamente hacia la afirmación de otro derecho que engloba a todos los demás: el derecho de existir, o más precisamente el derecho a la vida en su esencia de potencia creadora” (20). Para Rolnik, “no basta con resistir macropolíticamente” (30), hay que generar espacios donde se pueda conseguir la reapropiación de espacios, movilizar fuerzas de creación y cooperación, lo que significa actuar micropolíticamente. Básicamente, en breve, es lo que hacen las mujeres a través de la historia en busca de la vindicación de sus derechos humanos y civiles. Esto lo consiguen a través de las publicaciones periódicas, pero antes de llegar a ese punto hay que visualizar que sucede con los derechos en la literatura.

## II. LOS DERECHOS EN LA LITERATURA: UN PUEBLO QUE FALTA.

Una de las principales funciones de la literatura es que es una forma de expresión, es decir, manifiesta, dice, expresa las emociones y visión de mundo de los individuos y de los pueblos. Para Gilles Deleuze en *Crítica y Clínica* (1996), “literatura es una salud” (4), y agrega que “La salud como literatura, como escritura, consiste en inventar un pueblo que falta” (9). Deleuze señala a “la literatura como la enunciación colectiva de un pueblo menor, o de todos los pueblos menores, que sólo encuentran su expresión en y a través del escritor” (10). La expresión del “pueblo menor”, esa expresión colectiva, es justamente la que se (re)presenta a través de la literatura, ya sea a través de un rol social o educativo.

Aportando al rol social, Antonio Candido en “O direito á literatura” en *Varios Escritos* (2004), expresa que: “Por isso é que nas nossas sociedades a literatura tem sido um instrumento poderoso de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo”<sup>2</sup> (175). Por consiguiente, pensar a grandes rasgos si es

<sup>2</sup> “Es por eso por lo que en nuestras sociedades la literatura ha sido un poderoso instrumento de instrucción y

un rol de la literatura ser portadora de este concepto también lleva a problematizar el rol educacional y humanizador de la misma. Sin embargo, el concepto de literatura será visto de una manera amplia, aquella que traspasa transversalmente los distintos espacios de una sociedad y cultura. Candido afirma que “A literatura confirma e nega, propoe e denuncia, apóia e combate, fernecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto la literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negacao o estado de coisas predominates”<sup>3</sup> (175). Antonio Candido, establece una clara posición acerca del rol de la literatura con respecto a los derechos humanos, pero que, según lo visto anteriormente, se puede dilucidar que el discurso en las obras canonizadas tiene un sesgo a través del cual no se cumpliría cabalmente dependiendo de la época en que fueron escritas. Sin embargo, las revistas y periódicos nos enfrentan a otra situación, en las que sí se encontraría claramente un rol mas claro de la labor social, humanizadora y educadora de la literatura.

Según Fúmito Nakayana y Saiko Yoshida en “Los derechos humanos y la literatura en el siglo XXI: Dificultad de ser” (2015), si bien la literatura romántica trataba el problema de los derechos humanos, estos mismos y su violación no lograron ser el eje articulador ya que este movimiento trataba, en concreto, de evadirse de la realidad concreta. En cambio, en el realismo coincide con el cambio social. En el siglo XIX vuelve a cobrar vital importancia “cuando el ideal del liberalismo y el concepto de los derechos humanos, formados en el siglo XVIII, llegó a divulgarse en el ámbito general de la vida y del espíritu.” (Nakayana y Yoshida, 2015). Igualmente, para estos autores, en la configuración de los derechos humanos en la literatura se comienza a percibir una modificación a finales del siglo XIX a propósito de la Declaración de Derechos Humanos del siglo XVIII. Por otro lado, Cardozo en *Law and Literature* (1931), consigna que “el derecho como narración vuelve sobre la mirada humanista que otorgaba un poder de verdad y humanización de la literatura, pero la orienta hacia fines políticos explícitos” (10). Comienza el despertar de la narración de los oprimidos, el testimonio, el pueblo ausente y marginalizado van conformándose como ejes de vital importancia en la literatura.

Malvina Guaraglia ejemplifica su teoría basándose en una amplia lista de narrativas de denuncia, así como de una larga genealogía de escritos; por ejemplo, Sab, Una novela escrita por Gertrudis Gómez de Avellaneda, en 1841. Esta novela trata la situación de esclavos y mujeres en la Cuba del siglo XIX a partir de la historia del protagonista, el esclavo Sab. También analiza *Autobiografía de un esclavo*, de Francisco Manzano, o *Biografía de un cimarrón*, sobre la vida de Esteban Montejo, *A Escrava Isaura*, publicado por primera vez en 1875, que da cuenta de las aventuras de una esclava mulata que vivía en una hacienda del Vale do Paraíba, escrita por Bernardo Joaquim da Silva Guimarães. Igualmente, *Los de abajo* una novela del escritor mexicano Mariano Azuela González, publicada en 1916, cuyo argumento se desarrolla en el contexto de la revolución mexicana, una novela de carácter social que apunta a posiciones binarias. Otro texto que destaca Guaraglia es *La vorágine*, la obra más importante publicada por el escritor colombiano José Eustasio Rivera (publicada el 25 de noviembre de 1924) y considerada un clásico de la literatura colombiana.

En el caso de Chile, la Generación del 38 abre un nuevo espacio en la literatura para novelas con un alto grado de realismo y de denuncia de ese “pueblo que falta”. Nicomedes Guzmán

---

educación, ingresando al plan de estudios, ofreciéndose a cada uno como equipo intelectual y afectivo”. Esta y todas las siguientes traducciones corresponden a la autora.

<sup>3</sup> “La literatura confirma y niega, propone y denuncia, apoya y lucha, dando lugar a la posibilidad de vivir dialécticamente los problemas. Por lo tanto, tanto la literatura sancionada como la proscrita son indispensables; lo que sugieren los poderes es, y que nacen dos movimientos de negación en el estado predominante de las cosas”.

abre este camino, el que luego fue seguido por autores como Gómez Morel y “El Río” o “El Mundo Herido” de Méndez Carrasco, entre otros autores.

Consolidando las apreciaciones de Guaraglia, María Jimena Sáenz (2014) propone que la literatura está siempre asociada a “grandes obras” (27); por lo tanto, el poder se ha manifestado en la confianza de transmitir, a través de la literatura y del poder que tienen los textos, el “enseñar valores morales” (27), desde donde, también, se puede apreciar un vocabulario moral dominante. Por lo tanto, el derecho en la literatura se busca desde lo literario, en la cultura popular y mirando “desde abajo” (27). Continúa señalando:

Y en lo que a los estudios literarios corresponde, empiezan a cobrar más relevancia las distintas versiones de los “estudios culturales” y sus lecturas alejadas de la inmanencia de los textos literarios –e incluso de los textos “literarios” mismos para concentrarse en toda clase de “textos culturales” y más situados en el terreno de lucha de la cultura y en las contingencias de la historia. (Sáenz 30).

Es, indudablemente, en este punto que se produce una inflexión, en la sustitución de las obras literarias como textos culturales que darían cuenta de cómo se vive al margen de las grandes potencias y de los grandes discursos. Donde existe una verdad evidente y la escritura y discurso se manifiestan como una necesidad lógica y política.

Frente al cambio y la clara manifestación de derechos humanos en la literatura, se han generado nuevas formas de leer, nuevas experiencias individuales las que (pretenden) generar la empatía del público lector, nuevos conceptos sociales y políticos; es decir, el objetivo es generar un espacio donde el lector se identifique con personas corrientes. Lo que para “Slaughter sería el “trabajo social” de la literatura” (Sáenz 40). Si el objetivo es un rol social, educativo, y de denuncia, entre otros aspectos, las publicaciones periódicas son y fueron el espacio en que las mujeres plasmaron su realidad y desde donde una voz individual se hizo eco de un universo que “faltaba”, de un pueblo ausente.

### III. MUJERES, DERECHOS, JUSTICIA E IGUALDAD.

La importancia que tiene la literatura aquí es poner de manifiesto lo que la ley de alguna forma ha negado, prestando un servicio de testigo y portavoz de lo excluido, lo marginal y lo silenciado. Después de la segunda mitad del siglo XX existe claramente una reflexión colectiva sobre los derechos humanos y la literatura; sin embargo, es importante tener en cuenta que en la segunda mitad del siglo XIX se produjeron nuevos agenciamientos culturales en los cuales se constatan una serie de publicaciones de mujeres escritoras apelando a la libertad de expresión y a la emancipación de la mujer, entre otros temas, así como la emergencia de periódicos y revistas literarias y/o culturales. Es en este espacio que se produce el nuevo agenciamiento de escritoras e intelectuales, activistas y trabajadoras haciéndose portavoces de sus derechos, lo que claramente no comienza en este siglo<sup>4</sup>, o en el anterior.

Uno de los grandes hitos lo marca, concretamente, Mary Wollstonecraft (1791) quien en su “Vindicación de los derechos humanos de la mujer” mencionaba que: “Me parece necesario extenderme en estas verdades obvias, ya que las mujeres han sido aisladas, por así decirlo. Y cuando se las ha despojado de las virtudes que visten a la humanidad, se las ha engalanado con gracias artificiales que les posibilitan ejercer una breve tiranía” (4) y añadía que: “La

<sup>4</sup> También se puede hacer referencia a Margery Kempe (1373-1440) quien en el siglo XV publicó *El libro de Margery Kempe* (1436-1438), un primer libro con 89 capítulos y un segundo con 10. Este libro, considerado como autobiografía, es el primer escrito inglés del periodo medieval que relata el peregrinaje de Kempe a Jerusalén, Santiago de Compostela, Italia y Alemania. Kempe fue considerada uno de los primeros íconos feministas, genio literario y una de las primeras reformistas sociales.

libertad es la madre de la virtud y si por su misma constitución las mujeres son esclavas y no se les permite respirar el aire vigoroso de la libertad, deben languidecer por siempre y ser consideradas como exóticas y hermosas imperfecciones de la naturaleza" (4).

No solo Wollstonecraft marca un hito histórico, también lo hace Olympe de Gouges en "Declaración de los Derechos de la Mujer y de la ciudadana" (1798), quien expresaba los derechos de libertad, propiedad, seguridad y resistencia a la opresión. Sin lugar a duda, ambas mujeres no estaban al margen ni silenciadas, y ya en ese siglo se hacían portavoces de los derechos de las ciudadanas. Por otro lado, en la declaración de Derechos Humanos del Hombre y del Ciudadano (1789) se explicita en su primer acápite que: "Los hombres han nacido, y continuarán siendo libres e iguales en cuanto a sus derechos. Por lo tanto, las distinciones solo podrían fundarse en la utilidad pública" (1); en el acápite dos, asegura que "la finalidad de todas las asociaciones políticas es la protección de los derechos naturales e imprescriptibles del hombre; y esos derechos son libertad, propiedad, seguridad y resistencia a la opresión" (1); y finalmente, lo más importante para este estudio, en el acápite XI: "puesto que la comunicación sin trabas de los pensamientos y opiniones es uno de los más valiosos derechos del hombre, todo ciudadano puede hablar, escribir y publicar libremente, teniendo en cuenta que es responsable de los abusos de esta libertad en los casos determinados por la ley" (2). Claramente, en esta declaración no hay alusión a la mujer y sus derechos, son solo derechos exclusivos de los hombres.

Se hace necesario destacar la figura de Sojourner Truth<sup>5</sup> (1797-1883) por ser considerada la primera mujer abolicionista y activista por los derechos de la mujer en Estados Unidos. Es la primera mujer de color en ganar un juicio contra un hombre blanco. Truth es conocida por su discurso "Ain't I a woman?" ("¿No soy yo una mujer?") presentado en 1851 en la Convención de Derechos de la Mujer en Ohio. Como activista pronunció su primer discurso en 1850.

A fines del siglo XIX y comienzos del XX, aparecen dos figuras emblemáticas. En primer lugar, Charlotte Anna Perkins<sup>6</sup> (1860-1935) quien fuera una intelectual norteamericana, activista, defensora de los Derechos Civiles de las mujeres entre 1890 y mediados de 1920 y se destaca su relato breve con rasgos autobiográficos: "El papel pintado amarillo" (1892). En segundo lugar, Hubertine Auclert (1848-1914), quien fuera periodista y la primera sufragista francesa, pionera del feminismo y la primera en utilizar este término en 1882. Auclert sustenta la causa republicana y la lucha de la libertad de las mujeres a partir de la revisión de las leyes del código napoleónico.

En Chile, la proliferación de escritos sobre los derechos de la mujer comienza con publicaciones proto feministas. Una exponente es Sofía de Ferrari Rojas, quien, en 1920, propuso a través de su periódico *Evolución*, que las mujeres se empeñaran en ampliar sus derechos de igualdad social y en obtener el voto político como una obligación cívica republicana. Martina Barros de Orrego es también considerada como una gran "precursora", conocida por sus tertulias y sus conferencias en el Club Señoras, además de la publicación en la *Revista de Santiago* (1872) de la traducción de Stuart Mill del ensayo "La esclavitud de la mujer", que causó un gran revuelo. Clara Álvarez, por su parte, trabajó como traductora para *El Mercurio de Valparaíso*, "estando ya en los diarios y revistas, el siguiente paso natural fue ocupar las letras de molde no para traducir ideas ajenas, sino para difundir las propias" (Montecino 283).

A inicios del siglo XX la clase trabajadora chilena enfrentaba difíciles condiciones de vida: hacinamiento, precarización laboral, enfermedades, analfabetismo, altas tasas de mortalidad

<sup>5</sup> Activista, abolicionista, escritora, feminista y sufragista. Nombre real: Isabella Baumfree e Isabella Van Wagener.

<sup>6</sup> Poeta, novelista, filósofa, socióloga, escritora, feminista y editora.

infantil y alcoholismo. Por otro lado, las mujeres llegaban a trabajar a las fábricas. En este escenario, un sector de mujeres trabajadoras levantó espacios de organización y acción política, inspiradas por ideas anarquistas y socialistas, con el objetivo de luchar contra la explotación y el apremio de sus derechos y libertades como obreras y proletarias. Es así como el surgimiento del movimiento obrero a inicios del siglo XX propició una fuerte participación de las mujeres en la industria chilena y en organizaciones obreras activas políticamente. Las primeras organizaciones de mujeres trabajadoras surgieron bajo el apoyo mutuo y solidaridad con el movimiento obrero, en un contexto donde todavía no existían leyes laborales e instancias de organización de las y los trabajadores.

La “cuestión social”<sup>7</sup> y la lucha por la reivindicación de sus derechos hicieron, entre otros temas, que las mujeres comenzaran a escribir y a publicar en periódicos y revistas. Las revistas como vehículos de información y propaganda, como instructivos y receptores del acontecer del momento, se convirtieron en el lugar donde se escribía y se exponía la situación de la mujer y la vulnerabilidad en términos de sus derechos civiles y como ciudadanas, al margen de cualquier decisión estatal, fuera de cualquier sufragio o sobre el derecho a decidir sobre sus propias vidas e intereses.

Para la historiadora Ana López Dietz, en *Voces de Rebeldía: Feminismo obrero en Chile 1890-1915*, en los años de la llamada “cuestión social” las mujeres representaban un porcentaje importante de la mano de obra asalariada y formaron o se integraron a las organizaciones obreras (sindicatos, federaciones, sociedades de resistencia), luchando por sus derechos como trabajadoras (aumentos salariales, derecho al descanso y contra la explotación), pero también articularon demandas propias de género generando un discurso feminista de emancipación, lo cual, sin duda, tensionaría estas organizaciones entre los aspectos de género y la clase social (López 2011). Con respecto a este tema, existe una innumerable lista con publicaciones relevantes sobre los derechos de la mujer en periódicos, semanarios, revistas o magazines en el país. Por ejemplo, la *Revista Industrial Femenina* (1912-1914); *El Eco de la Liga de Damas Chilenas* (1912) cuyo lema era “Dios, Patria y Familia”, publicación que mantenía estrechos lazos con la Iglesia; *Acción Femenina* (1922-1939) que se publicó al alero del Partido Cívico Feminista, y dentro de los motivos de sus publicaciones estaban el sufragio universal, el divorcio y el trabajo femenino. La *Voz Femenina* (1925), por otra parte, fue uno de los instrumentos de propaganda que utilizó la Unión Patriótica de las Mujeres de Chile con sus publicaciones dedicadas a la mujer, el hogar y la identidad católica, mientras que *La Mujer Nueva*, publicada entre 1935 y 1941, fue un periódico editado por el Movimiento de Emancipación de Mujeres de Chile (MEMCH), siendo su principal tema la condición de la población femenina.

Por otro lado, también se publicaron *La Revista Azul* (1914-1918), un magazín ilustrado sobre el hogar y la economía, la crianza de los hijos, cuidados estéticos, labores caritativas, literatura de historia y ficción, *La Silueta* (1917-1918) y *La Familia* (1910). Esta última estaba dirigida a mujeres de la élite y letradas, como se manifestó y así delimitó su campo de lectores/as, se le conoce, además, por ser una de las primeras revistas en reflexionar sobre la mujer y su participación en la sociedad, aunque no exclusivamente. Bajo el patrocinio de esta revista se formó el Círculo de Lectura en 1915. Por otro lado, *La Palanca* (1908) fue una

---

<sup>7</sup> La cuestión social fue el resultado de un conflicto de clases, un problema estructural de la sociedad nacional, afectada por la falta de desarrollo económico, la explotación laboral, la inflación y la carencia de ayuda estatal hacia los más pobres. Por consiguiente, todo apuntaba a la necesidad de que el Estado regulara el sistema a través de una adecuada legislación social que promoviera y asegurara el progreso y adelanto material de todos los sectores. Ver: Orrego Luco, Augusto. “La Cuestión Social en Chile”. *Anales de la Universidad de Chile* 121-122, (1961): 43-45.

de las portavoces de las obreras organizadas junto con *La Alborada* (1905). *La Palanca* se basó en la premisa de “esclavitud de la mujer trabajadora”; 1908, fue el año que vio nacer esta publicación que se manifestaba a través de sus artículos por la instrucción, los derechos, la emancipación económica y la lucha contra la violencia hacia la mujer trabajadora. *La Aurora Feminista* (1904) dirigida por Eulogia Aravena fue una de las primeras publicaciones de comienzos de siglos en abogar por los derechos de la mujer obrera.

Para los objetivos de este apartado y el que continua, cobra significativo relieve la presentación de *La Alborada*, (1905 – 1907) ya que fue editada en la ciudad de Valparaíso, al igual que *Nosotras* (1933). Ambas revistas, editadas y publicadas por mujeres, ejemplificaban en sus publicaciones de qué manera se trabajaba en las reivindicaciones de los derechos de la mujer, al mismo tiempo que se hacían parte de hechos denunciatorios que les afectaban en su diario vivir. Estas mujeres ya no estaban en un proceso de transición, como fue el periodo vivido por Rosario Orrego con la publicación de la *Revista de Valparaíso* (1873-1874), sino que claramente se posicionaban desde un eje activista.

#### IV. LA ALBORADA Y NOSOTRAS

Una de las expresiones más importantes del proceso histórico llevado a cabo por las mujeres obreras a comienzos de siglo XX es la prensa de mujeres. El primer hito fue en 1905, cuando comenzó a circular en Valparaíso el periódico *La Alborada*, el cual, desde la edición número 20, pasó de denominarse “Defensora de las clases proletarias” a “Publicación feminista”, lo que se tradujo en el aumento de artículos que trataban sobre problemas relacionados y que afectaban directamente a las mujeres y sus derechos.

*La Alborada* fue una publicación quincenal que se presentó como “defensora de las clases proletarias”. Su primera edición data del 10 de septiembre de 1905 (nº1, año I), además, se consigna en su portada como una “publicación social obrera” dirigida por Carmen Jeria<sup>8</sup>. En “Nuestras primeras palabras”, la directora consigna lo siguiente: “Nace a la vida periodística *La Alborada*, con el único y exclusivo afán de defender a la clase proletaria y mui en particular a las vejadas trabajadoras” (Jeria 2). Los objetivos de esta revista se presentaron como “trabajar por el adelanto moral, material e intelectual de la mujer obrera” (2) y por todos los que sufren “hambre de luz y de pan” (2). Además, se encontraban publicaciones en las cuales se hacía un llamado a la lucha en defensa de su condición social: “Debe pues la mujer tomar parte en la cruenta lucha entre capital y el trabajo e intelectualmente debe ocupar un puesto, defendiendo por medio de la pluma a los desheredados de la fortuna, a los huérfanos de la instrucción contra las tiranías de los burguesotes sin conciencia”. (nº1,1).

*La Alborada* (1905) entregaba noticias de actualidad y su pertinente análisis. También, comentaba sobre el malestar de la ciudadanía frente a situaciones que acontecían en la ciudad con respecto a robos y asaltos: “Y los señores guardianes vienen a *oler* esto cuando han pasado tres o cuatro horas” (nº3, 2-3). Todo esto con respecto al actuar de la policía porteña, juicio al que se adiciona información con respecto a los crímenes del Sr. Tillemans y Gustavo Titius, este último avecinado en calle Cochrane 84 de la ciudad. Este hecho denunciatorio da cuenta de las condiciones a la cual se ven enfrentados las ciudadanas con respecto al lugar en que viven:

---

<sup>8</sup> Carmela Jeria Gómez fue la fundadora del periódico *La Alborada* (1905-1907, Valparaíso), y con ello, la primera directora y redactora de un periódico obrero de reivindicación feminista conocido en Chile. Fue una de las figuras claves de lo que hoy conocemos como “feminismo obrero”.

Si esto sucede en las calles principales donde hay tanto tráfico, si ahí la vida, como se dice *está en un pelo*, ¿Cómo estaremos de aseguradas las pobres que vivimos en calles apartadas que cuando se ve pasar a un guardián, es un gran acontecimiento? [...] “Por qué ese guardián procedió con tanto *arrojo* y valentía con un ebrio? ¡Ah! ¡Porque era un pobre obrero!” ( 3).

En el nº6, B. Navarro, en *La Alborada* escribía: “defender por medio de la palabra escrita los derechos del proletariado de ambos sexos cuando se sientan vulnerados por la burguesía avasalladora”<sup>9</sup> (1) También, en un artículo sobre la mujer en el mismo número se destacaba a la mujer como “ser indispensable e irremplazable” y tanto la mujer de ciudad como de campo solo tenían tres derechos: “1ª *el de pedir* a sus padres o a sus maridos lo que necesitan. 2ª *el derecho de casarse* cuando enteran 25 años, y 3ª *el derecho de disponer* de sus bienes cuando van a morir. La lei chilena no les da más”<sup>10</sup> (1).

Concerniente a las redes intelectuales, la revista mantenía contacto con otros periódicos que también estaban conectados con la contingencia del momento, como la revista *Luz y Reflejos* de Santiago, *El Proletario*, de Tocopilla, *El Avance*, de Rengo, *El Marítimo*, de Antofagasta, *El Orden*, de la Serena, *El Luchador y la Voz*, de Santiago, *Tierra y Libertad*, de Casablanca y *El Obrero Ilustrado*, editado por profesores de escuelas nocturnas de Santiago.

La revista *Nosotras* (1933-1935), prácticamente dos décadas después, se presentaba como un semanario feminista dirigido por Isabel Morel bajo el lema “Ser Mejores”, utilizado también por la Unión Femenina de Chile (UFCH). Normalmente, en su primera plana publicaba un artículo sobre el panorama internacional, como por ejemplo “Jane Welsh de Carlyle, feminista del siglo XIX” (5 de septiembre, 1931); “Herminia Arrate de Dávila, artista temperamental” (25 de enero, 1932); “Las Mujeres de México y la Nueva legislación civil” (15 de enero, 1933). Por supuesto, en sus artículos se hacía un llamado a las mujeres de Chile, como el publicado en el nº 2 del año 1:

El esfuerzo aislado es impotente; solo la unión que da la fuerza puede alcanzar el tiempo. La Unión femenina de Chile os ofrece en sus filas la ocasión de llenar cumplidamente vuestra misión de mujeres, de mujeres conscientes, que tienen una clara visión de porvenir, y que deben unirse y perfeccionarse en beneficio de la niñez desvalida, de su desarrollo físico, de su perfección moral, de la armonía social, de la paz y armonía del hogar y, en especial -fundamento para obtener esto- sus derechos legales: económicos, civiles y sociales (“Mujeres de Chile”, nº2, párrafo 3)<sup>11</sup>.

En *Nosotras* también se encontraban disponibles, para el lector(a), contenidos como poesía, folletines e información desde distintos puntos del país y del extranjero. Recibían cartas en el apartado “Nuestro Buzón” desde lugares como La Serena, Huasco, Antofagasta, Bueno Aires, Santiago, Constitución, Vichuquén y Traiguén, entre otros lugares. También el panorama feminista de Chile era entregado desde distintos puntos geográficos<sup>12</sup>: Gladys, desde Arica, escribía sobre los niños pobres y la Navidad; Perla Merino de Iquique, sobre el rol de la mujer, la mujer humilde y la mujer engrandecida en medio de la pobreza; Graciela Madariaga de Santiago, escribía sobre la pobreza, la mujer y los hijos mal olientes y cubiertos de granos; Julia Valenzuela de Sewell, sobre la escuela Superior nº 12; Berta Castro de San Fernando, escribía sobre la tierra Sanfernandina; María Monge de Valdivia enfatizaba que:

<sup>9</sup> 6 de diciembre, 1905.

<sup>10</sup> 6 de diciembre, 1905.

<sup>11</sup> 5 de septiembre, 1931.

<sup>12</sup> Enero, 1931.

“Los hombres son superiores a nosotras porque se muestran más o menos constantes en sus principios y porque aprenden a fortalecer su voluntad; no por la superioridad de su inteligencia” (5); Laura Marcus de Valparaíso manifestaba: “que triste espectáculo nos da una mujer que aun en tiempos actuales nos sacude el yugo del servilismo y la humillación” (5); Violeta de Recreo manifestaba su interés por las condiciones hospitalarias y los hospitales mixtos; Iris, de Viña del Mar, se expresaba sobre la injusticia y en contra de los millares de niños hambrientos y desamparados.

*Nosotras* se proclamaba como un vocero que demostraba su interés por “dignificar y colocar la capacidad intelectual y cívica de la mujer al nivel del hombre” (1).<sup>13</sup> Esto se ve reflejado en el artículo de Felisa Vergara “La Mujer y sus derechos” donde habla del complemento que existe entre el hombre y la mujer: “La mujer al pedir sus derechos políticos y legales no lo hace con el afán de luchar con el hombre. No lo hace con el afán de superar al hombre. Pide su derecho porque es una reclamación humana ante la inteligencia, voluntad y espíritu humano” (1).<sup>14</sup>

Con respecto al voto femenino, M.G.L.M apelaba a lograr el despertar de ciertas mentes femeninas a la realidad mediante un artículo publicado en respuesta a la opinión de la Sra. María Vial de Ugarte, quien en el diario *Las Últimas Noticias*, había opinado con respecto al voto femenino, diciendo que las mujeres casadas no deberían votar, y que no era partidaria del voto femenino. La respuesta dada a través del artículo “El Voto Femenino” fue que: “La mujer tiene los mismos derechos o más derechos que los hombres y él nada ha hecho para que pueda cumplirlos. No es pues, un movimiento epiléptico, histérico de la mujer” (El Voto Femenino, párrafo 7)<sup>15</sup>. En la publicación nº 15, “Nuestra ideología”, señala la editorial que “no aspiramos a engrosar partidos políticos”. En particular, confirman que:

El feminismo no puede ser un incremento a los partidos políticos existentes que luchan por renovarse para entrar en un nuevo ensayo doctrinario. La mujer de hoy está en situación de usar para beneficio de todos en su intervención social un arma poderosa: el sentimiento maternal, acción que encierra multitud de condiciones favorables de verdadero progreso para los pueblos ( “Nuestra ideología”, nº 15, párrafo 2)<sup>16</sup>.

La *Alborada* y *Nosotras* generaron un espacio reivindicativo donde no quedaron ajenos aspectos como la lucha por reivindicaciones sociales y laborales, el derecho a voto, la emancipación, la justicia y la igualdad. Estas publicaciones periódicas se constituyeron como un arma poderosa desde donde se manifestaron las mujeres, y aunque muchas lo hicieron desde la burguesía, se conformaron como un colectivo con un nuevo e intenso discurso social en favor de las minorías. Por otro lado, es aún más potente el agenciamiento realizado por mujeres trabajadoras que lograron salir de la invisibilización a través de estos canales de expresión.

## V. CONCLUSIÓN

El escenario proporcionado por revistas y periódicos permitió que las mujeres expresaran abiertamente y organizadamente su abierta lucha frente a las injusticias a las cuales estaban enfrentadas y que también fueran portavoces de otros grupos oprimidos y minoritarios, incluso, no solo de mujeres, sino también de obreros y campesinos, de niños y jóvenes. En

<sup>13</sup> 22 de noviembre, 1931.

<sup>14</sup> 15 de marzo 1933.

<sup>15</sup> 6 de febrero 1932.

<sup>16</sup> Enero, 1931.

pocas palabras, la mujer chilena comenzó este proceso en la segunda mitad del siglo XIX y dio sus frutos en la primera mitad del siglo XX con múltiples voces que se expresaron y validaron a través de la gestión de mujeres que editaron y publicaron en la prensa periodística. Frente a esto, el rol de la literatura se traduce en ser portadora de un mensaje humanizador de la voz de los excluidos en el contexto de este artículo. En efecto, la literatura pone de manifiesto, actualiza y evidencia lo que de alguna forma se ha negado o excluido en otros espacios públicos o privados, ya sean históricos o literarios.

La literatura, como forma de expresión, posibilitó a través de los artículos de prensa periodística que las mujeres tomaran la palabra e hicieran posible declarar valores de paz, democracia, justicia, vida digna, igualdad, exigiendo sus derechos, y por, sobre todo, su libre derecho de expresión. La relación entre derechos humanos y literatura es tan vinculante que se reduce a la forma que toma como hecho denunciatorio, de resistencia y de lucha por los derechos de todos los ciudadanos/as, para efectos de este artículo, por y para todas las mujeres pioneras en el ámbito de las letras y, por otras, que, teniendo una carrera literaria consolidada, también emergieron con discursos públicos y en el ámbito de la prensa.

## OBRAS CITADAS

- Candido, Antonio. "O direito á literatura". *Varios Escritos*. Sao Paulo- Rio de Janeiro: Duas Cidades-Ouro sobre azul, 2004.
- Cardozo, Benjamin. "Law and Literature". *Yale Review* 14 (1999): 699-718.
- De Gouges, Olympe. "Declaración de los derechos de la mujer y la ciudadana". <https://igualamos.wordpress.com/2012/10/26/declaracion-de-los-derechos-de-la-mujer-y-la-ciudadana-olympia-de-gouges/>. Consultado en 10 de febrero de 2020.
- Deleuze, Gilles. *Clínica y Crítica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1996.
- Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Ed. y trad. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1992.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1976.
- . *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets Editores, 1992.
- Guaraglia, Malvina. "Derechos humanos, cultura y literatura. Un ejemplo en la narrativa de denuncia social latinoamericana". *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos* 28, 2 (2017): 91-117.
- Jeria, Carmela. Ed. *La Alborada*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 1905. Nº1, 3 y 6.
- López Dietz, Ana. *Voces de Rebeldía: Feminismo obrero en Chile 1890-1915*. Universidad Academia Humanismo Cristiano. Santiago de Chile: Tiempo Histórico, 2010.
- Nakayama, Fúmito y Yoshida, Saiko. "Los derechos humanos y la literatura en el siglo XXI: dificultad del ser". *Actas XVI Congreso AIH*. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih\\_16\\_2\\_346.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_346.pdf). 2015. Consultado el 20 de agosto de 2020.
- Morel, Isabel. Ed. *Nosotras*. Santiago: Biblioteca Nacional de Chile, 1931-1933.
- Rolnik, Suely. *Esferas de la Insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2019.
- Saenz, María. "Derechos Humanos y Literatura: un espacio emergente de encuentro entre el derecho y la literatura en la tradición norteamericana". *Anamorphosis, Revista Internacional de Direito e Literatura* 3,1 (2017): 24-55.
- Slaughter, Joseph. *Human Rights, Inc. The World Novel, Narrative Form and International Law*. New York: Fordham University Press, 2007.
- Wollstonecraft, Mary. *Vindicación de los Derechos de la Mujer*. Ed. Marta Lois. Madrid: ISTMOS, 2005.

## **HISTORIA DEL LLANTO DE ALAN PAULS: INTERTEXTUALIDAD Y FRAGMENTACIÓN DISCURSIVA**

ÓSCAR GUTIÉRREZ<sup>1</sup>

### Resumen:

*Historia del llanto* (2007), la quinta novela de Alan Pauls, se plantea como un ejercicio en clave, en el cual el espacio de la infancia funciona como una relectura y reescritura del denominado Proceso de Reorganización Nacional. Pauls, valiéndose del uso de ambigüedades discursivas, construye una historia intimista, en la cual la figuración del recuerdo reconstruye la historia institucional y no institucional de los años setenta, archivando sucesos y vivencias relacionados al crecer en dictadura. Estos fragmentos, son dispuestos en una narración que articula intertextualidad y experiencia, a la vez que metafóricamente, y valiéndose de una estructura fragmentaria, cifra en la vida de un niño la experiencia ciudadana del país.

Palabras clave: dictadura, intertextualidad, memoria, fragmentación.

### Abstract:

*Historia del llanto* (2007), the fifth novel by Alan Pauls, is presented as an exercise in code, in which childhood functions as a mechanism for re-reading and re-writing of the so-called national reorganization process. Pauls, making use of discursive ambiguities, constructs an intimate history, in which the figuration of memory reconstructs the institutional and non-institutional history of the seventies, archiving events and experiences related to growing up under military control. These fragments are arranged in a narrative that articulates intertextuality and experience in a metaphorically way, using a fragmentary structure that figures in the life of a child the experience of the whole citizen.

Keywords: dictatorship, intertextuality, memory, fragmentation.

---

<sup>1</sup> **Óscar Gutiérrez Muñoz** (Los Ángeles). Bachiller en Humanidades, Profesor y guionista de narrativa gráfica. Actualmente se desempeña como traductor y corrector de pruebas en DailyArt Magazine y desarrolla un proyecto de investigación doctoral sobre literatura y posmemoria en el contexto de las dictaduras chileno y argentina. Publicó en 2015 *Líneas de Fuga*.

En el presente artículo trabajaremos sobre la novela *Historia del llanto* (2007) de Alan Pauls. Buscamos evidenciar cómo los conceptos de intertextualidad y memoria son empleados como núcleos de un relato que se desarrolla a partir del escenario político social argentino de los años setenta. Paralelamente, la estructura de montaje, dualidades y ambigüedades discursivas describe lo que identificamos como estética de la elisión, elemento que le otorga el carácter de indefinición al relato.

La novela, una suerte de testimonio de época, se articula en torno a la experiencia de un protagonista que asiste de manera oblicua a los entresijos del escenario social latinoamericano durante las décadas de los setenta. Este niño (el cual nunca es individualizado) y cuya principal virtud es su facilidad para el llanto producto de una extrema sensibilidad, nos permite observar la dialéctica antagónica de la lucha política durante este periodo. El joven, hijo de padres separados y criado en un acomodado barrio de clase alta nos entregará un relato fraccionado, una retrospectiva de los tópicos de la lucha revolucionaria, revisitando en un tono irónico la gran tragedia social de aquellos años, cifrando en su experiencia infantil sucesos como la caída del gobierno de Salvador Allende o el rapto y asesinato de Pedro Eugenio Aramburu.

El autor argentino entrega el discurso a un “narrador en tercera persona que por momentos sabe más que los personajes y por momentos deja ver su limitación en el conocimiento de la historia que relata, acerca de la experiencia de ese sujeto que si bien vivió la época que da marco a la novela, parecía estar ajeno a ella” (Di Meglio 21). Esta cualidad genera una especie de bruma respecto a la posición de este último en el relato. Como señala Di Meglio, la posible reducción a un binomio narrador/autor, queda dislocada en la irresolución del lugar de enunciación y en la identidad difusa de quien habla. Esta característica de la narración se “configura como sintomática del locus simbólico desde el que se constituye el texto: el terreno de lo que en apariencia semeja ajeno y conocido a medias. Pero que a la vez es vivido de manera cercana” (21).

Pauls estructura la disposición memorial de su *Historia del llanto*, con la intención de generar indefinición respecto al contexto histórico al que alude. En cierta medida, el juego de montaje apunta a problematizar la decodificación del texto. No pudiendo identificar si el narrador es un adulto rememorando (presumiblemente Pauls), un niño, inserto en la experiencia infantil, o es una ensoñación que se intercala a través de los intersticios de la narración. El argentino se vale de estos procedimientos retóricos para enmascarar una identidad y proyectar su intención narrativa de quiebre con la idealización setentera<sup>2</sup>, desacralizando el patrón emocional con el que se recuerda aquel momento histórico. La estructura fragmentaria de la novela, por tanto, le “sirve para desmontar cualquier discurso ideológico” (Adriaensen 61), mostrando la realidad desde una visión crítica que en gran medida se cifra en la facilidad e incapacidad del protagonista para estallar en llanto.

---

<sup>2</sup> Con idealización setentera nos referimos a la suerte de añoranza respecto a la década de los setenta. Época que románticamente se percibe como único espacio posible en el cual hacer la “verdadera” revolución. En cierta medida, este dejo de nostalgia sigue sosteniendo una lectura a través de la dialéctica de la guerra fría, analizando los procesos sociales latinoamericanos desde una óptica similar. El quiebre respecto a este modo de ver la historia se presenta en la narrativa latinoamericana contemporánea en la medida que estos “hijos de la dictadura” comienza a elaborar su propio discurso, el cual fisura la rigidez de una literatura militante, y permite la inclusión de elementos como la sátira (caso paradigmático es el de Félix Bruzzone), el empleo de la autoficción ( el caso de Nona Fernández ), o el uso de registros íntimos acompañados de ironía, visibles en el presente trabajo de Alan Pauls.

Quizás la situación más esclarecedora en torno a la crítica a la época es el recuerdo del encuentro con el cantautor de protesta. Personaje al cual precisa y reduce a una suerte de estereotipo latinoamericano, posproducto del mayo del 68, y la vía latinoamericana al socialismo.

De ahí en más, todo lo que rodea al cantautor de protesta, no sólo su letrista y sus amigos cercanos sino sus contemporáneos, sus coetáneos, sus, como se dice en la época, “compañeros de ruta”, como también la época que lo encumbra, los valores que defiende, la ropa que usa, todo se le aparece rancio, viciado de la pestilencia singular, tan tóxica, de esos manjares que más allá de cierto umbral de tiempo, cuando se descomponen, irradian una fetidez bestial, difícil aun de concebir en las cosas en que la putrefacción es el único estado de existencia posible. (Pauls 47).

La caricatura diseñada por Pauls no busca únicamente denostar<sup>3</sup> a la figura del cantautor de protesta. Su construcción narrativa y su retorno permiten cifrar en su arquetipo la fisura que presenta el exilio en la configuración social y política del contexto. Entendiéndolo desde perspectivas deleuzianas, el exiliado como tal se constituye en una particularidad molecular, al ser exhortada a abandonar el campo de acción social en el que se desenvuelve. Este exordio lo desterritorializa de un grupo base en el cual no puede reinsertarse al regreso. El agenciamiento social, y por sobre todo la interpretación política del contexto ha mutado, y la figura del exiliado se presenta anacrónica respecto al porvenir de la sociedad. Estatizado en su exilio, el recuerdo de la idea de revolución se enfrenta al choque cultural de la desazón y el miedo de aquellos que se quedaron a padecer el horror. De ahí la descripción del narrador, al que la situación le parece rancia o fuera de lugar. También le parece ambiguo el estatuto de la presentación, cuestionando el valor real de esta “protesta”, visible, publicitada, poco práctica y hasta cierto punto, excesivamente autorreferencial:

De entrada, tiene la impresión, no sabe si agradable o desagradable, de estar participando no de un acto ilegal, porque mal que mal él ha leído acerca del concierto en algún diario, y si estuviera amparando alguna actividad reñida con la ley, el “pub” no tendría las puertas abiertas de par en par ni esos faroles de un amarillo pálido encendidos en la entrada. (Pauls 37).

Sin embargo, y ante la imposibilidad de ubicar temporalmente el concierto, tampoco podemos descartar la presencia de agentes militares en las calles, o en el mismo bar. La situación se vuelve kafkiana, en el sentido que la apelación a la revolución para el narrador es atemporal, ambigua (dual), espuria, pero a la vez peligrosa, en gran medida la sátira que se realiza del cantautor pareciera condensar la crítica al discurso atemporal de la izquierda.

El encuentro con el trovador también está cargado de la ambigüedad que presenta este tipo de textos. La rumorología se hace notoria en el tipo de relación que mantiene el padre del narrador con el trovador. Su cercanía, y la razón de que él sea un invitado estelar despiertan la curiosidad del niño, quien se sorprende al analizar las implicancias del contexto.

---

<sup>3</sup> Ilse, ha señalado que la figura a la que Pauls parodia es el artista argentino Piero, conocido cantautor y trovista ítalo argentino, radicado en el país trasandino, y afín a diversas causas sociales. Su tono excesivamente naif, serían alguna de las razones, para los dardos de Pauls. “El blanco de la sátira despiadada de Pauls se llama Piero, cantautor de protesta que retornó a la Argentina tras un largo exilio como una manifestación anacrónica, y que figura en la novela como doble del escritor comprometido” (Ilse 168).

Curiosidad, incluso envidia, su padre exhala un largo suspiro y él entiende exactamente lo que hay que entender: que se trata de “una historia larga”, “complicada”, “imposible de resumir”, de la que en los minutos que siguen su padre, sin embargo, con un arte que él nunca dejará de admirar, a tal punto le parece específico, se las arregla para hacer aflorar, en medio de un relato que multiplica los rodeos, las marchas y contramarchas, los puntos suspensivos, una serie de términos inquietantes, “aguantadero”, “línea clandestina de teléfono”, “pasaporte falso”, “Ezeiza”, que quedan flotando en él como boyas fosforescentes, vestigios de un incalculable mundo sumergido que él ya no puede sacarse de la cabeza. (Pauls 42).

La atemporalidad también se vislumbra en el montaje que se desarrolla en torno a los recuerdos. El texto juega con la imposibilidad de definición temporal, la historia se relata a través de la ubicuidad del narrador, el que se disgrega en el archivo emocional que despliega la ficción. Pauls describe espacios, los materializa volviéndolos identificables, y en dichos escenarios desarrolla la narración, superponiendo planos (recuerdos), en un ensamblaje que propicia la ambigüedad discursiva, dificultando la posibilidad de situar líneas temporales, favoreciendo el tono de fluir de la consciencia que ostenta el relato. Los escenarios, fluyen, se contrastan y vuelven a aparecer sin un esquema fijo. A modo de ejemplo, nos podemos encontrar tanto con espacios intrínsecamente relacionados a la infancia, como el living (departamento) descrito en la apertura de la novela:

Tiene cuatro años, o eso le han dicho. Ante el estupor de sus abuelos y su madre, reunidos en el living de Ortega y Gasset, el departamento de tres ambientes del que su padre, por lo que él recuerda sin ninguna explicación, desaparece unos ocho meses atrás llevándose su olor a tabaco. (Pauls 7).

Así como también con otros, inubicables en una escala temporal:

El gag, que no tarda en volverse clásico, consiste básicamente en llamarlo por teléfono cada jueves, día de estrenos de cine en Buenos Aires, y antes de decirle nada, antes incluso de saludarlo, preguntarle a boca de jarro: “¿Y? ¿Al final fuiste a ver Bondad humana?”, así cada jueves de cada semana, hasta que él alcanza la mayoría de edad y al jueves siguiente. (Pauls 18).

¿Cuándo comienza el gag?, en su infancia, en una primera juventud, en la adolescencia, y en qué momento se ubica el narrador para desarrollar esa imposible línea de tiempo, definida en torno a la preposición “hasta”, palabra que cuaja su mayoría de edad<sup>4</sup>. Sumado a estas alusiones, nos encontramos con otros pasajes, vividos a través de la difusa capacidad mnemotécnica del niño:

No es su madre, de todos modos, la persona que ve cuando levanta los ojos, o al menos no la reconoce del todo en la mujer que, vestida sin embargo como su madre, lo suficientemente parecida a su madre para poder hacerse pasar por ella, mira durante un segundo el abanico de vómito que se despliega en el piso, la cara desfigurada por una mueca de disgusto, y después de decir dos veces algo sin sonido, una frase que él descifra leyéndole los labios, Qué horror, qué horror, anuncia casi sin voz, como si también ella estuviera a punto de vomitar, que sube

<sup>4</sup> El año 2009 se promulgó en Argentina la sanción de ley Nº 26.579, decretando la mayoría de edad a partir de los 18 años. Anteriormente esta categoría se conseguía a los 21 años. Tomando en cuenta la referencialidad de época, podemos identificar esta mayoría de edad del narrador en los veintiún años, lo que estructura una ambigua línea de tiempo en relación al lugar del protagonista/narrador en la remembranza de aquel hecho.

en busca de un trapo mientras se precipita hacia el ascensor y lo abandona en brazos del desconocido. (Pauls 80).

La figura del vecino militar resulta paradigmática en el proceso de presunto vaciado de memoria que se lleva a cabo en el texto. Este joven conscripto es una figura cuestionable, pues pone en entredicho la concepción clásica de masculinidad. Pese a pertenecer a la rama castrense, espacio donde las virtudes varoniles se exaltan y exacerbaban, el vecino no presenta rasgo alguno de la hombría belicosa que pudiéramos esperar de él. El carácter parco y distante que el oficial manifestaba en los encuentros casuales en el pasillo, se difumina en el momento de intimidad que establece con el niño. Este último, al ser dejado a su cuidado, por la siempre displicente figura materna, descubre en aquel departamento, idéntico al suyo, una sensibilidad varonil diametralmente opuesta a las que conoce. La delicadeza, el cariño y el cuidado que le entrega el joven conscripto se ubican en las antípodas de la explotación sentimental que realiza su progenitor, quién antes de preocupación o entendimiento prefiere aprovecharse de la facilidad para el llanto de su primogénito, utilizando al infante como recurso para ligar o para realzar su rol de padre.

En su interacción con el soldado, el chico se ausenta en ensoñaciones personales, facilitadas por lo etéreo de la figura del cabo, “¿La tarde en que el vecino se ducha con la puerta abierta y con una voz cuya dulzura vuelve a hechizarlo canta, velado por la cortina opaca del baño, “Ora che sei già una donna” de Bobby Solo?” (Pauls 111). Lo angelical de la capacidad vocal, el suave tenor de su registro: “demasiado débil para la orden que acaba de impartir” (Pauls 106); sumados a lo delicado de su tacto y voz, terminan por hundir al narrador en un sueño maternal: “lo hace dormir, con el último aliento que le queda, antes de sucumbir a la canción y caer dormido” (Pauls 82), experiencia, que pese a ser positiva lo llevará a cuestionar la figura de su amigable vecino. Su esencia, y su divergente corporalidad, “lo asombra que el cuerpo del vecino le resulte más pequeño de lo que era en su recuerdo, más menudo y sobre todo más vivaz, más maleable, y también que todo lo que sucede en esos “ratos”, que es más bien poco” (Pauls 107).

Las consideraciones respecto al físico cobran relevancia en los pasajes finales del libro, y vienen a reafirmar la dualidad discursiva, tan presente en la estética de la elisión. Aquel uniforme, que resultaba tan provocador para el niño, era en realidad un disfraz, no una implementación de grado. La imperfección del traje, auguraba la revelación de la dualidad, “le detecta la falla en el uniforme, o incluso su bigote, que la tarde del sueño, mientras duerme y sueña en su presencia, se le suelta y va deslizándose por la piel suave hasta quedar encallado sobre los labios, tachadura fraudulenta que se estremece como una pluma con cada ronquido” (Pauls 114). Aquel detalle y la organización espacial de los departamentos, narrados como antítesis, prefiguraban la futura revelación del narrador.

Es la primera mujer real que ve desnuda en su vida —no cuentan las chicas años cincuenta de las cartas de póker, no cuenta la mujer pintada de oro que James Bond descubre muerta en su cama en *Dedos de oro*, no cuentan las bailarinas del *Crazy Horse* de París que posan en *Oui*, no cuenta la negra con el sexo afeitado de *Penthouse*— y aun así, viéndola no sólo desnuda sino baleada, sucia de tierra, como si, ya muerta, la hubieran arrastrado boca abajo por el terraplén del destacamento militar donde cayó, según dice el epígrafe que acompaña la foto, y borroneada por la mala calidad de la impresión, que podría convertirla en un cadáver más, indigno de atención —aun así esa cara, la cara de la comandante Silvia, como la llama el epígrafe, le dice algo. Es algo que quizá no sea capaz de decirle a nadie más en el mundo, pero se lo dice en un idioma que él no ha escuchado nunca y que no entiende. (Pauls 122).

Al contemplar el deplorable estado del cadáver el joven sufre un proceso de anagnórisis<sup>5</sup>, se percata que la guerrilla ajusticiada, individualizada en la revista como la comandante Silvia, participe del secuestro del General Aramburu es también el vecino militar que lo cuidaba en su infancia. Aquel gentil conscripto en realidad era solo el disfraz de la que ahora identifica como la vecina guerrillera. En el develamiento, el narrador sufre una catarsis situacional. Los descubrimientos de la época afloran y se recodifican en la misma dimensión que la revelación materializa y esclarece sus recuerdos. La incerteza referente a los sucesos que el mismo planteaba en la narración se disipan ante la revelación de la guerrillera/vecina, que ahora descubre muerta. La estructuración binómica de la identidad de la combatiente evidencia el mecanismo de dualidades presente en varios elementos:

El texto instala todo un juego metafórico en torno a los uniformes, que proyectan la imagen de la ciudad militarizada de Buenos Aires en los años setenta: el uniforme imperfecto del vecino que fascina al protagonista y que refleja a los otros uniformados que el texto convoca, los otros militares, los uniformes de los montoneros disfrazados que secuestran al uniformado Aramburu, el traje de Superman con el que se viste él mismo. (Ilse 168).

El uso de la identidad secreta es un elemento recurrente en la narrativa de Pauls. En su texto *Historia del pelo*, la trama gira en torno a la posesión de la peluca que usó Norma Arrostito<sup>6</sup> en el rapto de Aramburu. La exégesis textual planteada a la usanza de la comedia de errores, vuelve a poner en la palestra el tema de la identidad (dual) y de los alcances de la militancia en torno a un elemento tan fútil como la cabellera. En relación a la nomenclatura del disfraz, igualmente afloran dualidades que apelan a figuraciones de contextos, entregadas en pequeños retazos de texto. Estas son las dualidades presentes en *Historia del llanto*, las cuales remiten a amplios campos hipotextuales<sup>7</sup> que podemos diferenciar en artístico-

<sup>5</sup> La anagnórisis o agnición es un recurso discursivo descrito por Aristóteles en su poética, el cual apunta a la identificación o reconocimiento de la identidad de un personaje mediante características o circunstancias discursivas. La anagnórisis se considera una figura retórica, la RAE la define como "Reencuentro y reconocimiento de dos personajes a los que el tiempo y las circunstancias han separado". Real Academia Española. (s.f.). Anagnórisis. En Diccionario de la lengua española. Recuperado en 11 de febrero de 2021, de [anagnórisis | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE](#)

<sup>6</sup> Norma Arrostito fue una activa guerrillera y activista político-militar, miembro fundador de Montoneros. Estuvo involucrada en la captura y ajusticiamiento del General Pedro Eugenio Aramburu, quien ejerció como dictador entre 1955 y 1958, luego del derrocamiento de Perón. El secuestro y posterior homicidio del militar por parte de montoneros tuvo lugar en el periodo de tiempo denominado "guerra sucia". Las décadas de los setenta y ochenta en Argentina condensaron una fuerte violencia política, un espacio en que la autoridad militar, declarada en rebeldía y desligada del poder ejecutivo mantenía una pugna contra la sociedad civil y las organizaciones guerrilleras como montoneros. Este enfrentamiento constante terminaría con el proceso de reorganización nacional, dictadura de corte cívico-militar. Para ahondar en el periodo, sus alcances y comprender la estructura antagónica de los bandos recomendamos el libro; *Política y/o violencia una aproximación a la guerrilla de los años setenta* de Pilar Calveiro. En relación al rapto y ejecución de Aramburu consideramos indispensable consultar la nota publicada el 3 de septiembre de 1974 en la revista *La causa peronista* titulada *Mario Firmenich y Norma Arrostito cuenta cómo murió Aramburu*, disponible digitalmente en el siguiente enlace ;Mario Firmenich y Norma Arrostito cuentan COMO MURIÓ ARAMBURU « (ruinasdigitales.com).

<sup>7</sup> Nos parece prudente describir conceptualmente el término empleado, así como también las nociones de paratexto e intertexto elementos teóricos que se articulan discursivamente en el análisis textual. En las tres categorías nos ceñimos al marco conceptual propuesto por Genette en *Palimpsestos: La literatura en segundo grado* (1989). De esta forma entenderemos intertexto como toda relación de presencia en un texto, de obras o trabajos que lo precedieran, el paratexto en tanto apunta a las presencias complementarias de un texto desde una perspectiva contextual: "el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas, que procuran un entorno (variable) al texto" (11).

literarios, los netamente figurativos y otros históricos, como referencias paratextuales a contexto.

Partamos por el elemento que remite al periodo de tiempo más lejano, al espacio de la infancia. Etapa marcada a fuego por la influencia de la cultura pop, dimensión que es cifrada en el uso y sacralización de un decadente disfraz del alter ego de Clark Kent, “el patético traje de Superman que acaban de regalarle, y con los brazos extendidos hacia adelante, en una burda simulación de vuelo, pato entablillado, momia o sonámbulo, atraviesa y hace pedazos el vidrio de la puerta-ventana que da al balcón. Un segundo después vuelve en sí como de un desmayo” (Pauls 8). El traje, que en el imaginario infantil cumple un rol de amparo, protegiéndolo de accidentes, y todo su imaginario superheróico, que lo acompañará en la primera infancia, con los años pasará a ocupar un rol de enemigo, mediado a través de las lecturas de corriente Marxista. El crecimiento cultural y la apelación a referentes de la izquierda redefinen la presencia del hombre de acero en su vida:

A los catorce está entregado a una rapacidad marxista que no deja títere con cabeza: Fanon, Michael Löwy, Marta Harnecker, Armand Mattelart, la pareja Dorfman-Jofré, que le enseña hasta qué punto Superman, el hombre de acero que siempre ha idolatrado, que aún idolatra en esa especie de vida segunda, ligeramente desfasada, que corre paralela a la vida en la que se quema las pestañas con el pensamiento revolucionario latinoamericano, es en verdad incompatible con esa vida y uno de sus enemigos número uno, enemigo disfrazado y por lo tanto mil veces más peligroso que los que aceptan que un uniforme los delate como tales. (Pauls 115).

La referencia al libro *Superman y sus amigos del alma* y a la corriente de pensamiento de izquierda le permite abstraerse del contexto de época y conocer los alcances propagandísticos de las historietas. En dicho sentido, la referencia permanente al Clark Kent, de la época dorada, busca, a través del fragmento, resignificar las implicancias de la guerrilla cultural. Superman, al igual que las primeras encarnaciones del Capitán América<sup>8</sup>, en gran medida, funcionaban como propaganda pedagógica de los valores americanos. El hecho de expresar, “enemigo disfrazado y por lo tanto mil veces más peligroso”, no sólo apela al juego de disfraces que termina con múltiples muertes como las de Aramburu, Arrostito y la comandante Silvia, sino

---

Finalmente, hipotexto es el trabajo referenciado al que alude un hipertexto y en torno al cual construye una relación dialógica, Genette señala, “Entiendo por ello toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario [...] *La Eneida* y *el Ulysses* son, en grados distintos, dos (entre otros) hipertextos de un mismo hipotexto: *La Odisea*. Como puede comprobarse a través de estos ejemplos, el hipertexto es considerado, más generalmente que el metatexto, como una obra propiamente literaria (14).

<sup>8</sup> El aspecto de propaganda desarrollado por la industria editorial del cómic americano ha sido cuestionado y reconstruido en varias fases. El reconocido guionista Mark Miller, reescribió la historia del hombre de acero en su afamada novela gráfica *Superman Red Son*. La historia es una ucronía en la cual la cápsula que contenía al pequeño Kal-el, escapando cual Moisés de una condenada Kriptón, cae en una granja Ucraniana y no en Kansas alterando las estructuras de poder en la configuración de la guerra fría. El mundo es rojo, no azul. Miller igualmente ha jugado con reconversiones del Capitán América, en su serie *Ultimate Avengers*, el Steve Rogers de Miller, descongelado después del año dos mil, presenta, en un trabajo de “realismo”, todos los vicios de un sobreviviente de la segunda guerra mundial. El estrés postraumático de la guerra es encarnado en una visión de justiciero que presenta marcados rasgos de racismo, violencia y misoginia. Muy alejado del ideal heroico expuesto en la gran pantalla. Rogers, a lo largo de la historia igualmente ha tenido otras reinterpretaciones, de acuerdo al contexto político. Por lo menos antes de la adquisición de Marvel por parte del, parafraseando a Adorno, el hombre más peligroso del Planeta (Walt Disney). Rogers tuvo su propio desencuentro con el gobierno estadounidense en los setenta. Desilusionado por el escándalo Watergate, y los manejos políticos de Nixon. Rogers, abandona su disfraz de Capitán América, pasando a ser el Nómada, “el hombre sin patria”. Quizás el más acabado trabajo de comics donde se analizan los alcances de la propaganda cultural y la geopolítica de la guerra fría sea *Watchmen* de Alan Moore, a esta altura un clásico del noveno arte.

también a la concesión de la Operación Cóndor, en una figuración de un proceso de amistad, a través de los referentes pop, que más parece coerción.

La presencia de la guerrillera, igualmente, permite a Pauls referenciar un episodio histórico del contexto de guerrilla vivido por la sociedad argentina en los 70. A través de la dislocación de la narración en la ambigüedad de la dimensión onírica del recuerdo “¿O el sueño —el sueño que el vecino sueña una tarde en su presencia, en vivo, hundido en el sillón, y que, al despegar los párpados, no al despertar, porque quién que oiga la voz con la que habla, que viene de cualquier lado menos de la vigilia, puede decir que se ha despertado, se pone a contarle?” (Pauls 112).

El recuerdo no es identificable, ni siquiera su materialidad es identificable, es una ensoñación, es una memoria, es un *flashforward*, es una superposición de recuerdos en la cual el narrador confunde sus lecturas y conocimientos con un retazo de su infancia:

Pasaba en el futuro. Éramos cuatro, yo con una peluca rubia y tres compañeros, todos de uniforme. Insignias, gorras, pantalones, medias, toda la ropa la habíamos comprado en una sastrería militar. Íbamos a secuestrar a un famoso fusilador del ejército para juzgarlo. El plan era ir a su casa a ofrecerle custodia y llevárnoslo, y si se resistía matarlo ahí mismo. Subíamos, era en un octavo piso, nos atendía la mujer y nos ofrecía café mientras esperábamos que el tipo terminara de bañarse. Al fin aparecía y tomaba café con nosotros mientras le hacíamos la oferta de la custodia. Después de un rato nos parábamos, desafiábamos y le decíamos: “Mi general, usted viene con nosotros”. (Pauls 112).

El procedimiento de montaje, en el cual el fragmento se articula en torno a una idea de futuro, que a la vez es un recuerdo o la posibilidad de un recuerdo de parte del narrador, condensa un variado juego de *flashbacks* y *flashforwards*, en el cual las subjetividades tanto del infante como de los personajes que (aparentemente) toman voz por el narrador (vecina guerrillera) cobran relevancia. Podemos explicar la utilización de esta modalidad valiéndonos de la referencia antes utilizada por Pauls a *Bondad Humana*<sup>9</sup> de Kurosawa. La apelación de contexto al trabajo de Kurosawa, bien puede ayudar a interpretar la lectura de *Historia del Llanto* desde la óptica del *Efecto Rashomon*<sup>10</sup>. La estructura de montaje, utilizada por el cineasta japonés, define una casuística fractal en la interpretación de sucesos. En la película, la utilización de *flashbacks* y las diferentes interpretaciones de un asesinato y violación, permiten apreciar el impacto de la mediación y espacio de enunciación. El relato magníficamente expuesto a través del punto de vista de víctimas, victimarios y testigos, conjuga la idea que la vivencia es mediada a través de un filtro personal, filosófico, político, estético y experiencial. La experiencia del “futuro” secuestro de Aramburu, es mediada, inclusive en la forma en cómo se presentan. La técnica, fundada por Kurosawa, expresa la efectividad de la subjetividad y la mediación en el proceso narrativo:

Rashomon nos muestra que todas las historias que construyen la película, desde un particular ángulo, son verdaderas, pero esa verdad es contingente y se explica en función del contexto, antecedentes y condicionantes de cada personaje. Desde el ángulo de la antropología, Heider (1988) señala que en las ciencias sociales

<sup>9</sup> *Akahige* (1965), conocida como *Bondad Humana* en Argentina y Uruguay, y en el resto de Hispanoamérica como *Barbaroja* es una película japonesa dirigida por el aclamado director nipón Akira Kurosawa. El *film* cuenta con las actuaciones protagónicas de Toshirô Mifune como el Dr. Kyojô Niide y Yûzô Kayama como su aprendiz, el Dr. Noboru Yasumoto.

<sup>10</sup> *Rashomon* es “una de las obras maestras del cine japonés, dirigida por Akira Kurosawa en 1950. Basada en dos cuentos de Ryûnosuke Akutagawa, el filme *Rashomon* narra la muerte de un samurái y la violación de su esposa en el Japón del siglo XII, yuxtaponiendo los diferentes relatos de los implicados mediante el *flashback*. (Sanahuja, 2013:37)

el “efecto Rashomon” podría describirse como el efecto de la subjetividad en la percepción o en la recogida de información, por el cual los observadores de un acontecimiento son capaces de generar relatos del mismo substancialmente diferentes, pero igualmente plausibles. (Sanahuja 37).

El intertexto, apunta a la forma de producción y estructuración, en torno a vasos comunicantes de la alta cultura. La configuración palimpséstica del relato es evidente, amplificada en el sistema de superposiciones formativas que significa la adolescencia. Cecilia González, en su artículo “Diálogos entre arte e historia argentina reciente en Ezeiza pintant de Fabián Marcaccio y la trilogía de los 70 de Alan Pauls” (2017), apuntaba a las redes dispuestas por el autor argentino en la primera obra de su trilogía de los setenta. Por ejemplo, en el extracto del rapto de Aramburu la autora ha identificado “una reescritura parcial del comunicado de Montoneros<sup>11</sup> publicado en La causa peronista el 3 de septiembre de 1974, en el que se narran las circunstancias del secuestro y la ejecución de Aramburu. El narrador presenta este relato –única pieza documental reconocible de la novela– alternando la primera persona del singular y del plural” (12). El argentino alterna las modalidades volviendo a ocupar las superposiciones, explicitando la subjetividad del suceso al alternar el narrador.

Otro suceso de carácter documental, es el dantesco fin de la vía chilena al socialismo, momento en el que se cuestiona su militancia ante la incapacidad de llorar: “Esa tarde negra en casa de su amigo, cuando el Palacio de la Moneda arde tres veces, una en Santiago, otra en la pantalla del televisor, la tercera en su corazón comunista, precoz pero deshidratado, y él daría lo que no tiene por llorar, por hacer que aflore a sus ojos una, una sola” (Pauls 91).

La pregunta es válida, y vuelve a remitir a la subjetividad de la interpretación del periodo. El colapso, ante la imposibilidad del llanto, al enfrentarse al:

momento imborrable en que dos filas de bomberos sacan por Morandé 80, una de las puertas laterales del Palacio en ruinas, el cuerpo sin vida de Allende tapado por un chamanto, como él y su amigo se enteran entonces de que se llama esa manta en Chile, y su amigo vuelva a romper a llorar y él, en cambio, nada, ni una gota, no sólo no suelta una mísera lágrima, sino que tampoco pueda cerrar los ojos. (Pauls 87).

Definen la emocionalidad y el punto de mira respecto a la militancia del periodo, y vuelve a patentizar el extrañamiento narrativo del efecto Rashomon.

El llanto, como elemento simbólico igualmente se estructura en una referencia hipotextual. El autor:

según explican Micaela Cuesta y Mariano Zarowsky (2008), establece un diálogo intertextual con una leyenda de la militancia: Rodolfo Walsh. Asesinado por la Junta Militar, Walsh ocupa un lugar forzosamente trágico en la literatura argentina. [...] *Historia del llanto* remite a un mensaje que fue emitido en 1969 por la CGT de los argentinos, y que, aunque apareció sin firma, se supone fue redactado por Walsh. (Logie 173).

---

<sup>11</sup> Montoneros se formó en 1970 y su primera acción pública fue el secuestro del general Pedro Eugenio Aramburu, el 29 de mayo de ese mismo año y su posterior asesinato. El general Aramburu, además de haber sido la figura más importante del golpe de 1955 contra Perón, fue responsable sin juicio previo de veintisiete peronistas involucrados en un intento de levantamiento contra la Revolución Libertadora. (Calveiro 83).

En dicho documento, el aún desaparecido periodista, formuló una definición del intelectual bajo forma de la admonición: “El intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante, y el que comprendiendo no actúa, tendrá un lugar en la antología del llanto, no en la historia viva de su tierra” (Cuesta & Zarowsky, 2008). Pauls, pareciese jugar al deslinde con las palabras de Walsh. Concretamente lo cita y lo ubica en una posición tutelar, respecto al comienzo de su trilogía, pero la ironía y la forma ambigua en la cual presenta el desarrollo de su exégesis textual, bien parece plantear una lejanía, con una militancia tan acérrima y esbozar más bien un socialismo bromista, anclado en el humor negro.

Pauls construye sus propios *mise en abyme*, en torno a los cuales establece un campo hipotextual, de referencias pictóricas. El primero guarda relación con la composición que acompaña la cubierta. Un corte de la secuencia de *Ezeiza paintant* de Fabián Marcaccio<sup>12</sup>. La obra de treinta metros de largo es una suerte de interpretación sobre imágenes de la masacre de Ezeiza, interviniéndolas digitalmente, generando ese efecto de difuminación, trabajado a la par con técnicas clásicas que evocan la materialidad y la violencia del episodio. El recorte del cuadro:

corresponde a la secuencia de la huida. El trabajo pictórico ha convertido las fotografías de los manifestantes en figuras espectrales y fragmentarias que remiten menos al registro o la certificación de un real ocurrido, propias de la narración factual, que a su reelaboración como sueño o rememoración. Algo semejante propone Pauls cuando retoma el término borgeano “afantasmarse” para caracterizar su tratamiento narrativo de las historias del pasado reciente. (González 11).

El diálogo se remarca por lo tanto en la medida que la imagen funciona como paratexto. Su materialidad remite, no sólo a la huida y masacre de los simpatizantes peronistas, sino también a la huida y masacre del periodo de la historia. La noción pictórica de movimiento y la potencialidad del cuadro al elaborarse desde una matriz clásica, posteriormente editada; además del uso de un referente (fotográfico) real, como lo es la masacre de Ezeiza<sup>13</sup>, formulan en gran medida la lectura postmoderna realizada por Pauls.

La configuración marxista, queda tan deconstruida, como la imagen al reinterpretarse como pintura. El enlace con *Ezeiza Paintat* no es la única referencia plástica, también encuentra un lugar central la referencia al cuadro, *The Nightmare* del pintor y escritor suizo Johann Heinrich Füssli. En el texto, el fractal referente a la imagen del cuadro La pesadilla,

<sup>12</sup> Fabián Marcaccio es un artista plástico italo-argentino. Su trabajo es un cruce de técnicas pictóricas de corte más tradicional, sometidas a procesos de edición ligados a las culturas digitales actuales. El autor utiliza el término *paintant*, para definir esas obras híbridas que mezclan pintura, fotografía y edición digital. Se puede consultar más de su obra y biografía en su sitio web <https://www.fabianmarcaccio.com/about>.

<sup>13</sup> Pilar Calveiro en *Política y/o Violencia una aproximación a la guerrilla de los años setenta* (2013), revisa la incidencia del actuar armado de grupos paramilitares, la forma en cómo su presencia influyó en las decisiones de control y desaparición por parte del estado. Además, expone de una manera historiográfica los alcances de los sucesos. Así es como la autora describe la masacre de Ezeiza, perpetrada por los altos mandos del estado, y el objetivo final de dicho suceso: “El 20 de Junio, el general regresó al país, en medio de una movilización sin precedentes, por el número y el fervor. Desde muy temprano, antes de que amaneciera, de las barriadas populares salieron columnas formadas por hombres, mujeres y viejos, gentes del pueblo, que, dada la vigilancia para impedir el acceso al aeropuerto internacional de Ezeiza, atravesaron ríos y campos para dar la bienvenida a Perón. Grupos parapoliciales y de la derecha peronista dispararon sobre las columnas afines a la JP, la Tendencia Revolucionaria, dejando un saldo que, aunque no hubo cifras oficiales, se estimó en doscientas víctimas. Al día siguiente, Perón emitía un discurso en el que no sólo no condenaba a los responsables, sino que avalaba implícitamente a la derecha quitándole a la JP su arma más importante: la movilización debía terminar. Era preciso “volver al orden legal y constitucional”. (41-42)

experimenta una dislocación figurativa a través de un procedimiento efrástico<sup>14</sup>, en el cual las imágenes de la comandante Silvia y del propio narrador, otrora niño, se superponen en un caleidoscopio historiográfico que presenta más de una capa:

No vuelve a ver la cara de la comandante Silvia hasta mucho más tarde, en la cama, cuando el golpe de una llave contra una morsa hace estallar el sueño sin imágenes en el que flota se despierta y la ve de un modo brutal, imposible, como si la durmiente del cuadro de Füssli se incorporara de golpe y pudiera ver el rostro bestial del súcubo contemplándola entre los dos paños de cortinado, y reconoce en ella al vecino de Ortega y Gasset, el militar, el abusador que le ha cantado al oído, le ha dado asilo, ha leído en los hollejos de sus dedos el secreto de su dolor; ha soplado dormido su propio bigote, el bigote falso que eligió llevar durante meses para, como dice la crónica de La causa peronista, entrenarse, prófuga de la justicia, en el arte de vivir clandestina en campo enemigo, el más difícil y elevado en el que puede aventurarse el combatiente revolucionario. (Pauls 123).

La revelación significa para el narrador la reconceptualización completa del entendimiento de la época. Pauls busca generar un impacto estético y emocional, el cual es narrado a través de los rostros protagónicos, los que son superpuestos en un préstamo pictórico, al horror nocturno que sufre la mujer víctima de parálisis del sueño, de la obra pintada por Füssli. El protagonista, como en la pesadilla del cuadro, se despierta en medio de la noche, en media de las décadas de los setenta. Revelándosele en una cruel anagnórisis, su fallo como intérprete de la época, empujándolo a una imposibilidad emocional con su pasado inmediato: “Ya no llora. Siente una congoja seca, áspera, como si una espátula lo raspara por dentro. Es simple: no ha sabido lo que había que saber. No ha sido contemporáneo. No es contemporáneo, no lo será nunca” (Pauls 124).

La última apelación a Walsh, exterioriza, en gran medida el sentimiento de derrota de los hijos de la dictadura. La estructura de posmemoria entabla esa conexión pesimista que finaliza la primera estación del tríptico que conforman *Historia del llanto*, *Historia del pelo* e *Historia del dinero*.

---

<sup>14</sup> Écfrasis es como se denomina a la figura retórica que apunta a la descripción narrativa o textual de un objeto artístico. Entendemos su uso como la descripción o representación de objetos o imágenes, ha sido ampliamente analizada, y empleada desde distintas miradas críticas. “Leo Spitzer la definía hace cuarenta años como “la descripción poética de una obra de arte pictórica o escultórica” (1962, 72); James Heffernan, de manera más abstracta, define la ecrasis como “la representación verbal de una representación visual” (1993, 3), y Claus Clüver como “la representación verbal de un texto real o ficticio compuesto en un sistema sígnico no verbal” (1994, 26). Es interesante notar que las tres definiciones insisten en el carácter relacional del texto verbal con respecto al objeto plástico, lo cual permite extender el texto a una relación intersemiótica, y, puesto que el texto verbal asume la representación del objeto plástico, al que lee como si fuera un texto, la relación también se plantea como intertextual” (Pimentel, 282).

## OBRAS CITADAS:

Adriaensen, Brigitte. "Entre el escepticismo y la autenticidad. Dimensiones afectivas y políticas de la ironía en Historia del llanto de Alan Pauls". *HeLix. Dossiers zur Romanischen Literaturwissenschaft X* (2017): 55-67

Calveiro, Pilar. *Política y/o Violencia. Una aproximación a la guerrilla de los años setenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013.

Di Meglio, Estefanía. "La guardarrropía revolucionaria en la escritura de Laura Alcoba". *El taco en la brea VI*, 1 (2014); 20-36.

Genette, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Altea, 1989.

González, Cecilia. "Diálogos entre arte e historia argentina reciente en Ezeiza paintant de Fabián Marcaccio y la trilogía de los 70 de Alan Pauls". *Anclajes XXI*, 1 (2017):1-20.

Logie, Ilse. "A la búsqueda de un lugar de enunciación apropiado: la década de los setenta argentinos en Historia del llanto de Alan Pauls". *Memorias en tinta: ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. Pp. 164-180.

Pauls, Alan. *Historia del llanto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

Pimentel, Luz Aurora. "Écfrasis y lecturas iconotextuales" *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada* 4 (2003): 205-215.

Sanahuja, José Antonio. "Narrativas del multilateralismo: 'efecto Rashomon' y cambio de poder". *Revista CIDOB d'afers internacionals* 101 (2013): 2-28.

## FANTASÍA, ESCRITURA E HISTORIA EN EL CUENTO “LA OTRA MUERTE” DE BORGES

MARCELO SÁNCHEZ<sup>1</sup>

### Resumen:

El presente artículo estudia el cuento “La otra muerte”, tomando en cuenta los roles que en él juegan el narrador-escritor y los procesos históricos. Se explica cómo y por qué Borges caracteriza al narrador como un escritor ingenuo en cuanto al mito del gaucho, épica e ideología. Se discute el papel de la memoria colectiva, reforzándose la lúcida interpretación de que el tema de LOM es la mitificación de un héroe cobarde (Lindstrom). Se formula la hipótesis de que, para Borges, ese héroe mitificado sea el caudillo histórico Aparicio Saravia, y se reúne evidencia en favor de esta hipótesis. Se rebate la hipótesis de que el personaje Pedro Damián sea Saravia. Por sus relaciones con la historia rioplatense, se muestra que esta ficción de Borges llega a operar sobre la realidad, contrariamente a lo que sugeriría una concepción simplista de lo fantástico.

Palabras claves: Jorge Luis Borges, La otra muerte, viaje en el tiempo, historia rioplatense, nacionalismo

### Abstract:

The present article studies the short story “The Other Death”, taking into account the roles played by the narrator-writer and historical processes. We explain how and why Borges characterizes the narrator as a writer who is naïve regarding the myth of the *gaucho*, the epic and ideology. We discuss the role of collective memory, and we strengthen Lindstrom’s lucid interpretation that LOM is about the mythification of a cowardly hero. We formulate the hypothesis that, for Borges, this mythified hero be the historical chieftain Aparicio Saravia, and we compile evidence in favor of this hypothesis. We dismiss the hypothesis that the character Pedro Damián be Saravia. In light of its connections with rioplatense history, we show that this Borges’ fiction manages to operate upon reality, contrary to what a simplistic view of fantastic literature would suggest.

Keywords: Jorge Luis Borges, The Other Death, time travel, rioplatense history, nationalism

---

<sup>1</sup> **Marcelo Sánchez** es escritor. Ha publicado recientemente en las secciones de crítica de las revistas *Nudo Gordiano* y *Nocturnario*.

En el cuento “La otra muerte” (LOM) (*El Aleph*, 1949) el narrador comparte sus vicisitudes al escribir un “cuento fantástico” sobre un gaucho argentino, ‘Pedro Damián’, que ha peleado en la batalla de Masoller (1904) como soldado del caudillo Aparicio Saravia. (Este era el líder del bando llamado blanco y murió en la batalla, que puso fin a las guerras civiles uruguayas.) Damián trabaja en el campo argentino desde 1905 hasta su muerte en 1946. La investigación del narrador se complica, dados los contradictorios testimonios que recoge sobre Damián. El propio narrador contribuye al problema, al olvidar el rostro de Damián (a quien conoció en 1942) y al temer buscar una foto extraviada del gaucho. La conjetura “verdadera” que el narrador elabora es que Damián no ha muerto una sino dos veces: mientras muere viejo y enfermo, viaja al pasado y muere en la batalla de Masoller, redimiéndose valerosamente de la primera vez que se batió allí, como un cobarde. El narrador se reafirma en su conjetura, aun concediendo que el relato no ha sido veraz. La razón para el ocultamiento es que –pese a la insignificancia de Damián–. Su doble muerte ha generado “dos historias universales”, con los consiguientes reajustes tendientes a eliminar contradicciones (incluida la muerte de un puestero). Dado el “peligro de muerte” que se cierne sobre todo aquel que sepa demasiado de Damián, el narrador omite escribir toda la verdad. Pero confía en haber legado al mundo en que vivimos “un hecho real” del mundo anterior. Un misterio o enigma está contenido en la frase: “Hacia 1951 creeré haber fabricado un cuento fantástico y habré historiado un hecho real” (575)<sup>2</sup>.

Existe una amplia literatura crítica sobre LOM. Las exégesis provienen de distintas fuentes, persiguen distintos objetivos y llegan a distintas conclusiones. El grueso de la crítica se ha centrado en la historia de Damián. Ciertas contribuciones revisten gran interés, al ofrecer intuiciones sobre temas importantes o establecer conexiones intertextuales. Los dos déficits más importantes son: 1) el prestar poca atención al rol del narrador, quien llega a ser censurado por su falta de credibilidad; y 2) el abstraerse de las cuestiones históricas.

Este trabajo se ocupa de estas dos áreas usualmente descuidadas por la crítica. En cuanto al rol del narrador, abordamos varias dimensiones del problema, como la dualidad de aquel vis-à-vis el autor, su condición de escritor y su ingenuidad (en materia de épica e ideología). Una de las cuestiones históricas que han atraído interés crítico es el nexo Damián/Saravia. Estas dos grandes áreas temáticas están en cierta forma vinculadas por la memoria colectiva.

Nuestros objetivos prioritarios son la identificación de las hipótesis existentes, la evaluación de su grado de éxito y la complementación de los enfoques más valiosos a fin de alcanzar una interpretación más plena. También nos preguntamos en qué consiste lo fantástico en Borges, intentando superar las concepciones simplistas (que lo reducen a irrealidad metafísica); se trata aquí de considerar el impacto de la ficción sobre la realidad histórica, identificando la ideología sustentada por el autor.

La sección siguiente estudia los roles del narrador y de la memoria colectiva. En la sección II formulamos –y reunimos evidencia en favor de– la hipótesis sobre la figura histórica que sería el héroe cobarde mitificado de LOM. En la sección III nos detenemos en la ingenuidad del narrador, considerando su posición sobre el mito del gaucho y su neutralidad ideológica. Antes de concluir, discutimos si Saravia podría ser la identidad histórica detrás de Damián (sección IV).

## I. LOS ROLES DEL NARRADOR Y DE LA MEMORIA COLECTIVA

Lindstrom destaca por el lugar que concede tanto a las peripecias del narrador como a la memoria colectiva. Esta crítica considera al narrador: “a fictionalized version of Borges”

<sup>2</sup> Cada vez que, como aquí, no aclaremos la fuente de una cita, esta será tomada de Borges (*Obras vol. 1*).

(72). Describe los cambios de parecer de ‘Dionisio Tabares’ con relación a la conducta de Damián, para después explicar la conjetura preferida del narrador. La solución la alcanzaría este distanciándose de los testimonios directos (que son contradictorios) y dando prioridad a: “reading literary and theological works” (73). Esto acaba haciendo dudar al propio narrador: “Borges distrusts the habits of mind he has acquired as a writer of imaginative literature.” (73). Lindstrom concluye que la muerte redentoria de Damián (descrita en términos heroizantes por el testigo ‘Juan Francisco Amaro’, y luego por Tabares): “closely resembles a more pedestrian phenomenon. His retrospective transformation is, in a sense, only an exaggeration of the process by which heroes are mythified. [...] Here is the hint that any hero might be a transformed manifestation of what was once a coward” (73).

Lindstrom se interesa por las complejidades que presenta la paradoja del viaje en el tiempo. Es al tomarlas seriamente en cuenta, siguiendo los resultados que aporta el narrador, que ella logra en definitiva superarlas. La conjetura “verdadera” del narrador implica una transición entre dos historias universales. En la primera, Damián fue cobarde en la batalla; en la segunda, fue valiente. Durante la transición, hay cada vez menos indicios de la primera historia y cada vez más de la segunda. A esta compleja transición (que exige el viaje de Damián al pasado) Lindstrom la equipara con otra secuencia más simple, dentro de la lógica del tiempo lineal: la mitificación de un héroe cobarde. En apoyo de su interpretación, esta crítica rescata las imágenes de Damián cayendo en la batalla.<sup>3</sup>

Otros autores han mencionado el papel de la memoria en LOM, pero sin detenerse en ella. Para Butler, LOM: “is about the effect of time upon memory” (63). Tampoco elabora Fishburn en qué sentido: “la historia [de LOM] está formada no de hechos, sino de recuerdos, y que estos se pueden ‘corregir’” (197). Griffin considera a LOM una meditación sobre el tiempo subjetivo, con raíces en el idealismo. Para el crítico: “Borges playfully suggests that if the past is constituted solely of memories, then it changes as those memories change” (10).

Parte del presente trabajo extiende el lúcido análisis de Lindstrom de las siguientes maneras. Por un lado, en el resto de la sección reforzamos su argumento sobre un héroe cobarde mitificado. Por otro, en la sección siguiente formulamos una hipótesis sobre la identidad histórica de ese héroe, y discutimos la evidencia en favor de ella.

Reforzamos el análisis de Lindstrom en tres áreas. Primero, si bien el narrador enfrenta muchos desafíos al formular su mejor conjetura, esta sólo la destina a reconciliar las contradicciones de Tabares (574). Desestima a tal efecto el testimonio de Amaro, el cambiante parecer de ‘Gannon’, o las impresiones del propio narrador. Sorprende aquí por caprichoso que para este sólo cuente un testimonio –el de Tabares– que podría ser razonablemente desechado por inconsistente. Este cuestionamiento nuestro a la conjetura “verdadera”<sup>4</sup> refuerza a Lindstrom ya que, si la conjetura no convence, mejor es interpretarla metafóricamente (que es justo lo que esta crítica en definitiva hace).

Segundo, para un Borges-comentarista Amaro no podría haber sabido un detalle que afirma saber: “the colonel [sic] also remembers an unreal detail that is worked in on purpose—he remembers that the man [Damián] got a bullet wound through the chest. Now, of course, if he had been wounded and fallen off his horse, the other wouldn’t have seen where he was wounded” (“Conversations” 26). Amaro es el primero en testimoniar que Damián fue valiente, pero su versión estaría así distorsionada. Amaro podría estar exagerando una acción entre valerosa y neutral, antes que ocultando una cobardía.<sup>5</sup> Aun así, este detalle refuerza la

<sup>3</sup> Podríamos añadir la imagen de su honrosa –si modesta– sepultura.

<sup>4</sup> Este cuestionamiento difiere de la común incredulidad respecto del narrador, basada en el penúltimo párrafo de LOM, en que el narrador admite no haber sido siempre veraz. Esa incredulidad no está del todo justificada ya que el párrafo en cuestión es presentado justamente como consecuencia de la conjetura “verdadera”.

<sup>5</sup> A poco de escuchar a Tabares, el narrador interpreta que su estilo oral delataría que sus recuerdos están

intuición de Lindstrom de usar esa imagen heroizada de Damián al interpretar –en base también a otros aspectos de LOM– que el cuento trata de una mitificación.

Tercero, reforzamos el análisis de Lindstrom mediante el perfil del narrador-escritor. Este se trazó escribir un “cuento fantástico”. Emir Rodríguez Monegal (ERM) (*Biography*) compara la historia de Damián con *The Sense of the Past* de Henry James, novela en que basta que el héroe se identifique con el pasado para viajar a él. Así, la conjetura “verdadera” se ajusta al género fantástico buscado por el narrador; en cambio, los dos argumentos antes considerados por él (uno presumiblemente gauchesco, basado en una visión romántica sobre Damián, y el otro inspirado por Joseph Conrad<sup>6</sup>) corresponderían más bien al realismo literario. Al obedecer la conjetura “verdadera” a la finalidad fantástica del narrador-escritor, aquella parecería tener prioridad por sobre –y cobrar independencia de– los hechos abordados. Como reacción a este énfasis excesivo en lo literario, tiene sentido que el lector lea entre líneas, evitando quedar atrapado en los juegos narrativos de LOM. Una lectura de este tipo es precisamente la que ha llevado a la interpretación de Lindstrom.

Desde el prisma de la memoria colectiva, LOM nos brinda la secuencia de un héroe cobarde eventualmente mitificado. Lindstrom ha identificado esto detrás de la historia fantástica de Damián, entrelazada con fuentes teológicas y literarias. La secuencia de Lindstrom (coronada por la mitificación del héroe) difiere de las dos formas de que habla LOM para generar la secuencia cobarde/valiente. La mención a Conrad sugiere una secuencia que, como la de Lindstrom, ocurre en el tiempo lineal. En cambio, según la conjetura “verdadera” del narrador, la secuencia involucra “dos historias universales” y así la perturbación del tiempo lineal. Los dos casos de LOM implican una diferente visión del tiempo, pero en ambos la valentía redime de la cobardía inicial. Al decantarse por una técnica narrativa (el viaje jamesiano al pasado) para su conjetura “verdadera”, el narrador evitó adoptar la idea del teólogo ‘Pier Damiani’, para quien Dios puede “modificar el pasado” en la eternidad, esto es, por fuera del tiempo.

## II. SARAVIA COMO HÉROE COBARDE MITIFICADO

Lindstrom no muestra interés en estudiar las implicaciones que su lectura de LOM tiene para los personajes históricos de la revolución de 1904. Aquí formulamos la hipótesis de que, para Borges, el héroe cobarde mitificado (de que habla Lindstrom en abstracto) sea Saravia.<sup>7</sup> En LOM la referencia central al respecto es la frase: “porque el gaucho le teme a la ciudad” (571), con la que Tabares explica –y acaso lamenta– la decisión de Saravia de no atacar Montevideo (y así indirectamente la derrota, meses después, en Masoller). Con relación a nuestra hipótesis, esto aportaría sólo uno de los tres elementos en “héroe cobarde mitificado”: el intermedio de “cobarde”. Lo que faltaría –la amalgama de los dos extremos: “héroe mitificado”– no lo aporta LOM. Si nuestra hipótesis es correcta, Borges cuenta con que el lector conoce, o puede fácilmente averiguar, que Saravia en efecto ha sido glorificado como un héroe. En tal sentido, es útil discutir aquí un aporte crítico sobre LOM.

---

afectados por todas las veces que antes los contó (572). Esto no implica la mitificación de ningún héroe; más aún, a Damián, Tabares lo tiene por cobarde antes de conocer la versión de Amaro. En cuanto a esta, el narrador finalmente la desestimará; más que por la distorsión mencionada por el Borges-comentarista, ello podría deberse a que el narrador estime que el testigo habla de un Damián distinto al que interesa en LOM. En tal sentido, el cuento se refiere dos veces a problemas de identidad.

<sup>6</sup> El narrador ha pensado en dos héroes de Conrad (‘Lord Jim’, ‘Razumov’, 572) que son primero cobardes y después valientes.

<sup>7</sup> En ausencia de un análisis que cumpla la función revelatoria del de Lindstrom, la sección IV mostrará que el intento de forzar la identidad Damián/Saravia no se ajustaría a las exigencias de tan compleja trama.

ERM detecta un nexo Damián/Saravia, con el “mito” de Saravia como “centro de un relato de muertes, heroísmos y cobardías” (“La muerte” 7). ERM estudia dos aspectos puntuales de ese nexo: el que ERM, que procedía de la misma región nor-uruguaya que Saravia, facilitara (como personaje de LOM) las averiguaciones sobre Damián; y el que en 1942 se produjeran tanto el único encuentro del narrador con Damián como la publicación de dos biografías de Saravia. Ambas biografías se llaman *Vida de Aparicio Saravia*; Manuel Gálvez, autor de una de ellas, expresa haber sido asesorado por José Monegal, tío de ERM, historiador oficial blanco y autor de la otra biografía. Borges conocía al menos la biografía escrita por Galvez, que es ridiculizada en Bioy Casares (25/10/1959).<sup>8</sup> La intuición de ERM conecta así a LOM con dos jalones en el proceso ya avanzado de mitificación de Saravia como héroe histórico. La relación de las biografías con LOM demostraría la actualidad que Saravia tenía para Borges al escribir el cuento. No se trataba sólo de señalar a un caudillo histórico que el autor creía cobarde y contrario a la civilización; se trataba también de resistir a un revisionismo nacionalista que, en el caso argentino, Borges ya podía constatar que se había visto acompañado de cambios políticos que él deploraba.

ERM (“La muerte”) también se refiere a Luis Melián Lafinur, tío uruguayo de Borges, como fuente de LOM. Es una de las proyecciones autobiográficas que vinculan a LOM con miembros de la familia del autor, y así con conflictos históricos rioplatenses.<sup>9</sup> Estos detalles contribuirían a que el lector se interese por el marco histórico del cuento, y especialmente por Saravia, participante de esos conflictos en el bando que Borges juzga equivocado. La sección siguiente también refuerza el rol de la historia en LOM. Allí abordamos la forma en que el autor nos deja ver la ingenuidad del narrador, lo que –por contraste– nos haría preguntarnos por la posición informada y politizada del autor. Tanto aquellas proyecciones autobiográficas de LOM como la ingenuidad del narrador apuntan a concitar el interés del lector por la dimensión histórica de la insurrección de Saravia, e indirectamente por el carácter de este. Si el cuento explicita la cobardía de Saravia, el lector puede hurgar en otros detalles biográficos del héroe, incluidos su glorificación, completando así la exégesis del cuento (y los requerimientos informativos de nuestra hipótesis). Esta permite una interpretación de la críptica frase “historiaré un hecho real”: este hecho sería la cobardía de Saravia, que Borges referiría tanto para cuestionar esta figura histórica como para resistir a los intentos tendientes a su mitificación.

El interés de Borges no sería exaltar la muerte valerosa de Saravia, sino señalar la cobardía precedente. Lejos de ser un hecho inobjetable, esta es una opinión lanzada con una clara intención política.<sup>10</sup> Borges frecuentemente se revela contra la seducción que sobre él ejerce la barbarie; LOM asigna este papel al gaucho Damián, cuya historia serviría de nexo con la del caudillo Saravia. Otras referencias históricas explícitas de LOM –Gervasio de Artigas y Justo José de Urquiza, en tanto aliado de Juan Manuel de Rosas– remiten a una serie inagotable de luchas intestinas rioplatenses. En la visión de Borges, esta serie podría prolongarse hasta el primer gobierno del Perón, en su apogeo cuando se publicó LOM. En el presente de 1949, los extintos gauchos montoneros se proyectarían así en unas mayorías urbanas volcadas al nacionalismo.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Dado que Borges negó a ERM conocer las dos biografías en cuestión, este moderó –aunque no desestimó del todo– la importancia del año 1942 como vínculo entre LOM y esas biografías (7). El que Borges conociera al menos la de Gálvez refuerza esta inquietud de ERM.

<sup>9</sup> Se han mencionado al respecto también Isidoro Acevedo (v.gr. *ERM Biography*) y Francisco Borges (Balderston).

<sup>10</sup> El no ataque de Montevideo también ha sido explicado de otras maneras, incluyendo la relación de fuerzas militares o los objetivos políticos de la insurrección.

<sup>11</sup> Bell-Villada (1981, 198) pone a Borges entre los “antigauchos liberales”. Mientras el epíteto “antigaucho” parece apropiado, lo usual sería considerar al autor un conservador antes que un “progresista”.

### III. NARRADOR INGENUO VERSUS AUTOR POLITIZADO

Una característica importante del narrador de LOM es su ingenuidad. Mientras él intenta dar con el argumento para su “cuento fantástico”, se ve expuesto a un material histórico para el que no parece estar preparado. De esto nos distraen las contradicciones que surgen entre los testimonios recogidos. Prestando la debida atención, notaremos que el narrador –a diferencia de Borges– tiene ideas ingenuas sobre su área de estudio (el gaucho) y mantiene una llamativa neutralidad ideológica.

Borges alterna entre identificarse con el narrador y asignar a este rasgos ridículos. Lo primero le permite introducir realismo en la narración fantástica. Con lo segundo se despega de una visión romántica del gaucho; además, presenta a un narrador-escritor absorbido en sus argumentos literarios (e indiferente a la insignificancia de su personaje Damián). La duplicidad narrador/autor hace posible que, mientras el narrador nos brinda su ingenua versión del gaucho Damián, el autor obtiene de aquel el marco épico que necesita para historiar “un hecho real” de la última guerra civil rioplatense. En este proceso Borges va caracterizando al narrador. Este recoge información sobre el gaucho, sobre la guerra y sobre literatura, y nos transmite sus reacciones ante todas esas cosas.<sup>12</sup>

La ingenuidad del narrador tiene tres dimensiones. Primero, se vería en la neutralidad ideológica de aquel, en contraste con un autor fuertemente politizado. El marco que ofrece la revolución de 1904 no se traduce en ninguna opinión del narrador ni a favor ni en contra de la causa de Saravia. Esta neutralidad es más patente porque dos informantes son veteranos blancos de esa campaña. La carta de presentación a Tabares es escrita por ‘ERM’, miembro de una familia de conspicuos militantes blancos (más aún, de la misma región que Saravia). El narrador no emite opinión sobre los degüellos (implícitamente, imputados por Tabares al bando colorado); Borges sabía que era esta una costumbre de ambos bandos, y habla de ‘Saravia’ como “nombre de degollador” (Bioy Casares 22/10/1955). El narrador describe al “artiguismo” en términos hasta favorables (572), pese a que Borges sentía especial animadversión hacia Artigas (aspecto que no ha merecido discusión crítica). Así, en el “Epílogo” al primer tomo de *Obras Completas* dice Borges de sí mismo: “a lo largo de los años, contribuyó sin saberlo y sin sospecharlo a esa exaltación de la barbarie que culminó en el culto del gaucho, de Artigas y de Rosas” (1144). En privado, enumera sus enemigos políticos: “Sólo me quedan tres puntos sobre los que soy irreductible: Rosas, Artigas y Perón” (Bioy Casares 3/12/1971).

Segundo, la ingenuidad del narrador está indicada por vía intertextual. No se trata de una mera cuestión literaria, dado el aliento histórico de los textos en cuestión. Nos referimos a la referencia (que la crítica ha pasado por alto) a: “[e]l sonido y la furia” (571), cita tomada de *Macbeth*: “it is a tale / Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing”. Esa referencia también remite a la novela *The Sound and the Fury* de William Faulkner, de cuyas obras opinó Borges: “la historia, siempre atroz, no nos es referida directamente” (Introducción 80). La cita de Shakespeare sugiere que, leído como “cuento fantástico” del narrador, LOM es banal (dicho por un tonto, no significa nada).<sup>13</sup> Claro que, además de ser LOM el cuento del

<sup>12</sup> También quedan caracterizados sus dos veteranos informantes, quienes acaban coincidiendo en glorificar al gaucho muerto en combate. El que Borges no pierda de vista la caracterización de los personajes puede significar una intencionada afinidad con el *Martín Fierro*, del cual (y también de Conrad) dice en *Discusión* (1932): “No silencia la realidad, pero sólo se refiere a ella en función del carácter del héroe.” (182).

<sup>13</sup> La conexión con esta cita de Shakespeare se refuerza si comparamos lo que se dice unas líneas antes (“all our yesterdays have lighted fools/The way to dusty death”) con los “terrosos” (571) soldados de Saravia, que en definitiva serán derrotados.

narrador es el cuento del autor. Este se encarga de que, pese a las incongruencias del texto, se consignen los datos que iluminarán –según nuestra interpretación– “un hecho real” de la insurrección de Saravia. La historia de LOM puede parecer banal, pero sería “atroz”, como la de *Macbeth* y las de Faulkner.

Tercero, el resto de la sección discute en profundidad otro tema descuidado por la crítica: la visión del narrador sobre el gaucho, con especial preocupación por el sentido de lo épico. El narrador, hombre de ciudad, quiere escribir sobre el gaucho Damián. A lo largo del cuento recibimos distintas noticias sobre la cobardía/valentía de este, lo que afecta –de una manera que nos es solo sugerida parcialmente– el argumento del “cuento fantástico” del narrador. A lo largo de LOM, lo único que este ha aprobado consistentemente en su héroe es su abnegación como campesino. A eso se aferraría el narrador ante los vaivenes que sufre su valoración sobre el desempeño militar de Damián. Y es algo que opone el narrador al otro escritor: el autor, para quien en materia de literatura –en este caso, épica gauchesca– son irrelevantes las tareas de campo ejecutadas por un gaucho pacífico.

Al enterarse de que Damián fue un cobarde en Masoller, el narrador se percata de haber con aquel “fabricado” un “ídolo” (572). El desengaño del narrador para con el Damián-soldado no implica un cambio de postura con relación al Damián-campesino. El narrador considera la vida de campo dura, al punto de preparar la muerte redentoria del héroe. Para Borges, en cambio, un gaucho laborioso no tiene ninguna carga épica. Por otra parte, el narrador se muestra decepcionado por los detalles truculentos de la guerra (prisioneros “degollados” incluidos) y tampoco aprecia el valor épico del gaucho pendenciero (571-2 y 574, respectivamente) –temas que sí han inspirado varias páginas del autor (aunque no tantas como las dedicadas al sucesor del gaucho malo: el compadrito orillero).

En cuanto a la palabra “ídolo”, Borges podría estar explotando su significado etimológico, a fin de dejar traslucir cuál es su propia valoración de Damián (opuesta a la del narrador). En griego, ‘eidolon’ significa ‘imagen’, lo que restaría entidad real a Damián. En la traducción al griego del Viejo Testamento (la Septuaginta de los siglos II a III a. C.), ‘eidolon’ es usado para traducir palabras hebreas que denotan insignificancia/nulidad, o también una estatua en pie.<sup>14</sup> La imagen visual de Damián que recuerda el narrador es una estatua, o aun la fotografía de una estatua. La fotografía extraviada por el narrador domina a su único avistamiento directo de un Damián taciturno, que ocurrió mientras aquel le hablaba –esto es, presumiblemente no mientras Damián trabajaba, lo que ayudaría a explicar que la impresión que tenemos de este no sea vívida. En suma, hay aquí una tensión entre narrador y autor: aquel daría a “ídolo” una connotación positiva, pero Borges se encarga –a través de las caracterizaciones tanto del narrador como de su héroe– de que el vocablo más bien denote una imagen insignificante.

La única (y predecible) coincidencia entre narrador y autor en materia de épica es que luchar es heroico. Pero incluso aquí Borges se permite mostrar cierta ambigüedad en el narrador. Este exalta a Martín Fierro como valiente (572), pero omite que el héroe fue pendenciero pese a que esta característica es –en otro punto– valorada negativamente (574); por otro lado, la forma en que Tabares describe la campaña militar de 1904 es comparada por un narrador decepcionado con “el sueño de un matrero” (572).

Un punto clave en la conjetura “verdadera” es cómo Damián prepara su muerte heroica. El gaucho evita ser un pendenciero, abocándose a las tareas de campo, que “retomó con humilde tenacidad” (571). También leemos: “[Damián] se hizo duro, lidiando con el monte y la hacienda chúcará” (574). El combate final está así preparado por una “lid” no contra hombres armados, sino contra una geografía no llamativamente hostil y, presumiblemente,

<sup>14</sup> La última acepción, que ha pasado a las lenguas latinas, tiene en el Viejo Testamento un sentido peyorativo (en contraposición a un Dios perfecto).

contra ovejas indefensas.<sup>15</sup> El tono sub-gauchesco de estos pasajes de LOM contrasta con aquel en que se pone a “Martín Fierro” como dechado de valentía. Y es imposible de reconciliar con la posición de Borges, que, por ejemplo, ha sido implacable con la falta de acción y de estatura épica de *Don Segundo Sombra* (Sánchez, “*Don Segundo*”). Dada la fama de la novela de Güiraldes, tiene sentido que Borges exagere deliberadamente la inacción y el tedio del Damián-campesino –y no sólo por una cuestión de espacio, tratándose aquí de un cuento. Estos recaudos le parecerían necesarios ante lectores que se emocionaban con las insípidas andanzas del tropero don Segundo. Precavidamente, Borges decidiría las anotaciones de LOM sobre ese “desamparo” que es el “puesto muy solo” (571) de Damián; la ausencia de color local nos privaría de los cuadros folklóricos que Borges, en cualquier caso, no apreciaba en *Don Segundo*; las ovejas del monte remplazarían los movimientos de vacunos por la inmensa llanura.<sup>16</sup>

La muerte heroica de Damián no basta para compensar el déficit épico de toda su vida. Importa que tampoco sepamos algo preciso (y no descalificador) sobre la cobardía inicial del héroe.<sup>17</sup> Solo sabemos que “flaqueó en Masoller” (572); se menciona su “desfallecimiento” (574), si bien en conexión con una conjetura pronto desechada. Este incierto y nada edificante incidente juvenil de Damián, seguido por el dudoso carácter épico de la vida rural, significa que el narrador apuesta todo a una muerte heroica (conjetural). Detrás de esta jugada imprudente del narrador está Borges, cuya parodia sub-gauchesca contribuiría a alejar nuestra atención del “cuento fantástico” de aquel y dirigirla hacia “un hecho real” de mayor peso.

La ingenuidad del narrador está también insinuada en su mención a los héroes redimidos de Conrad. En ese punto, Damián acaba de ser expuesto como un cobarde, pero el narrador (implícitamente, al pensar en Conrad) atribuye a su héroe una valiente redención post-Masoller. La explicación sería que el narrador está impresionado por el coraje que implicarían las tareas de campo. Esta redención en vida de Damián será finalmente remplazada por una muerte valerosa.

Quizá en conexión con la (blanda) posición del narrador sobre lo épico, Borges deja traslucir repetidamente que el narrador es un timorato. En la única batalla que le toca librar a este –una literaria, contra Gannon– parece resignarse rápidamente a no defender con la debida firmeza a un escritor de su aprecio: “busqué amparo en una discusión literaria sobre los detractores de Emerson” (573).

#### IV. LA SUPUESTA IDENTIDAD HISTÓRICA DE DAMIÁN

La neutralidad ideológica del narrador, así como su ingenuidad en materia de historia rioplatense, contrastan con la posición informada e ideológica de Borges. Este se valdría de la microhistoria fantástica de Damián para operar sobre la historia con mayúsculas. Nuestro trabajo ha propuesto la hipótesis de que el héroe cobarde mitificado de LOM sea Saravia. Ubelaker Andrade ha formulado una hipótesis más radical, y es que Damián sea Saravia.

Ubelaker cita el ensayo de ERM (“La muerte”), pero no en relación con el nexo Damián/Saravia. Como vimos, allí ERM había planteado con fuerza la existencia de un nexo Damián/Saravia, que era estudiado cautelosamente a partir de aspectos puntuales, distando de llegar

<sup>15</sup> De ovejas podría haberse ocupado Damián antes de sumarse a las tropas de Saravia (al menos leemos testimonios sobre un Damián esquilador y sobre uno que bañaba ovejas).

<sup>16</sup> Nuestra lectura de este aspecto de LOM en tono de parodia se refuerza si recordamos que Borges se divirtió preguntándose si *Don Segundo* “es un libro satírico” (Bioy Casares 8/11/1959).

<sup>17</sup> Cf. la discusión sobre lo que haría literariamente justificable una huida, en Bioy Casares (26/6/1957). Tampoco la edad del héroe impresiona por muy corta (“diecinueve o veinte años”, 571).

al extremo de una identidad. Ubelaker se adjudica la paternidad de la hipótesis sobre la identidad Damián/Saravia cuando dice: "I believe that this essay [el de Ubelaker] is the first to suggest the possibility of going further than the explanation provided by 'Borges' within the story" (127). Atribuye el descuido de la crítica a que el trabajo de interpretación ya habría sido hecho por el narrador (cuando la conjetura "verdadera" del narrador ha más bien suscitado la reacción contraria de incredulidad).

Ubelaker también toma distancia de Balderston, a quien sí reconoce su mención del nexo Damián/Saravia. La diferencia que Ubelaker parece percibir vis-à-vis Balderston es que, mientras aquel explicita la cobardía de ambos héroes, "Balderston mentions the similarity of at least the heroic aspects" (128). Si Balderston no analiza explícitamente la cobardía de Saravia, es porque enfatiza –en conexión con este– los rasgos criollos más genéricos, incluido el "desgano" de que habla un ensayo temprano de Borges (192).<sup>18</sup> Al discutir otro ensayo de Borges (uno de madurez, "Historias de jinetes") Balderston no nota el cambio de tono hacia Saravia, incluida la referencia al temor de este. Y concluye: "O conceito mítico e nostálgico que Borges tem do herói gauchesco converte a figura de Saravia num ponto de referência importante na sua obra" (195). Habría que complementar esta opinión sobre el gaucho con la mirada adversa que Borges deriva de la polaridad civilización/barbarie.

Ubelaker justifica su hipótesis de la siguiente forma. Cree en la conjetura "verdadera" del narrador de LOM, y así cree correr "peligro de muerte" al intentar probar esa hipótesis. Comprende que esta postura crédula se opone a las exégesis del cuento que ven en este una metáfora del rol que tiene la memoria colectiva en la interpretación de la realidad. Entre estos estudios con los que dice diferir, cita a Lindstrom, Fishburn y Balderston. El de Lindstrom es el único análisis detallado de estos tres. El de Balderston justifica así el nexo Damián/Saravia: "Aquí a figura de herói que o protagonista luta por criar é claramente uma construção e relaciona-se com o suicídio heróico de Saravia no campo de batalha" (205).

El esfuerzo analítico de Ubelaker resulta improductivo. Por su empeño investigador, este crítico cree estar exponiéndose a la muerte. Más importante que probar la hipótesis de que Damián sea Saravia, acaba considerando Ubelaker simplemente el ir: "in the *search* for the identity of this protagonist", sintiéndose involucrado en el cuento (141, énfasis en el original). Lo realmente importante no es así dar con el verdadero Damián, sino "the nature of the game of interpretation that makes this question possible" (133). Lo que el crítico descuida es que, al adherir a la conjetura "verdadera" del narrador (rechazando la intuición de Lindstrom), también induce –contrafácticamente– serios trastornos en el numeroso entorno de Saravia.

Veamos este punto en mayor detalle. Si Damián fuera Saravia, el cuento implicaría que este habría sido cobarde antes de viajar al pasado y morir valientemente. Bajo este supuesto, es importante una diferencia entre Damián y el Saravia histórico: mientras aquel es un repatriado que se aísla del mundo, el segundo fue un archiconocido líder que siempre estuvo rodeado de su gente. En el contexto de LOM, serían incalculables los trastornos que cualquier cambio drástico en la biografía de Saravia haría necesarios en su entorno (incluyendo reajustes en las memorias humanas, pero también muertes).

Ubelaker reconoce otras inconsistencias en que incurre al forzar la identidad Damián/Saravia desde dentro de LOM (esto es, prescindiendo de una interpretación à la Lindstrom). A diferencia de Damián, Saravia no era un joven e insignificante soldado argentino, ni murió liderando una carga (fue alcanzado por un francotirador mientras recorría el frente de fuego, luciendo su poncho blanco), ni demoró cuarenta y un años en redimirse.<sup>19</sup> Ubelaker reconoce

<sup>18</sup> Habiendo descrito el lugar de Saravia en relación con los bandos políticos enfrentados, Villanueva cita a Balderston, para quien la figura de Saravia está "asociada muchas veces al criollismo" en la obra de Borges (8).

<sup>19</sup> Ubelaker habla de "a year and a half" (129), pero entre febrero y el 1° de setiembre de 1904 (lo que separa

sus palmarias contradicciones, por ejemplo, al decir: “*Artiguismo, in this way, is turned on its head*” (132, énfasis en el original).

El análisis de Lindstrom no contiene –pero sí hace posible considerar– el rol que nuestra hipótesis sobre LOM ha asignado a Saravia. El resultado empírico de Ubelaker puede aprovecharse, a condición de abandonar el aparato analítico de ese estudio. La evidencia en cuestión es el parecido facial de Saravia con el ‘tenor Tamberlick’, del cual el narrador sugiere que tendría una cara a su vez comparable a la de Damián.<sup>20</sup> Así, por intermedio de Tamberlick se refuerza la presencia del caudillo en LOM. Esta evidencia ha de sumarse a los otros resultados en apoyo de nuestra hipótesis.

Quisiéramos aquí enriquecer el nexo Saravia/Tamberlick introduciendo un tercer elemento que –creemos– no ha sido mencionado. Se trata de Tamerlán, un líder militar a quien Borges se ha referido en ciertas ocasiones. El parecido fonético con Tamberlick se fortalece si recordamos el *Tamburlaine* (1590) de Marlowe. Esta obra es mencionada (1140) como fuente del poema “Tamerlán (1336-1405)” (1972), en que Borges se ocupa de aspectos de interés para la comparación con Saravia: Tamerlán es jinete y atraviesa “la llanura”, por oposición a la ciudad (1083). Muchos años antes de la publicación del poema, esta oposición está presente cuando Borges recuerda la descripción que hace el *Tamburlaine* de las tiendas de campaña durante el sitio de Samarkanda (Bioy Casares 19/4/1959). También se refiere Borges a Tamerlán en conexión con otros conquistadores bárbaros de la historia (Bioy Casares, 31/5/1962), entre ellos el mongol Gengis-khan. Este, en un ensayo arriba citado (“Historias de jinetes”), ocupa el rol central entre los antecesores históricos del gaucho (Tamerlán es mencionado como “Timur”, 155). El significado para LOM del triángulo Saravia/Tamerlán/Tamberlick sería el de usar al tenor para debilitar el valor épico de Saravia.<sup>21</sup> Mientras este temió entrar a Montevideo, Tamerlán fue un guerrero implacable que sembraba desolación y muerte en las grandes urbes de Asia Central.

Dejamos para el final la discusión de las comparaciones que Ubelaker hace de LOM con otros cuentos de *El Aleph* (135) y con Macedonio Fernández. La comparación con “La casa de Asterión” y “Abenjacán el bojarí, muerto en su laberinto” concluye con una semejanza: los tres cuentos incluyen laberintos mortíferos. Más importantes parecen ser las diferencias que resultan: a) el laberinto de LOM es textual/temporal, los otros dos físicos; y b) los miembros de cada par Damián/Saravia y hombre/toro no mueren uno a manos del otro, como sí el rey a manos del visir.

La comparación con Macedonio concierne a sus ideas de que el lector se vuelva una versión “ficcional” de sí mismo (137) y de que esta transformación sea una muerte liberadora que no deba ser temida (138). Ubelaker concluye: “In the case of Borges’s story, a method of interpretation that involves an acceptance of imaginary mortal danger thus participates within the tradition that Macedonio initiates” (139). Esta conexión Borges/Macedonio es interesante, pero sería útil aclarar que la supuesta convicción de Macedonio contrasta con el interés más bien literario de Borges. En el caso de LOM, viniendo del timorato narrador, cuestan tomarse estas cuestiones con la misma seriedad que pregonaba Macedonio. El problema de Borges con Macedonio no es que este, en privado, carecía del temple que sus escritos sugieren a Ubelaker (temía a la muerte y al dolor físico, “Oral” 3’21”). Lo que realmente impedía a Borges seguir a su maestro es que este “se plantea un problema insoluble”: quiere

---

de Masoller la oportunidad de asaltar Montevideo) solo transcurren unos siete meses.

<sup>20</sup> Russek enfatiza en este caso “the power of the photographic image, if not to establish absolute identification, then at least as a productive means of visual analogy” (69).

<sup>21</sup> Acaso también ayude el que Tamberlick sea, sobre la página escrita, una ligera deformación del nombre auténtico del tenor: Tamberlik.

restar toda importancia a una muerte, a la que después dedica todo un libro (Bioy Casares 28/11/1960). Borges creía la posición de su maestro tan hilarante, que consideró escribir un cuento satírico en que “alguien como Macedonio” induce a un discípulo suyo a morir (Bioy Casares 26/6/1971). Una posible influencia de Macedonio (en tono paródico) sobre LOM es que el narrador teme por su suerte, pero nunca exterioriza preocupación por el “peligro de muerte” que sus revelaciones supondrían para los lectores, en cambio, y pese a temer por su propia suerte, Ubelaker cree que el narrador ha buscado: “to protect both himself and his readers” (123).

## V. CONCLUSIONES

Hemos estudiado el cuento de Damián tomando en cuenta los roles que en él juegan el narrador y los procesos históricos. Borges nos deja ver la ingenuidad del narrador, no sólo en su actitud ante el mito del gaucho sino también en el terreno ideológico. El tono que el narrador-escritor adopta al referirse a la vida de campo y a la guerra no podría ser calificado de épico por el autor. La neutralidad ideológica del narrador frente a la insurgencia de Saravia contrasta con la visión de Borges, que veía a este caudillo como una amenaza para la civilización.

A través de un análisis pertinente de la trama, Lindstrom interpreta que la historia de Damián refleja la mitificación de un héroe cobarde. Aquí, por un lado, hemos reforzado el argumento de Lindstrom. Por otro, hemos formulado la hipótesis de que, para Borges, ese héroe cobarde mitificado sea Saravia, y reunido evidencia en favor de ella. Esto incluye fundamentalmente la referencia de LOM al temor de Saravia, así como la conexión – investigada por ERM (“La muerte”)– entre el cuento y la glorificación del caudillo. También apoyan nuestra hipótesis las consideraciones de que –detrás del narrador ingenuo– hay un autor que resiste la mitificación de ese caudillo. En el mismo sentido podrían usarse las proyecciones autobiográficas de LOM que involucran a partidarios de la civilización contra la barbarie.

Ubelaker Andrade aporta evidencia sobre el parecido facial de Saravia con el tenor ‘Tamberlick’. Aquí hemos vinculado este dato con el significado del cuento, al invocar la figura histórica de Tamerlán. Al implicar una mayor presencia de Saravia en LOM, la evidencia favorece marginalmente a nuestra hipótesis general. Ubelaker reunió esa evidencia con otra idea en mente: la de abonar su hipótesis de que Damián sea Saravia. Tan pronto el crítico intenta probar esta hipótesis, incurre en palmarias contradicciones, en las que no cae nuestra hipótesis por estar apoyada en una cuidadosa lectura entre líneas del cuento (debida a Lindstrom). Ubelaker rechaza explícitamente esta interpretación, adhiriendo crédulamente a la conjetura “verdadera” del narrador. Al quedar atrapado en la compleja trama de LOM, Ubelaker acaba implicando –contrafácticamente– paralelos biográficos entre Damián y Saravia, además de serios trastornos en el entorno del caudillo.

Cuestiones históricas e ideológicas permean el movimiento por el que en LOM lo fantástico opera sobre la realidad. No se trata sólo de si Saravia es el héroe mitificado en cuestión. Las referencias históricas de LOM –que incluyen al héroe nacional uruguayo (Artigas)– parecen definir un continuo de conflictos (federales contra unitarios, blancos contra colorados), del cual la revolución de 1904 es apenas un eslabón. Esta oposición entre bandos no es para Borges una curiosidad histórica, sino que se funde en la moderna oposición entre nacionalismo y cosmopolitismo (o entre peronismo y antiperonismo). El gaucho hace tiempo que ha desaparecido, pero el autor adivina su proyección histórica en las modernas

mayorías urbanas, en las que ve el sustento del nacionalismo.

La historia fantástica de Damián se entrelaza con fuentes teológicas y literarias. El viaje jamesiano al pasado implica una transición entre dos líneas de tiempo, violatoria del tiempo lineal. Pero lo fantástico también incluye el impacto de la ficción en la realidad histórica. Así, LOM reflejaría la resistencia de Borges a aceptar la glorificación de Saravia. Esto remite, por una parte, al tiempo histórico (lineal). Por otra parte, en la medida en que el héroe bárbaro de LOM no es tanto un caso aislado como parte de una serie indefinida, se deja sentir la circularidad o atemporalidad del mito. Atemporalidad terrena, y así distinta de la eternidad implicada en un problema teológico que sirve de marco al cuento.

## OBRAS CITADAS

- Balderston, Daniel. "Gaúcho da fronteira: Uruguai e Rio Grande do Sul". *Histórias da Literatura: Teorias, Temas e Autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003. Pp. 188-207.
- Bell-Villada, Gene. *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1981.
- Bioy Casares, Adolfo. *Borges*. Ed. Daniel Martino. Buenos Aires: Destino, 2006.
- Borges, Jorge Luis. *Obras Completas, vol. 1*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- . "Borges Oral – Serie Testimonios" (entrevista con Jorge B. Rivera). Buenos Aires: CEIS, Lado 2, 1981. En línea: [https://www.youtube.com/watch?v=ZCY1B3\\_jn1E](https://www.youtube.com/watch?v=ZCY1B3_jn1E)
- . "Conversations with Jorge Luis Borges". *Jorge Luis Borges: Conversations*. Ed. Richard Burgin. Jackson: University Press of Mississippi, 1998.---- con Zemborain, Esther. *Introducción a la literatura norteamericana*. Buenos Aires: Emecé, 1997.
- Butler, Rex. *Borges' Short Stories*. London: Continuum, 2010.
- Fishburn, Evelyn. "Lecturas recónditas en las alusiones de Borges". *Cuadernos Americanos. Nueva época* 4 (1997): 195-203.
- Griffin, Clive. "Philosophy and fiction". *The Cambridge Companion to Jorge Luis Borges*. Ed. Edwin Williamson. Cambridge/Nueva York: Cambridge University Press, 2013. Pp. 5-15.
- Lindstrom, Naomi. *Jorge Luis Borges: A Study of the Short Fiction*. Boston: Twayne, 1990.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Jorge Luis Borges: A Literary Biography*. Nueva York: Dutton, 1978.
- . "La muerte y las vidas de Aparicio Saravia". *Jaque* (27 abr 1984): 6-7.
- Russek, Dan. "Borges' Photographic Fictions". *Hispanic Journal* 31 (2010): 67-80.
- Sánchez, Marcelo. "Borges y el problema del punto de vista: el caso de *Don Segundo Sombra*". *Revista Nudo Gordiano* 16 (2021): 40-45.
- Ubelaker Andrade, Max. "The Reader's Erasure in Jorge Luis Borges's 'La otra muerte'". *Variaciones Borges* 34 (2012): 123-142.
- Villanueva, Graciela. "El Uruguay de Borges: un justo vaivén de la aproximación y de la distancia". *Cuadernos LIRICO* 8 (2013): 1-14.



# NOTAS





Título: "En llamas".  
Autora: Alejandra Etcheverry.

## “ESPINAS CUANDO NIEVA” DE JUAN LARREA: LA ESTATUA LÍRICA DEL ÚLTIMO OCASO

ANDROS ERIK RODRÍGUEZ AGUILERA<sup>1</sup>

Juan Larrea (1895-1980) es un poeta extraordinario y por lo mismo difícil de clasificar. Aunque amigo de César Vallejo, Vicente Huidobro y Gerardo Diego, nunca terminó por asociarse a ningún grupo; siempre lobo estepario, siempre en su propio mundo. A pesar de esto, Manuel Cifo González lo incluye en su *Antología poética de la generación del 27*, lo que lo relaciona de inmediato con este grupo fraternal de escritores. Por otro lado, fue el alma vanguardista más radical de sus coetáneos, insatisfecha de los caminos que le ofrecían los distintos “ismos” de principios del siglo XX: el ultraísmo, el creacionismo, el surrealismo y el misticismo (Gurney 217-240). Por eso renunció pronto a la poesía y se abocó el resto de su vida al ensayo. Empero, casi treinta años después de esta renuncia —inicia su recopilación en 1966—, decide concretar su añejo proyecto de juventud: *Versión celeste*, antología total cuya gestación, allende de 1936, no logró concretarse, pues la guerra civil frustró sus planes (Díaz de Guereñu 189). En 1970 —un año después de su primera edición en Italia— sale a la luz esta obra bilingüe en España, de la mano de Luis Felipe Vicanco. Aullón comenta el contenido de esta obra:

El volumen que aloja la obra poética de Larrea, *Versión Celeste*, alberga, pues, textos en lenguas española y francesa. *Metal de voz*, su primera parte, contiene poemas en español; *Ailleurs* en francés; *Oscuro Dominio* consta de composiciones en verso y prosa de nuevo en castellano; *Puré Perte* todas en francés excepto una («Espinass cuando nieva»); y *Versión Celeste* —que da título general al volumen—, el más extenso junto con el anterior, todas en francés (52-53).

Destaca por azares del destino (la intención de Larrea no es azarosa) el poema que ocupa mi atención en el presente ensayo: “Espinass cuando nieva”. Aquí nos enfrentamos con un Juan Larrea más maduro, que ya fue dejando a un lado la influencia ultraísta y creacionista, para adoptar ciertos elementos surrealistas. Esta particularidad resulta crucial, pues la influencia surrealista en los autores de la generación del 27 ha sido un tema constante en los estudios preliminares del autor; además, esta es una clasificación polémica en la crítica académica actual. Por ello, revisaremos lo que se ha dicho de este tema y veremos que, tratándose de Larrea, debemos tomar con pinzas el término “surrealista”. Ya después entraremos de lleno a un análisis estilístico del poema.

Un poco al calor del momento, los críticos toman a Juan Larrea como el abanderado “más brillante” del surrealismo español (Ory 580); así lo demuestran las famosas antologías que lo incluyen dentro del surrealismo de España: como la de José Albi y Joan Fuster, *Antología del surrealismo español* (1952), y la de Vittorio Bodini, *Poetas surrealistas españoles* (1971), que se permite ser más entusiasta y llama a Larrea el “padre desconocido del surrealismo” (50). Por el contrario, Díaz de Guereñu (49) considera que esta clasificación sólo sigue el testimonio de la obviada, es decir, que al manifestar públicamente que conoció el surrealismo, Larrea inmediatamente se asoció a él.

<sup>1</sup> **Andros Erik Rodríguez Aguilera.** Estudió la licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas. Ha colaborado en las revistas *Penumbria*, *Senderos filológicos*, *(an)ecdótica*, y *LIJ Ibero*. Actualmente es ayudante de materia (Literatura mexicana del siglo XIX) en el Colegio de Letras Hispánicas.

Empero, Guereñu admite la asimilación de ciertos recursos estilísticos de dicha escuela en su poética. Morales sigue casi la misma línea y matiza: “Aunque Larrea no pueda considerarse como un surrealista en términos rigurosos, sus concepciones y la estructuración de sus reflexiones se enfrentan al mundo desde una postura [cuasi] surrealista” (151). En este sentido, de trascender lo puramente literario hacia lo filosófico, como parte de una búsqueda que logre “satisfacer su ansiedad de libertad formal” (en Díaz 148), es que Larrea se aproxima a un surrealismo personal y matizado. Su mismo editor, el poeta y arquitecto Luis Felipe Vivanco confirma esta etapa surrealista:

En la primera parte del libro, la titulada *Metal de voz*, Larrea ha incluido seis poemas como muestras de su primera manera de hacer poesía en imágenes sueltas. Llamémosla su manera ultra [...]. Sin embargo, ha empezado a escribir como poeta ultraísta en castellano, sigue escribiendo en castellano como poeta creacionista, para *terminar siendo poeta surrealista en francés*. Mejor dicho, termina, según confesión propia, no escribiendo más poesía a partir del año 1932. (244)<sup>2</sup>.

Aullón es quien mejor explica este proceso de cambio y los recursos que Larrea acarreó a su obra:

[Larrea cuenta con] una conducta poética, externamente al menos, en coincidencia con lo preconizado por los surrealistas franceses: *la normalización de las estructuras sintácticas y de la disposición espacial del texto* [...] la lengua artística de Larrea, tras su fase de rodaje creacionista, opera una evolución cuyos resultados, en términos puramente lingüísticos, cabría designar como surrealistas [...] El resultado es una poesía que surge *con el aspecto de una ejecución estética. Es intrincada, autosuficiente y ostensiblemente sin un significado básico más profundo que el valor externo de la forma misma* [...] la poesía de Larrea es resultado de una génesis de pensamiento emparentable sin duda con *estados de ánimo* frecuentemente *no susceptibles de delimitación* (57-58)<sup>3</sup>.

Además de esto, debemos tener presente la concepción que Larrea tenía de la poesía: “los hechos, como las Escrituras —como los sueños— ocultan detrás de las inmediatas apariencias un sentido tropológico propio del entendimiento poético” (en Díaz 148). Es decir, que la poesía forma parte de un inconsciente colectivo, ese otro mundo latente en varios “síntomas, símbolos interpretables y metáforas” (Díaz 148) que el poeta debe descifrar y develar ante el mundo. Por todo lo anterior, la poesía de Larrea se escapa de la interpretación hermética y deja la última palabra al lector. Y el poema que nos compete ahora, “Espinass cuando nieva”, no es la excepción. Como ya había mencionado antes, dicho poema forma parte de este período poético donde Larrea busca vincular imágenes distantes según le dicta su fuero interno. Es decir, que todo lo anterior es una justificación para la interpretación un tanto libre que hago en este análisis. Si bien, me valgo de las directrices de la estilística —la intuición del lector sobre un detalle lingüístico recurrente que obedece a un tema rector de la forma—, no puedo asegurar que mis asociaciones sean categóricas ni que no pueda haber otra interpretación del poema. Dicho esto, comencemos con el análisis.

“Espinass cuando nieva” es un poema en verso libre, sin una rima definida (pero sí con una potente musicalidad interna), de trece versos ordenados en cuatro estrofas y dos versos sueltos. Destaca en primera instancia la falta de una puntuación que ayude a la lectura: el texto se desborda como un río en el despeñadero que lo vuelve catarata. Empero, el ritmo se

<sup>2</sup> Énfasis mío.

<sup>3</sup> Énfasis mío.

va encontrando luego de varios intentos de declamación oral. Parece que desde el principio el poeta deja en manos del lector la cadencia rítmica y sintáctica. Para ayudar a mi análisis, he decidido agregar puntuación a las primeras dos estrofas únicamente, de modo que se vayan conformando las primeras unidades de sentido en sus constituyentes sintácticos correctos: “Suéñame, suéñame aprisa, estrella de tierra / cultivada por mis párpados; cógeme por mis asas de sombra; / alócame de alas de mármol ardiendo, estrella, estrella entre mis cenizas” (Larrea 220).

El poema empieza con un estilo dialógico, ya que la voz lírica invoca un tú al que dirige sus palabras en modo imperativo. Le pide que lo sueñe, es decir que lo vuelva real, perfecto. Recordemos que el sueño es el más alto precepto de la escuela surrealista, un mundo más verdadero que el de la vigilia. Luego matiza: “suéñame aprisa”. Para empezar, debemos preguntarnos si los sueños se pueden acelerar. Estamos de acuerdo en que los sueños no son un maratón, no son una calle que podamos trotar más aprisa. Con esto en mente debemos descartar el sentido más tradicional del sueño como la construcción (figuraciones mentales) de una efigie en el plano onírico, y buscarle otro sentido: uno más alegórico; es decir, que soñar a alguien es una metáfora de otra acción. Sin duda, la voz lírica busca darle un matiz de aceleración, por lo que la única respuesta es tender un puente alegórico del sueño a la muerte, metáfora muy extendida en el mundo, por eso la llamamos “el sueño eterno”. Pero este sentido tampoco es el más adecuado. En este punto, creo que la muerte es el pilar intermedio de ese puente simbólico que une al sueño “acelerado” con el orgasmo (*petite mort*). Además, es del conocimiento popular el significado implícito (erótico) de la expresión “soñar con alguien”; lo que refuerza esta lectura de “suéñame aprisa” como el deseo de ser poseído carnalmente por quien enuncia.

Dicho esto, examinemos el siguiente verso: “estrella de tierra/ cultivada por mis párpados” (Larrea 220). Este es el vocativo que nombra a ese tú a quien se dirige la voz lírica, y es la parte del poema que puede tener un sentido más transparente, más tradicional. La figura de la *estrella de tierra* funde las nociones de lo celeste (ideal, divino, superior) con lo llano, lo terrestre (fugaz, imperfecto y palpable). Puede que se trate de un amor, el lugar común de la poesía sentimental. Pero, si nos atrevemos a más, esta figura celeste y terrenal bien puede hacer referencia a la poesía misma: una musicalidad que tiende a la perfección de las esferas celestes, pero que mantiene sus pies en el monte Helicón. Y creo que a eso se refiere la especificación de “cultivada por mis párpados”: la poesía germina en ese rellano oscuro de los párpados cerrados, en la intemperie de los sueños, en la sublimación de los recuerdos por la inconsciencia.

También se adapta a la lectura de una pareja amorosa, que la tradición romántica nos ha enseñado a idealizar: una estrella que germinó de la mirada subjetiva y enamorada (*amor ex visu*) del yo lírico. A este ser quimérico, mezcla de ideal y real, se le pide que tome por las “asas de sombra” al poeta, como se atrae una taza directo a los labios; el sentido figurado es similar a la expresión “me traes de un ala”. ¿Qué otro símbolo pueden ser las “asas de sombra” sino unas alas curvadas que sobresalen del cuerpo-vasija de la voz lírica cuando el amor lo eleva? Acaso, se trata de las “aladas palabras” que se escapan del yo lírico “en áureo ritmo de oración secreta”, como diría Gutiérrez Nájera, ese “ondulante espíritu disperso” que guarda la Santa Poesía en “la urna diáfana del verso” (85).

El sentido erótico ya señalado desde las primeras dos palabras queda patente cuando prosigue (y cierra la estrofa) con: “alócame de alas de mármol ardiendo, estrella, estrella entre mis cenizas” (Larrea 220). En otras palabras, la voz lírica pide que esa estrella, amante etérea, sea carnal o metafórica, perturbe su razón con el aleteo ansioso de unas pálidas manos que rezuman deseo y arden por dentro; un aleteo que aterriza con tiento palmo a

palmo sobre la piel de su destino. Entonces, vuelve a recordarnos a su interlocutora, la dueña de esas “alas de mármol”: la estrella que, cual ave fénix, resurge de entre las cenizas del cuerpo que se consumió bajo las llamas de la pasión juvenil, un libro de versos trunco que se retoma en la madurez. En clave metapoética es una invocación: sueña, oh musa, la pasión de mi amargo salmo en el cáliz de mi boca. Ahora, prosigamos con la siguiente estrofa: “Poder, poder al fin hallar, bajo mi sonrisa, la estatua / de una tarde de sol, los gestos a flor de agua, / los ojos a flor de invierno” (Larrea 220).

Se hace una pausa al tono dialógico para hacer una reflexión, un soliloquio nostálgico en medio de su discurso. Ser “soñado” por la poesía significa poder hallar algo por tanto tiempo anhelado y que provoca dificultad evocarlo con palabras, por eso causa tartamudeo al principio: he aquí el giro al surrealismo, pues el poeta no trabaja cuando sueña, sino que trabaja cuando la poesía lo sueña a él. Porque perder la cordura bajo el tacto ardiente de unas “alas de mármol” provoca una sonrisa que esconde un monumento al ardiente clímax de un amor postrero, tan dorado y sangriento como el último ocaso de los días de estío; por lo regular el más hermoso y luminoso de todos. Puede que sea la primera y única ocasión de ese deseo cumplido o quizá es el último encuentro, tan agrídulce que es el más memorable de todos. Una sonrisa, sí, y al mismo tiempo unas ganas inmensas de llorar. A eso se refiere con que los gestos están “a flor de agua” (Larrea 220); una expresión que aprovecha la locución de “a flor de piel”<sup>4</sup> para remarcar el sentido latente, próximo al cataclismo de un semblante compungido, al filo del llanto. Entonces, en el pozo profundo de la pupila se asienta la fría tristeza: “los ojos a flor de invierno” (Larrea 220), como un manto helado sepulta las hojas caídas de un amor desolado por el otoño.

Si recordamos el silencio autoimpuesto de Larrea, el reencuentro con la poesía tras tantos años de distanciamiento provoca una sonrisa melancólica, pues bajo ella yace, cual túmulo imperial del dolor “la estatua de una tarde de sol”, es decir: una cruz, una señal de su paso por la tierra del verso, de su breve y luminosa estancia. Ahora bien, las siguientes dos estrofas alargan con eternas aposiciones y oraciones adjetivas especificativas la predicación esencial, de suerte que resulta un gran hipérbaton cargado de un tono anafórico al invocar en cada verso ese “tú”, para decirle el verso final, el *quid* del asunto: “Supón que en mi silencio vive una oscura rosa sin salida y sin lucha” (Larrea 220). Hay un reclamo silencioso y una renuncia en este verso. Pero para entender el sentido de esto, la potencia desgarradora de dichas palabras, debemos seguir el orden establecido por el poeta. Ya develaremos el sentido del verso final más abajo. Antes viene esta estrofa: “Tú que en la alcoba del viento estás velando / la inocencia de depender de la hermosura volandera/ que se traiciona en el ardor con que las hojas se vuelven hacia el pecho más débil” (Larrea 220)

Aquí no agregué ninguna puntuación —ni lo haré más— porque creo que las dos oraciones subordinadas relativas son adjetivas especificativas y no explicativas, además, el antecedente determinado no causa ambigüedad: el primer nexos se pega al tú y el segundo a la “belleza volandera”. Aclarado esto, prosigamos. En esta estrofa se caracteriza a la estrella como presa de su propio espejismo (cual Narciso femenino), confiada en la imagen que proyecta y envanecida por la sublimación que el poeta se hizo de ella. Aparece como guardiana y protectora de un recinto relacionado con el viento, es decir, un castillo en las nubes, una casa de naipes volátil.

<sup>4</sup> Aullón resalta este mismo detalle lingüístico: “notar la frecuente utilización larreana de giros y clichés lingüísticos, lo cual contribuye decisiva y eficazmente a la consecución de un tipo de lenguaje pleno de convicción y veracidad. El procedimiento, lejos de manifestarse tan sólo por medio de formas normalizadas, reviste peculiaridades dignas de estudio; [por ejemplo] «Espinass cuando nieva» (*Puré Perte*) donde sobre la base de la metáfora lexicalizada «a flor de piel», se construyen las variantes de conmutación «a flor de agua» y «a flor de invierno»” (63).

Ella resguarda la inocencia de vivir engañada, presa en una burbuja, en un mundo color de rosa que se aferra a la “hermosura volandera”, al amor romántico y heteronormativo; la cual se traiciona o rompe la ilusión de eternidad como pasa en la naturaleza con la llegada del otoño, y decae seca, ya muerta, al igual que las hojas marrones que un alma sanguínea / melancólica guarda con ardor en su pecho, o bien entre las guardianas páginas de un libro. Toda esta caracterización nos puede dar la clave del final: la lírica también puede ser una decadencia; no tiene que abordar sólo lo bello. Pero si en dicha estrofa se caracterizaba a la poesía por sus ilusiones, en la siguiente se define por la ritualidad erótica que oficia en el cuerpo del yo lírico: “Tú que asumes luz y abismo al borde de esta carne / que cae hasta mis pies como una viveza herida” (Larrea 220).

Ya ha quedado claro desde el primer verso el carácter ambivalente de la estrella de tierra (celeste y terrenal), pero aquí adquiere proporciones casi antitéticas: la oscuridad del abismo y la luz de la cima. El sentido de “asumir” va desde atraer algo para sí y hacerse cargo hasta adquirir o tomar una forma mayor<sup>5</sup>. Por lo que significa que la poesía tanto puede hacerse cargo de los claroscuros del yo lírico como puede ser la luz y el abismo de sus emociones a flor de piel. La carnalidad remite al deseo y su concreción es como deshacerse. El deseo crece y se desborda: rompe la prisión del cuerpo con celeridad (la prontitud o agilidad que sugiere el sustantivo “viveza”) y la piel cae a los pies; el placer abordado con ansias desesperadas, y por lo tanto aceleradas, aturde y lacera la carne: saciar la sed de la poesía en la vejez, tras varios años de vagar en el desierto ensayístico, deja al yo lírico completamente desnudo, a merced de esa fuerza superior.

Con esto, el sentido de la balanza parece inclinarse por la estrella de tierra como la luz que reverbera en la mirada lasciva de las palabras y la imaginación, la luz que chisporrotea en los dedos al primer roce cutáneo, la chispa luminosa del clímax capaz de iniciar todo un universo, una nueva creación, un “hágase la luz” carnal y lírico: la esencia de la *poiesis*. Y al mismo tiempo es esa sed de abismo que sólo puede satisfacer la exploración de recovecos corporales y el buceo de mares capilares. Es la metafísica instantánea que señala Gavito, el poeta desencantado de la novela de Palou; la cual se basa en “decir lo oscuro de forma oscura, expresar lo claro con claridad” (29). Recupero a propósito esta cita de una novela, porque la diégesis calza con la situación de Larrea: un reconocido poeta, Gavito, abandona la poesía por fatiga con el verso y emprende una novela como descenso autodestructivo de la palabra, y lleva consigo a su discípulo, su propio Dante, Eladio; se trata de explorar ese *Paraíso clausurado* que es la poesía cuando se abandona.

Quedan ya sólo dos versos y en el penúltimo el poeta vuelve a remarcar el error, la imperfección de la poesía, que abordó en la tercera estrofa: “Tú que en selvas de error andas perdida” (Larrea 220). Por la brevedad de la construcción resalta el medio pie de la cláusula, es decir, que falta una oración principal. Con esta argucia, los dos anteriores vocativos se concretan en este penúltimo verso para complementarse con el final. Sin duda, la voz lírica considera que la estrella de tierra vive engañada por su ingenua confianza en la belleza fugaz. Esta idea la sintetiza una imagen familiar: la del andar errabundo, sin ninguna orientación, culpa de nuestra limitada visión humana que no puede remontarse a las alturas para develar el rumbo correcto. El camino perdido puede ser un laberinto cuando hay una salida, pero cuando se está condenado a la perdición, a ser consumidos por esos senderos errados, estamos ante una selva que lo devora todo. Después de esto, llega el verso final que ya habíamos visto: “Supón que en mi silencio vive una oscura rosa sin salida y sin lucha” (Larrea 220).

<sup>5</sup> “asumir”, *Diccionario de la Lengua Española*.

No se pudo escoger una imagen más polisémica que la rosa: está tan cargada de sentidos que significa todo y a la vez nada, la saturación y el vaciamiento de la modernidad, paralelos de significados míticos. La rosa es la perfección, el amor, el placer, la regeneración, la belleza, la copa y las llagas de Cristo (Chevalier y Gheerbrant 891-893). También, la rosa es la prueba del viaje en el sueño de Coleridge. Pero el tono de la rosa ya nos da una clave. Si es oscura, se trata de la rosa “del negro jardín en la alta noche ... la que siempre está sola” (Borges 23). Las rosas negras por lo general expresan luto, duelo, dolor. Ya que hemos seguido la clave de lectura del fin de un amor, el dulce y postrero reencuentro idílico con la poesía; la rosa oscura que nace en un silencio de resignación no puede ser más que la concreción del viaje en el último círculo del amor paradisiaco, la rosa que le entrega, al igual que hizo Beatriz (Dante “Paraíso” XXX-XXXI), su fría y cruel estrella al final de todo, como último consuelo.

Se trata del brote ideal que florece en la cima del *topus uranus*, una perfección sin falta, una realización acabada y por lo tanto sin esperanzas de renovación, de continuidad de ese amor: “sin salida y sin lucha”. Con todo esto en mente, ahora sí es posible descifrar el sentido del título. “Espinass” no es un sustantivo plural que nombra a esa parte defensiva de las flores, sino un verbo conjugado: la segunda persona singular del presente. De otro modo: “Tú espinass” ¿Cuándo o por qué? Cuando llega el invierno —¡el fin!— del amor, de la poesía. Lo que viene a decirnos es que, en la recta final, cuando el frío se respira en el aire, la voz lírica se siente lacerada por la inspiración. El frío del invierno punza como “mil panderos de cristal” (Lorca 426) o como espinass de una rosa oscura.

Para expresar esta compleja imprecación a la poesía, Larrea no podía acudir al francés, su lengua surrealista, pues implicaba una vuelta de tuerca a la concepción de la creación lírica: se trataba de renunciar al control, a la búsqueda de la perfección, de la técnica pulcra, con metro y rima definida, sí, como quería el surrealismo, pero al final terminaba por establecer su propia técnica. Larrea prefiere cincelar su silencio, su poética muda que le permitió erigir una estatua del ocaso, el producto de una reflexión tras ese sueño desbocado de la juventud, Faetón optimista del sueño surrealista, como el carruaje capaz de arrastrar el sol, perfecto y prístino de las grandes verdades líricass. Faetón en el abismo de la repetición, bajo el peso de las aguas de la conciencia febril: la búsqueda obtusa de lo nuevo y la perfección, que se revela en la madurez como la alcoba del viento; es lo mismo con todas las técnicas: un afán de destilar el mundo hasta sus esencias, destruir para reconstruir, la ilusión del control. El poeta ya no sueña, pide ser soñado, ser salvado, no morir del todo... ser poesía.

## OBRAS CITADAS

- Albi, José y Joan Fuster. *Antología del surrealismo español*. Alicante: Verbo, 1921.
- Alighieri, Dante. *Comedia*. Trad. José María Micó. Barcelona: Acantilado, 2019.
- Aullón de Haro, Pedro. "Introducción a la poesía de Juan Larrea". *Anales de literatura española* 3 (1984): 47-64.
- Bodini, Vittorio. *Poetas surrealistas españoles*. Barcelona: Tusquets, 1971.
- Borges, Jorge Luis. *Poesía completa*. México: Lumen, 2011.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1986.
- Díaz de Guereñu, Juan Manuel. *Juan Larrea: versiones del poeta*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1995.
- García Lorca, Federico. *Poesía completa*. Buenos Aires: Losada, 2017.
- Gurney, Robert. "Larrea y el misticismo", en *La poesía de Juan Larrea*. España: Universidad del País Vasco, 1985. 217-40.
- Gutiérrez Nájera, Manuel. "Non omnis moriar", en *Antología del modernismo mexicano 1884-1921*. Ed. José Emilio Pacheco. México: Era/El colegio nacional, 2019. 85-86.
- Larrea, Juan. *Versión Celeste*. Barcelona: Barral, 1970.
- Morales, Andrés. "La poesía creacionista de Juan Larrea". *Anales de literatura chilena* 4 (2003): 149-63.
- Ory, Carlos Edmundo de. "¿Surrealismo español?". *Cuadernos Hispanoamericanos* 261 (1972): 579-83.
- Palou, Pedro Ángel. *Paraíso clausurado*. México: Tusquets, 2016.
- Vivanco, Luis Felipe. "Juan Larrea y su *Versión celeste*". *Historia y crítica de la literatura española (1914-1939)*. Ed. Francisco Rico. Madrid: Editorial Crítica. 1980. 243-46.

## DEBER Y CULPA: EL BOOMERANG DE SCHERMAN EN *POR EL OJO DE LA CERRADURA*

ROBERTO ANGEL G.<sup>1</sup>

*He estado ciega, y como un boomerang, la vida me enseña que en la búsqueda del mal menor yace también agazapada la desgracia.*

Jorge Scherman  
*Por el ojo de la cerradura*

He creído encontrar en la novela de Jorge Scherman, *Por el Ojo de la Cerradura*, un cierto hilo conductor que guía a los personajes y determina sus acciones en el marco de la historia del libro. La secuencia de los hechos en los cuales ellos se ven involucrados repite periódicamente los sentimientos de deber y culpa, presentes constantemente en la obra. Ejemplificarlo aquí y sus respectivas conclusiones con respecto a la misma, será el propósito de este trabajo.

*Por el Ojo de la Cerradura* es un relato acerca de tres mujeres (abuela, hija y nieta) y su historia, desde la llegada a América de Viera, la abuela inmigrante judía. El relato es presentado como tres historias (la de cada mujer), que en realidad es una, ya que unidas cronológicamente el libro se puede ver como un solo gran relato.

Ante todo, quisiera exponer que en la novela de Scherman, al ser un relato de inmigrantes judíos, los personajes sientan las bases de su tradición en la cultura hebrea, en sus pautas y deberes ancestrales que por los siglos la comunidad judía ha logrado rescatar y mantener gracias a la práctica de sus costumbres. Así, este sentimiento de deber y culpabilidad que poseen las protagonistas, estará, como veremos, muchas veces ligado a estas antiguas reglas judaicas, como también sobrevendrán por motivos que nada tienen que ver (al parecer) con esta tradición.

Para comenzar, es la abuela Viera quien, cronológicamente, señala los primeros atisbos de deseo de realizar ciertas fantasías, que en verdad están veladas para la tradición de la mujer judaica. Para los hebreos, la mujer es sinónimo de castidad<sup>2</sup>, ante lo cual Viera responde, para evitar una represión constante, por medio de un sueño erótico con Grisha, su hermano, en el cual fantasea que están desnudos en la playa gozando de aquella libertad. El párrafo termina con lo siguiente: "... porque más allá de estos momentos sólo la esperaba el horror de una realidad donde todo goce sensual y toda desnudez estaban prohibidas" (55). Aquí observamos las primeras sutiles menciones de un deber al cual, por mandato casi inconsciente, es preciso regirse.

<sup>1</sup> **Roberto Angel G.** Doctor en Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y Magíster en Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Conocimientos en literatura chilena e hispanoamericana, vanguardia y literatura contemporánea.

<sup>2</sup> Rina Levi, en su artículo "El Valor de la Mujer en el Judaísmo" señala: "La Tzniut - El Recato: El recato protege la intimidad y privacidad de la mujer, resalta su auto imagen y ayuda a desarrollar su ser interior al darle la importancia adecuada a su verdadero ser: su alma. Así como un diamante debe ser protegido del robo y del daño -y para eso debe estar bien recubierto en un lugar seguro- así también la vestimenta y la conducta refinada, agradable y digna protegen a la mujer y le garantizan la preservación de su pureza" (Levi).

Más adelante es posible apreciar en Viera una marcada tendencia hacia la culpabilidad. El primer foco de ella se produce por el hecho de que ha decidido partir a Argentina a encontrarse con Samuel, su pareja, teniendo que abandonar a su madre en Europa, pero para ella "... aquello no podía permitírsele, iba contra valores que habían constituido la razón de ser de su existencia" (71), pese a reconocer que el quedarse sería un sacrificio lamentable y que tal vez perdería la posibilidad de rehacer una vida plena. Así, la única manera de expiar esta culpa y justificar su partida es mediante otro deber, el de estar junto a su marido, que, con estas palabras, su madre, Brana Fischer, le arguye: "Cumple con tu deber hija. Igual ya habías decidido marcharte" (72).

Viera aparece en la novela con ciertos deseos de quebrantar estas especies de leyes que se han levantado ante ella y su realidad. Aquí se construyen los primeros cimientos de la íntima aspiración de corregir los sentimientos de culpabilidad y angustia ante los deberes no deseados. Así que Viera recrimina a sus padres, diciéndoles: "Ustedes se escudan en la religión para no permitirse los sentimientos; aún piensan que respetar a Dios es ser feliz a costa de renunciaciones y sacrificios sin sentido" (87). Pese a esto, como veremos, será casi imposible alejar el fantasma de la culpa de la familia.

Avanzan los años y es la hija de Viera (de la cual no es posible conocer su nombre, como queriendo recalcar la negación que sufre esta mujer por parte de su familia) quien hereda reglas y pautas de cómo actuar de parte de la tradición. La hija de Viera nos cuenta: "Mi deseo más íntimo era estudiar Filosofía y Letras..." (76), pese a esto "papá ya me había dicho que al terminar mi sexto año de liceo debía hacerme cargo de la casa"<sup>3</sup>(77). Así, su padre la niega, imponiendo un deber que va en contra de las pretensiones de ella.

Una vez asentado el sentimiento de culpabilidad en la mente de la hija de Viera, este aparece por todos lados y hasta incluso se conduce como una paradoja sin respuesta. Es en su época de casada cuando señala: "Me sentía culpable de no haber podido resistirme a Bernardo [su esposo]" (152), refiriéndose al acto sexual que generó el nacimiento de su segundo hijo. Pero, a su vez, para ella era imposible abandonarlo y enfrentar aquella otra culpa: la de no hacer lo correcto, la de no conformar una familia como debería de ser. De hecho, la mujer nos dice: "Fue inútil aquel devaneo, venció en mí el orgullo y el pudor y opté por permanecer atrincherada en casa" (155). Aquí la culpa está presente en ambos frentes, como una cruel guerra en la cual ella estuviera en medio de los dos bandos: por un lado, la acecha al no cumplir sus deseos, por otro al sólo imaginar la posibilidad de no respetar las reglas.

Así, llegamos a uno de los momentos tal vez más álgidos en la escritura de la novela: la golpiza de Bernardo a su esposa, la hija de Viera. Tanto Viera como su hija nunca lograron poner en práctica sus deseos de alejar de la casa a Bernardo, paralizadas ante las convenciones que habrían roto, para luego hacer frente a los embates de la culpa. Ahora, ante esta monstruosa situación, Viera señala "he estado ciega y, como un *boomerang*, la vida me enseña que en la búsqueda del mal menor yace también agazapada la desgracia" (169). Así, el sentimiento de culpabilidad que compele a cumplir aquel deber, aquel mal menor de estar junto al esposo, sería el brazo que lanzara por los aires el *boomerang* de la culpa y que caería nuevamente sobre Viera y su hija, ahora trayendo la otra culpa, la más dura, la de no haber sido capaz de hacer lo que íntimamente se deseaba. Así se refleja en palabras de la hija: "Me sentía culpable... nunca me atreví a preguntarle directamente qué pensaba de

<sup>3</sup> En el artículo "El Valor de la Mujer en el Judaísmo", de Rina Levi, aparece una especie de verdad señalada: "La mujer judía sabe que la función más importante de su vida es crear un hogar feliz y agradable. Mediante sus refinadas cualidades y bondad, ella trae luz no sólo a su familia sino al mundo entero. La mujer judía está orgullosa de tener la responsabilidad de ser un '*ezer kenegdó*' -una ayuda para su marido y su meta es poder llegar a mantenerse fiel a ese honor y responsabilidad" (Levi).

Bernardo y de nuestro matrimonio [a Viera]” (172), reprochándose su pasado.

Había señalado más arriba que existía un deseo de corregir estos sentimientos de culpabilidad. Pero estos anhelos de superación están marcados más en las tres protagonistas que en los hombres, como si esta especie de negación por la culpa afectara más al sexo femenino que al masculino. Así lo demuestra Samuel, esposo de Viera, al intentar cumplir con el deber de mantener a su hija casada con Bernardo, “para que su hija se evitara los costos de aceptar y asumir el estigma de ser una mujer separada” (186). Por supuesto, ante una propuesta que raya la desfachatez, Viera lo rechaza rotundamente.

Nace Marina, nieta de Viera, y a su vez se da a luz a la última esperanza de dejar atrás al sentimiento de culpabilidad. Marina ha heredado nuevamente el peso de la tradición y pese a ser una muchacha más liberal que su madre, es acosada por Diego (su pretendiente) con preguntas como: “¿Por qué cargas con tamaña mochila?” (51). Pero Marina tiene clara su situación, ante lo cual responde: “Bienaventurado si no has tenido que soportar una educación basada en el sentido de la historia como obligación ética<sup>4</sup>” (51), ante lo cual Diego le replica que ella ha hecho lo que ha querido, “¿sabes a qué costo? Me siento todos los días culpable de mis actos y opiniones” (52) termina Marina, dejando entrever que no es para nada sencillo corregir el problema de la culpa.

Estos sentimientos continuarán persiguiendo a Marina, lo cual es percibido por Diego: “Me daba cuenta de que guardaba sentimientos de culpabilidad con su madre” (119). Y si bien su madre optó por no enfrentar la culpa haciéndola a un lado y cumpliendo con su deber tradicional, ahora Marina intenta esquivarla por medio de una naturaleza voluble, “forma inconsciente mediante la cual huía de la realidad... su conflicto es cómo ser libre sin dejar de ser responsable” (120). Palabras que señalan que, pese a su esfuerzo, Marina no logrará trabajar la culpa y vivirá su vida realizando todo lo que desea, pero siempre llevándola a cuestas.

Quiero recalcar nuevamente que en la novela son las mujeres las que sienten la culpa y no así los hombres. Esto se aprecia en David, hermano de Marina, quien por medio de una actitud desapegada y silenciosa es capaz de “romper el círculo de la culpa y la angustia” (235). Son las mujeres las que deben quebrantar el yugo, ellas las que desean luchar, como lo hace Marina incitando a su madre a abandonar la debilidad ante el deber, en “un intento de rescatarme, una invitación a que yo me alce” (223).

He expuesto una serie de situaciones en las cuales el deber y el sentimiento de culpabilidad se adhieren fuertemente en las tres mujeres. Creo que tal vez se fueron imbuyendo en ellas, primero por su tradición judía y reglas familiares, para, luego que el mecanismo ya estuviera andando, la telaraña de la culpa tejiera innumerables dendritas culposas, que lograrían que, ante cualquier estímulo, tanto interno como externo, se generara la pesada carga.

Tal vez Scherman deseaba ver libre de la culpa a estas mujeres. Quizás, mientras escribía, ese era su anhelo. El peso de la mochila fue demasiado para ellas y el autor chileno tan sólo tuvo que conformarse con estos pensamientos en el epílogo del libro, cuando Viera está *ad portas* de una muerte repentina: “Sí, debe olvidarse de exigirse a sí misma... Dirá y hará lo que se le venga en gana y callará lo que le plazca si eso la ayuda a sentirse feliz antes de partir” (254). Tarde quizás para Viera, tarde quizás para las íntimas pretensiones de Scherman.

---

<sup>4</sup> Es preciso comentar que el rol que cumplen las palabras de Marina es la de percatar al lector de que la historia, leyes y tradición judías son relevantes a la hora de tener una cabal comprensión de la obra. Por otra parte, habría que considerar las palabras de Massmann, refiriéndose a las ideas sobre comunidad judía por parte de Helena Lewin en su ensayo *Identidad Judaica: Reflexión sobre la Comunidad de Río de Janeiro*: “El acto de recordar el pasado es a la vez un acto de pertenencia grupal que llega incluso a transformarse en un mandato” (Massmann 2005).

## OBRAS CITADAS

Levi, Rina. "El Valor de la Mujer en el Judaísmo". 2006. [https://www.judaismohoy.com/article.php?article\\_id=40](https://www.judaismohoy.com/article.php?article_id=40). Consultado en 08/7/06

Massmann, Stefanie. "Árbol genealógico y álbum de familia: dos figuras de la memoria en relatos de inmigrantes judíos". *Estudios filológicos* 40 (2005): 131-37. [https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0071-17132005000100009&lng=es&nrm=iso&tlng=es](https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17132005000100009&lng=es&nrm=iso&tlng=es). Consultado en 10/7/06

Scherman, Jorge. *Por el ojo de la cerradura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1999.

# LA SEMIÓTICA DE LA CULTURA EN *AMULETO* DE ROBERTO BOLAÑO

FREDDY FUENTES JARA<sup>1</sup>

## I. PREFACIO

*Amuleto* (Anagrama, 1999) es la novela de Roberto Bolaño que cierra su actividad artística en el siglo XX, y en ella hay ciertos guiños a una narrativa vanguardista (Joyce, Faulkner) y ciertas claves literarias a la novela del futuro que tantas veces anunció, proféticamente, el escritor chileno. La voz mortificada y mortificadora de la narradora, Auxilio Lacouture, deja entrever la historia personal de un peregrinaje y la historia colectiva de todo un país, y más que eso, de todo un continente. En un sentido semiótico, la novela ofrece la posibilidad de análisis desde un punto de vista de la semiótica de la cultura (Eco), también de la teoría de la Semiosfera (Lotman), así como desde la teoría de las formas de vida (Fontanille). De esta manera, se completa un panorama semiótico que involucra a la persona con el mundo, con su historia y con su manera de construir sociedad y cultura. Una enciclopedia del mundo humano, del significado. Como bien señala Eco, “un significado virtual, que permite que el hablante adivine el contexto” (28). Eso es, a grandes rasgos, lo que se revisa en este trabajo.

## II. SIGNOS, IMÁGENES Y COORDENADAS

La voz incesante de Auxilio Lacouture hace algo más que contarnos una historia: indaga en el posible significado de las cosas, es decir en los objetos y las situaciones. Su vida parece estar estrechamente vinculada con quienes conoce; podría decirse que los personajes de los que nos cuenta, y ella misma, forman un todo unitario. Y es en ese vínculo donde aparecen los signos, que como puntos móviles que se desplazan en su discurso, nos llevan, a nosotros los lectores, a mirar desde su punto de vista y desde los de aquellos personajes.

Dice Eco “que una expresión verbal no se refiere específicamente a un objeto, sino que en realidad esta transmite un contenido cultural” (33). De esa manera, Auxilio quiere ver en los objetos que enuncia algo que la ayude a comprender qué es lo que está ocurriendo a su alrededor:

Y a veces don Pedro me sorprendía mirando su florero o los lomos de sus libros y me preguntaba qué miras, Auxilio, y yo entonces decía ¿eh?, ¿qué?, y más bien me hacía la tonta o la soñadora, pero otras veces le preguntaba cosas como al margen de la cuestión, pero cosas que bien pensadas pues resultaban relevantes: le decía don Pedro, ¿este florero desde cuándo lo tiene?, ¿se lo regaló alguien?, ¿tiene algún valor especial para usted? Y él se me quedaba mirando sin saber qué contestar. O decía: sólo es un florero. O: no tiene ningún significado especial. ¿Y entonces por qué razón lo mira como si ahí se ocultara una de las puertas del infierno?, hubiera debido replicarle yo. (Bolaño 15).

---

<sup>1</sup> **Freddy Fuentes Jara.** Licenciado en Artes Visuales (Universidad Católica de Temuco), Profesor de Educación Media en Artes visuales (Universidad Católica de Temuco), Magíster en Educación (Universidad Mayor) y estudiante Magíster en Ciencias de la Comunicación (Universidad de La Frontera). Autor de las novelas *Los días* (Ril editores, 2013) y *Los visitantes* (Forja editorial, 2016).

En ese sentido, la narradora interroga al objeto más allá de su materialidad, más allá de su forma; lo interroga en cuanto signo con potencialidad de «representar» algo, de ser, al fin, un elemento con historia. Pero no son estos signos los que en verdad importan a la narradora, sino las personas que están ligadas a ellos. El objeto, tomado como signo, es solo uno de los tantos caminos que pueden llevarla directo a la historia particular que constituye cada personaje. Las imágenes que nos describe Auxilio son coordenadas para encontrarlos.

Estos signos recién descritos aparecen con recurrencia a través de la novela, pero es en este párrafo en donde podemos encontrar con mayor visibilidad lo que Eco llama la unidad cultural (2000), esto es, una nebulosa de conexiones de unidades culturales.

La obra de Bolaño, no solo la novela aquí analizada, es rica en estas conexiones de unidades culturales, las que, llevadas a un ámbito de la cultura propiamente humana, o relacionada a un lugar específico, comprende un universo de significados. Hay un famoso párrafo cerca del final de *Amuleto* en donde la narradora profetiza el destino de ciertos escritores, entre ellos, Proust, Chéjov, Nicanor Parra, Pavese, Octavio Paz, y es en este capítulo en donde asistimos, claramente, a una nebulosa de significados que guardan relación con una o varias culturas, nebulosa que actúa a su vez como Enciclopedia, esquema mental histórico, marco referencial si se quiere, marco teórico incluso.

Eco además se refiere al signo en cuanto este no es necesariamente una entidad física ni tampoco una entidad fija, “sino el lugar del encuentro de elementos mutuamente independientes, procedentes de dos sistemas diferentes y asociados por una correlación codificadora” (84). Los objetos que interroga Auxilio, en cuanto signos, están relacionados con un mundo que la narradora desconoce, pero que se le entregan una posibilidad de relacionarse con las personas y las historias que de ellos se desprenden.

### III. EL MUNDO Y UN CONCEPTO DE TEXTO

La voz de Auxilio está llevando al lector permanentemente de un lugar a otro, de un tiempo a otro, del mundo objetivo a su mundo particular percibido. Este mundo, el de la narradora, lleno de significados y que se abre infinitas veces para mostrarnos su historia y el horror de un momento, nos revela lo que Lotman llamó semiótica de la cultura. Lotman indica que la noción de texto como “señal” unitaria (es decir que un texto se corresponde, por ejemplo, con una sola situación de contexto) fue derribada por una concepción que partía desde una idea contraria: a saber, que el texto, antes de ser definido como tal, debe estar codificado por lo menos dos veces (93).

En ese sentido, el texto de Bolaño podría pertenecer a una categoría de texto que se inscribe dentro de esta idea, en donde múltiples contextos conviven en un solo relato que pretende, como todo enunciado, generar un efecto en el destinatario. Pero tal efecto, reduccionista si se quiere, implica un sentido inequívoco que remite a una noción de coherencia discursiva alejada de las discusiones de Lotman. Para ser más explícito, tomemos este extracto del texto de Bolaño:

[...] la avenida Reforma se transforma en un tubo transparente, en un pulmón de forma cuneiforme por donde pasan las exhalaciones imaginarias de la ciudad, y luego empezamos a caminar por la avenida Guerrero, ellos un poco más despacio que antes, yo un poco más deprimida que antes, la Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio del año 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo. (Bolaño 76-77).

Aquí se aprecia uno de los estados paroxísticos que propone Bolaño a lo largo de su novela: una imagen se yuxtapone a otras que ofrecen una realidad que casi no se diferencia de la primera.

El olvido. La ciudad, encarnadora de la memoria, de la historia, arrastra a la narradora al abismo. Y hay en este “arrastrar” un abismo mucho más doloroso que el olvido, y este es, como ella señala, el querer olvidar, el borrar la historia. La historia puede aparecer a trazos, cubierta bajo veladuras del recuerdo, como un palimpsesto que se niega a desaparecer, que persiste como salvavidas, o como Karl Jaspers (20) escribió alguna vez, el presente como lugar y momento que se extiende frágil y voluble entre la inmensidad del pasado y el infinito del futuro. El presente aparece como un punto de encuentro entre las posibilidades, entre las dudas, pero también ante las certezas: la Historia es nuestra comprensión de nosotros mismos.

El encierro en el baño de la narradora podría privarla de tener información acerca del mundo de “allá afuera”, pero la novela transcurre desde el interior del personaje, a través de recuerdos y visiones que superan su espacio físico. De esta manera, la ciudad de México, contenedora de la historia que se narra, por momentos asoma como la verdadera protagonista del relato.

Lotman señala que la ciudad, punto poblado, se nos presenta como la parte del universo dotada de cultura, pero esta a su vez lo que hace es copiar todo el universo (Lotman 95); ergo, una ciudad nada nuevo ofrece que antes no esté fuera de ella. En este sentido, la ciudad de México, al alcance del recuerdo de la narradora y punto de fuga de sus visiones y estados paroxísticos, es la fuente de la cual se abre la historia: tanto Auxilio como nosotros asistimos al acervo cultural y referencial que propone la ciudad como construcción simbólica. Y desde otra perspectiva, lo que Lotman define como estados de la cultura se altera en relación a sus contrarios:

Podemos señalar algo extraordinariamente análogo en el cambio de estados de la cultura. Los periodos estáticos de la cultura se forman a cuenta de equilibrio de transacción entre las tendencias estructurales de orientación opuesta. Sin embargo, en determinados momentos se produce una dinamización. Una de las tendencias se inhibe, y la otra se hipertrofia recíprocamente. (Lotman 46).

En *Amuleto*, por momentos, parece ocurrir una polarización de significados, que nos hace mantener la mirada en el discurso narrativo como si los distintos reflejos temporales se quedaran en la narración, resistiéndose a la Historia a la vez que la exponen, la desnudan y la dejan abierta a nuestra emocionalidad y juicios. Este efecto se quiebra en los momentos en que la narradora es un simple prisma por donde desfilan los horrores políticos y sociales. Y allí el lector se pregunta: ¿es esta novela, en sí misma, un estado cultural perteneciente a su vez a otra categoría?

Ahora bien, el mundo representado en la novela de Bolaño guarda relación con lo que Lotman identifica como texto “generador de sentido”. Esto supone que un texto –en este caso, la historia contada por la narradora– no se restringe a contener –un texto como contenedor, como si almacenara algo físicamente– un sentido único que debe ser decodificado por un destinatario, sino como un desencadenador de sentidos (Lotman 97). Un sistema semiótico no se presenta como un ente pasivo, sino como una realidad en potencia en la que coexisten diversos significados.

#### IV. LUGAR, SUJETO, IDENTIDAD

El caso de la narradora, Auxilio, es solo un punto de partida para explorar otras posibilidades

que desprende el texto, y la que primero se impone es el autor. Bolaño: hombre, chileno, radicado en Barcelona, con dos estadias en México, revive un momento en la historia de este país en la voz de Auxilio: mujer, uruguaya, radicada permanentemente en México. El único punto de encuentro en estas características es el hecho de que hablan de una misma realidad: México, un México distinto a ese paisaje –ya sea físico o mental– que nos entregaba la literatura de mediados del siglo XX, que definió para el continente americano y para los demás continentes una imagen de vacío y desolación, como en *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo. En ese sentido, nos asalta de inmediato la pregunta: ¿qué “se” enuncia cuando el referente es un lugar o hecho alejado de la experiencia de los otros? Para marcar un camino ante esta pregunta, es necesario antes definir otras:

El referente se define, pues, a partir de una pregunta existencial: ¿a qué debemos atenernos si no es a nuestra vida? ¿A qué debemos atenernos si no es a nuestras vidas individuales, para asegurar la continuidad de la existencia? En otros términos, cada sociedad podría preguntarse: ¿de qué cosa podríamos decir que si la perdemos, moriremos como civilización? (Fontanille 43).

El referente que menciona Fontanille se refiere a lo que nos mantiene colectivamente en la existencia, lo que se busca luego de que la naturaleza adquiere la misma calidad inestable que la cultura. En ese momento, el ser humano busca una nueva manera de persistir en la vida, de continuar en sí mismo y junto a los otros.

En relación a *Amuleto* como obra artística y literaria, Aguilar sostiene que la voz de Auxilio, la narradora, habla desde el horror intentando traducir los sentimientos y esclareciendo sus significados, aunque su vocación alcanza a tocar lo real incluso con más brutalidad:

Los saltos en el tiempo, los diferentes lugares, las historias intercaladas, los personajes que desaparecen del relato son los pliegues que la voz de Auxilio concatena a partir de la contingencia de lo real. La experiencia traumática no se articula a partir de certezas, de relaciones lógicas ni de sentidos unívocos. (Aguilar 163).

El trauma, vinculado a un lugar, adquiere en la novela de Bolaño una voz, una cualidad, que hace que la narración fluya en un torrente de historias, imágenes y escenas que descubren una realidad que parece inaccesible si no aparece el lenguaje. Así, la narración se revela como un fresco o un mural del horror de los distintos proyectos de control social.

En *Amuleto*, se distinguen momentos en los que las prácticas, costumbres, acciones, es decir, series de praxis que organizan y dan sentido a unas formas de vida, encuentran en la ciudad, aquel gran escenario dotado de memoria e historia, su manera de ser y de expresarse. No por nada la narradora se refería a las calles de la ciudad de México como un cementerio, el cual podría haber sido de cualquier época, pero más precisamente del año 2666, año inaccesible a la experiencia directa, pero que existe como posibilidad, como resultado de signos y significados que se organizan en un todo coherente que configura, luego, un lugar que contiene lo que Fontanille identifica como “esquema reconocible” (45).

Para volver a la discusión que iniciaba este apartado, se propone este extracto del texto de Bolaño:

[...] yo, una pobre poetisa uruguaya, pero que amaba México como la que más, mientras esperaba, digo, se produjo un silencio especial, un silencio que ni los diccionarios musicales ni los diccionarios filosóficos registran, como si el tiempo se fracturara y corriera en varias direcciones a la vez, un tiempo puro, ni verbal ni compuesto de gestos o acciones, y entonces me vi a mí misma y vi al soldado que se miraba arrobado en el espejo, nuestras dos figuras empotradas en un

rombo negro o sumergidas en un lago, y tuve un escalofrío, hélas, porque supe que momentáneamente las leyes de la matemática me protegían, porque supe que las tiránicas leyes del cosmos, que se oponen a las leyes de la poesía, me protegían y que el soldado se miraría arrobado en el espejo y yo lo oiría y lo imaginaría, arrobada también, en la singularidad de mi water; y que ambas singularidades constituían a partir de ese segundo las dos caras de una moneda atroz como la muerte. (Bolaño 33-34).

En este ejemplo se destaca la discusión que se inició en este apartado a partir de Fontanille, y es las relaciones comunicacionales de las formas de vida. La vida, entre muchas cosas, es tiempo. La noción de tiempo ha aparecido y reaparecido en la Historia como la abstracción del cambio que sufren las cosas, y para la narradora es, ante todo, pureza, algo que está en todas partes, lo omnipresente, un estado más allá de los estados, tal vez la realidad, la única que puede ser asimilada frente a la multiplicidad de los significados.

¿La existencia en el mundo implica solamente la unión e interacción de un otro con un otro, de un A y un B, o también implica el abismo existente entre A y B? ¿Cómo explicamos ese abismo? O más allá de eso: ¿es posible explicarlo?

## V. EPÍLOGO

Por una parte, hemos podido apreciar cómo los signos aparecen en su calidad de elementos polisémicos de la cultura en una obra literaria, dotando al texto de una riqueza de interpretaciones que se abren al lector. Estos signos pueden contener todo el mundo en su aparente y engañosa singularidad; pueden ser, por así decirlo, puntos de fuga de los cuales se desprende el mundo humano.

Ahora bien, lo que se entiende por signo contiene la complejidad de ser una construcción filosófica en constante cambio, pero que puede mantener dentro de sí una veracidad aristotélica, a saber, que tiene la posibilidad de significar (lo que metafísicamente se define como “ser en potencia” y/o “ser en acto”). Al respecto, Baylon y Mignot complejizan la concepción de signo e introducen una nueva categoría en la ya extensa galería de definiciones:

Podemos llamar «índice» a lo que informa sobre estados psicológicos que, por causa de su naturaleza, permanecen ocultos, salvo en la manera en que se exteriorizan. Esto se diferencia de signo (unidad compleja, entendida desde Saussure) y señal en cuanto esta es portadora de información. (Baylon y Mignot 17).

Lo interesante de esta definición es que el “índice” corresponde más a una noción de “señal” que a un elemento abierto a la interpretación. El índice, como se desprende de la definición de Baylon y Mignot, intentaría dar cuenta de una realidad particular y general que explicaría acontecimientos y comportamientos. En el caso de la narradora, esta aparece en ocasiones como portadora de un índice, pero volcada a la interrogación de signos y a la interpretación de estos.

Por otra parte, la calidad cualitativa que tiene el texto de Bolaño se evidencia en la narración de acontecimientos, en donde Auxilio es una voz llamada a relatar una parte de la historia de México. En ese sentido, Smelser señala que: “Los episodios colectivos son agrupables en el tiempo y en el espacio social, por lo que pueden ser explicados con precisión de acuerdo a dónde, cuándo y cómo se presentan” (13). Lo anterior en cuanto los episodios con carácter periodístico o investigativo, pero en lo relacionado a la literatura, no hay más que hacer que dejarse arrastrar por su poder estético y reflexivo. Aun así, lo que señala Smelser es interesante desde un sentido semiótico por el hecho de que los episodios guardan correspondencia con un momento específico.

## OBRAS CITADAS

- Aguilar, Paula. "Violencia y literatura. Acerca de cómo conjurar el pasado traumático latinoamericano." *Revista Alpha* 30 (2010): 157-167.
- Baylon, Christian y Mignot, Xavier. *La comunicación*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Bolaño, Roberto. *Amuleto*. Santiago de Chile: Anagrama, 1999.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1993.
- . *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Fontanille, Jacques. *Formas de vida*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de Lima, 2017.
- Jaspers, Karl. *Origen y meta de la historia*. Barcelona: Acantilado, 2017.
- Lotman, Yuri. *La semiosfera. I: Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- Smelser, Neilj. *Teoría del comportamiento colectivo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.



# RESUMEN AZZEMER





Título: "Naturaleza Digital".  
Autor: Julie Hermoso Correa.  
Técnica: Fotografía digital.

## UN REENCUENTRO CON LAS PRESENCIAS TUTELARES DEL PASADO: *BAJO LA PIEL DE TU CAPA* DE EDSON FAÚNDEZ

Faúndez, Edson. *Bajo la piel de tu capa*. Concepción: Ediciones Lar, 2019. 91 pp. Reseña por Pablo Fuentes Retamal<sup>1</sup>.

*Bajo la piel de tu capa* es el primer libro de poemas de Edson Faúndez. Este texto, publicado por la Ediciones Lar, reúne composiciones poéticas escritas entre los años 2000 y 2019. Los signos distintivos que despliega el poemario, en uno de sus múltiples niveles, remiten a los fundamentos estéticos que propuso la poesía de Jorge Teillier, esto es, una escritura que dialoga con épocas anteriores para enfrentarse a los signos de negatividad que pueblan el presente. En este sentido, son significativos los versos de Teillier que abren el poemario *Bajo la piel de tu capa*: “Pues siempre podremos estar en un día que no es ayer ni mañana/ mirando el cielo nacido tras la lluvia/ y escuchando a lo lejos/ un leve deslizarse de remos en el agua”. (141).

Estos versos del epígrafe pertenecen al poema “Bajo el cielo nacido tras la lluvia”, composición lírica que remite a un tiempo inaprensible que evoca recuerdos perfectos, pero efímeros (Mayne-Nicholls, 2012). Faúndez, según mi parecer, es legatario de esta escritura, ya que su poesía enseña claves que permiten advertir un encuentro creativo con los fundamentos poéticos que propuso Teillier.

La poesía de Edson Faúndez presenta un sujeto lírico que, además de proyectar una dimensión autorreferencial (Oelker, 2020) y recuperar el dispositivo textual de la carta (Rodríguez, 2020), procura acceder a un tiempo pasado y a un mundo fantasmal, cargado de nostalgia, mediante imágenes que resguarda en la memoria; en otras palabras, *Bajo la piel de tu capa* convoca presencias tutelares, búsqueda que alude a tiempos pasados que son actualizados en el presente mediante la escritura poética. Esta clave orienta una lectura posible del libro de Edson Faúndez, cuyos versos ofrecen un pórtico que conduce hasta la vida íntima y la aldea del poeta, un espacio mítico y vital que promete un refugio capaz de resistir el orden alienante que impone la ciudad postmoderna. Esto se aprecia, por ejemplo, en el poema “Una radio de otro tiempo”: “Nadie sabe decir por qué sepulta semillas/ en un pueblo desierto/ por qué imita saltando/ las aves de su infancia/ por qué no apaga/ la luz de su casa” (18).

El diálogo que entabla la escritura de Faúndez con la poesía de Jorge Teillier es aún más evidente en el apartado “La destrucción de los juguetes” (66-68). Las composiciones líricas que integran esta sección dialogan con el poema “Ahora vuelvo a encontrar esa luz olvidada”<sup>2</sup> de Jorge Teillier, puntualmente, con aquellos versos en que el poeta lautarino manifiesta su anhelo por recuperar un tiempo anterior que permanece adscrito a un lugar específico, la casa familiar: “Me gustaría estar en el patio de esa casa / y ver pasar un rosario de nubes que sólo yo sabría descifrar” (*El molino* 36). Como vemos, el sujeto poético de *Bajo la piel*

<sup>1</sup> **Pablo Fuentes Retamal**. Doctor en Literatura Latinoamericana de la Universidad de Concepción. Docente de la Escuela de Educación de la Universidad de Concepción, Campus Los Ángeles.

<sup>2</sup> Este poema es parte del libro *El molino y la higuera* (1993).

*de tu capa* adscribe a estos lineamientos estéticos al evocar sus jornadas de juego en el patio de aquella casa que cobijó su infancia, recuerdos que renuevan una alianza que se produce en territorios cuyos espacios se encuentran signados por la hospitalidad: “Ejércitos dispuestos durante horas/ en un rincón del patio/ bajo una línea de ropa tendida/ [...] / fueron destruidos en segundos/ por nuestras manos” (68).

La voz poética de *Bajo la piel de tu capa* evoca, por otro lado, la presencia de la madre, figura protectora que deviene ángel guardián: “Mamá teje en su sombra/ en su claridad/ [...] / no conversamos/ pesan la calma/ mis papeles/ los techos de las casas/ [...] / en el ojo ciego de tejidos sin palabras/ en el desierto que cruzamos/ sobre flacos camellos de ocasión” (20).

Más adelante, se reitera esta alianza con la madre, específicamente en un poema en que el yo poético deviene inmigrante, vínculo luminoso que orienta los pasos y la moral del sujeto lírico: “Camino y su sonrisa/ en mi cuello crece/ [...] / siento su palma tibia en mi cara/ el no seas así/ el no me olvides hijo” (49).

El sujeto poético de *Bajo la piel de tu capa* establece, además, un pacto con las “cosas”, las que, alejadas de lo pragmático y funcional, revelan trozos de memoria. Esta relación es fundamental, pues articula una expresión poética que ofrece una auténtica experiencia vital, una añoranza de recuerdos orgánicos que permanecen anclados en la memoria del sujeto. De este modo, “volantines”, “cambuchas de papel” y “una pelota de trapos” son objetos que cristalizan los significados simbólicos que definen la subjetividad del poeta: “Abajo/ más abajo siempre/ de los volantines/ las cambuchas de papel de diario/ pegadas al cielo y a los ojos/ inmóviles/ saben algo de nosotros. / [...] / La pelota de trapos y cuatro piedras los arcos/ [...] / así lo soñamos toda la noche” (66-67).

Los poemas de *Bajo la piel de tu capa* ofrecen senderos cuyo tránsito permite la actualización de otro tiempo y de una serie de afectos que ponen en evidencia, entre otros aspectos, la negatividad del tiempo presente. El poeta rememora las caminatas de tiempos anteriores, sacude el polvo que se acumula sobre las aceras de su aldea para evocar un territorio que fue habitado por los espectros que protagonizaron sus miedos de infancia: “En una vitrina donde casi se retira a luz/ en la calle del lazareto/ [...] / fueron exhibidos/ con carteles luminosos entre voces ambulantes/ los últimos monstruos de mi infancia/ [...] / aún están ahí la calle/ y los monstruos de mi infancia” (69-71).

“Carta para la piel de tu capa”, poema de la última sección del libro, “Cartas en un buzón oxidado” (75-91), acápíte que Mario Rodríguez (2020) analizó de bella manera, cierra el poemario. Considero que los versos iniciales de esta composición consiguen expresar el centro estructurante que propone la poesía de Edson Faúndez: la memoria que, en este caso, surge a partir del diálogo siempre diferido de las cartas de amor: “Me gusta cuando aparece tu memoria infalible/ y me trae de regreso/ desde zonas sin nombre/ hasta la piel de tu capa” (90).

En consecuencia, estimo que *Bajo la piel de tu capa* es un libro que proyecta la imagen de un sujeto poético que deviene un celador de la memoria. Este sujeto, heredero de los fundamentos estéticos que propuso la escritura de Jorge Teillier, ofrece una experiencia poética cifrada en el reencuentro con presencias tutelares que despliegan no sólo una nostalgia del pasado, sino que, también, y como lo propuso el mismo Teillier, una nostalgia del porvenir.

## OBRAS CITADAS

Mayne-Nicholls, Alida. (2012). "Jorge Teillier: La inscripción de una historia familiar". *Acta literaria* 45 (2012): 65-80.

Oelker, Dieter. "Faúndez, Edson. *Bajo la piel de tu capa*". *Poéticas. Revista de estudios literarios* 11 (2020): 111-114.

Rodríguez, Mario. "Pero tú no dejes de escribirme. La epístola en *Bajo la piel de tu capa* de Edson Faúndez". *Trilce* 40 (2020): 44-48.

Teillier, Jorge. *Los trenes de la noche y otros poemas*. Santiago: Ediciones de la Revista Mapocho, Tomo II, N° 2, 1964.

---. *El molino y la higuera*. Santiago: Azafrán, 1993.

## FOUCAULT, SIEMPRE FOUCAULT.

Eribon, Didier. *Michel Foucault*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: El cuenco de plata, 2020. 466 páginas.

Reseña por María Eugenia Celli<sup>1</sup>.

¿Quién fue Foucault? ¿Quiénes fueron sus referentes y sus amigos? ¿Con quiénes se enemistó o criticó? ¿Cuáles fueron sus apuestas políticas? Estas pueden ser algunas de las preguntas que motoricen la elección de un libro que cumple con suficiencia las reglas de la biografía intelectual y que permiten acercarse a un autor de relevancia para el análisis literario. La cercanía de Didier Eribon al mismísimo Foucault y a los intelectuales franceses de ese tiempo permite tener noticia de primera mano de los “sentires”, “pareceres” y “opiniones” que a modo de confesión –como corresponde a una trama foucaultiana– se recoge de los actores principales. Así es el caso de las comunicaciones telefónicas con Deleuze a propósito de la frustrada candidatura para el Collège de France en 1982 (318 y nota 50) o el encuentro con G. Dumézil después del sepelio de su discípulo, en donde se menciona la charla final con Foucault y el reconocimiento de “maestro espiritual” o “director de conciencia” que el filósofo fallecido habría tenido para con él (411).

Si bien, la primera edición del libro corresponde a 1989 (cuatro años después del fallecimiento de Foucault), esta nueva publicación que reseñamos corresponde a la tercera edición que se elaboró en 2011 (corregida y aumentada), recientemente traducida al español por Silvio Mattoni,

El libro propone un recorrido en tres partes tituladas: “La psicología en el infierno” (13-132), “El orden de las cosas” (133-240) y “Militante y profesor en el Collège de France...” (241-417) a las que se le suman cinco anexos finales (419-453).

La primera parte abunda en detalles acerca de la cuna familiar. Se descubre que “Paul” Michel Foucault proviene de un linaje de médicos de la ciudad de Poitiers (16). Después de su pasaje por el liceo vendrán las noticias de su formación en la Escuela normal superior de la calle d’Ulm. Allí comienzan a aparecer nombres con los que se reencontrará una y otra vez, como son: Canguilhem (39), Althusser (41) e Hyppolite (48). Algunos recordarán de ese tiempo a “un Foucault siempre cerca de caer en la locura” (43) en razón de la propia vivencia de su homosexualidad. Más tarde llegarán las titulaciones: la licenciatura en filosofía por la Sorbona en 1948 (61) y un año después la licenciatura en psicología. Ambas disciplinas lo proyectan hacia un campo de trabajo que cruza la psiquiatría, la medicina y la filosofía, llegando a desarrollar tareas de asistencia en el hospital Sainte-Anne junto a J. Verdeaux (68-70). Sin embargo, pronto abandona el hospital para ocupar dos espacios que no abandonará jamás: la biblioteca y el aula. A pedido de Althusser enseña psicología en la Escuela Normal Superior. Allí tendrá alumnos como Derrida (71) y otros relevantes. Ronda 1953 y las grandes influencias de Foucault serán: “Hegel, Marx, Freud, Heidegger...” (73) revisadas a partir de Nietzsche junto con Bataille y Blanchot (80). Ello lo llevará a explicar

<sup>1</sup> **María Eugenia Celli**. Profesora de Enseñanza Media y Superior de Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Licenciada en Teología Sistemática, Profesora y Bachiller de Teología por la Universidad Católica Argentina. Actualmente es miembro del equipo de investigación que aborda el proyecto científico subsidiado UBACyT N° 20020190200101BA, (2020-2021) titulado: “El ‘giro icónico’: teoría y praxis”, cuya directora es la Dra. Silvia Gabriel.

su afiliación al partido comunista como la de un “comunista nietzscheano” (73). En 1955 Foucault se traslada a Upsala, Suecia, por recomendación de Dumézil, en la Casa de Francia, donde oficiará tareas culturales, conferencias y reuniones para promover la lengua francesa (99). Tres años después llegará a Varsovia, Polonia, con la misma tarea, aunque por un breve lapso de tiempo (118). Razones de amor y espionaje lo llevarán a trasladarse forzosamente a Hamburgo, Alemania (122), también para desarrollar tareas culturales. Todo este tiempo estará dedicado a la escritura de dos tesis para la obtención del doctorado de Estado, una, dedicada a la antropología de Kant, y la más importante *Locura y sinrazón. Historia de la locura en la época clásica* (113).

La segunda parte ubica a un Foucault de regreso momentáneo a Francia en los años 60. Será el tiempo de la defensa de sus tesis, dirigidas por Hyppolite y Canguilhem. Las dificultades para la publicación de su tesis se disolverán gracias a las gestiones del historiador católico P. Ariès en la editorial Plon. Foucault reconocía ante él una admiración auténtica y una “deuda personal” (143). Por su parte, la *Historia de la locura* será una tesis que no pasará desapercibida y que le ganará a Foucault alguna enemistad inesperada, como la de Derrida (163). Tras estos episodios, Eribon muestra a un Foucault multifacético y vertiginoso: enseña psicología en Clermont (174), participa de la comisión para la reforma educativa que se inicia en 1965 (179), políticamente se define como anticomunista y opera en consecuencia (182), forja lazos con Deleuze y critica a Sartre duramente en cada reportaje (213), escribe *Las palabras y las cosas* como “un gesto de recusación de la fenomenología” (207), se defiende de la sombra del estructuralismo (221) y en 1966 se prepara para desembarcar en Túnez como un nuevo destino laboral (227) y para el encuentro de su compañero de vida, Daniel Defert (228 y 252). Aún no ha llegado el mayo del 68.

La última parte es la más voluminosa y es la que logra desprenderse del detalle biográfico para hacer entrar en escena otros factores que delinean la figura de un filósofo atravesado fuertemente por la acción política y por el impacto que genera en él la crítica de sus contemporáneos a su producción filosófica.

El retorno de Foucault a Francia se efectivizó en 1969. En medio de una reforma de la educación superior que buscaba contrarrestar la efervescencia del 68, Foucault es nombrado profesor titular y director del departamento de filosofía de la Universidad de Vincennes (247) que se convertirá en un centro sospechoso por su formación marxista-leninista. Allí reunirá a Rancière, Balibar y Judith Miller, entre otros. Tan solo un año después Foucault pronuncia su lección inaugural en el Collège de France como sucesor de Hyppolite en una cátedra nueva bajo el nombre de “Historia de los sistemas de pensamiento”. Al respecto, Eribon se opone a Dosse acerca de lo ocurrido en la elección que recayó sobre Foucault y no sobre Ricoeur, señalando que no había favoritismo alguno y que el perfil académico era poco favorable al filósofo electo (259). Tras esta designación comienza el tiempo de la militancia activa inspirado por Daniel Defert. Una de las experiencias más importantes será la conformación del grupo de información sobre las prisiones (271). Su estudio, análisis y vivencia de la prisión madurarán, sin duda, en un libro que “surgió del presente, más que de la historia” (284). Se trata de *Vigilar y Castigar. El nacimiento de la prisión* publicado en 1975.

Esta conquista de las calles y la participación en luchas colectivas produjo un encuentro –no sin tensiones– con el intelectual francés que había conquistado el espacio público: Jean-Paul Sartre (290). Otra amistad política de este tiempo será la Deleuze que en 1976 y 1977 quedará signada bajo el desacuerdo militante referido a la figura del extraditado K. Croissant (316) y bajo el entredicho intelectual respecto del deseo (339). Esos son los años en que a Foucault lo embiste, tras la ambigua recepción de *La voluntad del saber*, una crisis personal que durará casi hasta su muerte (340).

Foucault abandona matrices que lo han cobijado en estos años: por un lado, el psicoanálisis del que marca su distanciamiento en el primer tomo de la *Historia de la sexualidad* (335), por otro, su alejamiento del marxismo y del izquierdismo en lo que respecta a su acción pública (326-7); y, más aún, en las temáticas de investigación que se propone abordar (cristianismo, antigüedad griega, subjetividad) y en el oficio de periodista que ensaya brevemente (360). En 1981 Francia celebra con la presidencia de Mitterrand, pero al poco tiempo sus políticas se descubren deficientes. Foucault reaccionará organizando a los intelectuales en protesta ante la posición del gobierno francés frente al golpe de Estado polaco, la que será su última acción militante (370-9). Las conferencias y los viajes internacionales se intensificarán a comienzo de los 80 y son una oportunidad para poder desprenderse de la sofocante atmósfera francesa. Visita Brasil, Japón y, sobre todo frecuenta EEUU en donde encuentra una comunidad gay plural, organizada y militante. Eribon califica este tiempo como la “felicidad norteamericana de Foucault” (398). En 1984 Foucault se comienza a quejar de una “mala gripe” (408) a la que no atiende, ajetreado por la finalización de los tres volúmenes que restan para completar la *Historia de la sexualidad*. Dos de ellos serán publicados y el último quedará inédito hasta el año 2018. El 25 de junio de 1984, Foucault muere.

El libro se interrumpe intempestivamente, replicando el final de la vida de uno de los filósofos más originales y disruptivos del siglo XX. Su pérdida nos habilita el pasaje a su obra: la editada en vida, la publicada con posterioridad a su muerte y la que adviene año a año de los voluminosos e inéditos archivos foucaultianos. Allí Foucault se nos hace contemporáneo y eterno. Al punto de comprenderlo para pronto extraviarlo en un nuevo Foucault. *Foucault, siempre Foucault.*

## HACIA UNA LECTURA DE *DIARIO OSCURO* DE MARCELA TRUJILLO: EL ARTE GRÁFICO-LITERARIO COMO EXPERIENCIA DE AUTOSANACIÓN.

Trujillo, Marcela. *Diario Oscuro*. Santiago: Penguin Random House, 2019. 257pp.  
Reseña por Daniela E. Sandoval Pino<sup>1</sup>.

*Diario Oscuro* es la séptima obra gráfica de la artista visual, pintora e historietista Marcela Trujillo, quien publica sus trabajos bajo el pseudónimo de Maliki. Cabe destacar que la autora a lo largo de su trayectoria, “adquiere renombre internacional como una de las historietistas autobiográficas latinoamericanas más importantes” (Escobar 119). Trujillo es una de las historietistas chilenas que actualmente se encuentra en tendencia por sus cómics autobiográficos que abordan temáticas sobre el feminismo, los estereotipos de la mujer, el machismo y la maternidad. En *Diario Oscuro*, la autora narra y dibuja situaciones que afectan su vida, tales como la depresión, la insatisfacción corporal, una situación de abuso sexual, problemáticas con su madre, entre otras. Interesa mencionar estos aspectos abordados en la obra, puesto que son situaciones de gran complejidad que se vierten de manera espectacularizada.

La lectura de esta obra gráfica resulta ser una experiencia de sobreabundancia de información, lo cual impacta al lector de diversas formas. Consideramos que *Diario Oscuro* es una narrativa desbordada, exagerada y explícita en tanto expresión visual, puesto que la protagonista no parece estar interesada en mantener una estructura, ni un orden fijo que invite al lector a realizar una lectura ordenada. Asimismo, sus trazos son erráticos, debido a que el texto presenta borrones; también, la tipografía es inconsistente, lo que provoca en el lector un impacto por la diversidad de los recursos empleados.

Por otro lado, respecto a los métodos terapéuticos que experimenta la protagonista, estos son llevados a cabo como intentos de acercamiento a diversas experiencias de sanación alternativa, debido a la necesidad imperiosa de la narradora por acceder a un conocimiento de sí misma. En este mismo plano, es preciso abordar la relación que la protagonista establece con el arte, puesto que, durante la lectura de esta novela gráfica, el arte se configura como una herramienta sanadora para ella. En otras palabras, el arte gráfico y literario que la protagonista crea serían su refugio, una especie de retorno al hogar y terapia efectiva para auto sanarse.

Para la narradora, el arte es un vehículo que la lleva a explorar su mundo interior, el cual tiene que ver con sus afectos, miedos y anhelos. Esto lo podemos evidenciar al comienzo de la obra, cuando ella se representa a sí misma de dos formas, delgada y obesa, siendo su mayor anhelo la delgadez y su peor miedo la obesidad. En este punto, nos está dibujando y narrando cuestiones que la afectan directamente. La insatisfacción que tiene con su cuerpo es uno de los grandes problemas que están presentes en casi toda su obra, siendo el arte la

<sup>1</sup> **Daniela E. Sandoval Pino.** Estudiante de Pedagogía en Castellano y Comunicación en la Universidad de La Frontera. Ayudante de investigación y tesista del proyecto Fondecyt nº 11190799, dirigido por la Dra. Carolina Navarrete. Ayudante de investigación y tesista del Fondecyt nº 11190799, dirigido por la Dra. Carolina Navarrete. Asistente de coordinación Club de Lectura UFRO en Literatura de Mujeres.

única manera que tiene para acercar esos dos opuestos y hacerlos confluír para alcanzar la felicidad, que para ella se traduce en ser “flaca y fuerte” (Trujillo 45).

En segundo lugar, cuando nos relata el abuso sexual cometido por su abuelo, la protagonista se dibuja dentro de un aparato reproductor masculino, lo cual estaría aludiendo al machismo y el patriarcado que abala este tipo de actos. Ella insta una conversación con su abuelo muerto, donde lo reprende y perdona, señalando que “perdonar no es olvidar. Perdonar es soltar, es dejar atrás” (Trujillo 150), este enfrentamiento le permite despojarse de su odio hacia los hombres, de su “miedo a ser vulnerable y femenina” (Trujillo 151).

La protagonista, a lo largo de la narración, se configura alternativamente como una mujer adulta y un feto ubicados al interior del vientre materno en dos ocasiones distintas. En la primera iteración, se establece una discusión entre ella y su madre, donde la narradora concluye que su madre no la quiere y no la apoya en la publicación de sus memorias. En la segunda ocasión, se puede apreciar que la protagonista utiliza la misma técnica que al comienzo, representándose primero como adulta, luego como feto y finalmente como adulta nuevamente, situación en la que madre e hija abren sus respectivos corazones. Durante el transcurso de este relato gráfico, la relación hija-madre se fortalece: la narradora vuelve a su matriz y se reconfigura como un sujeto autónomo. Ya no se encuentra atada a la madre de forma negativa, sino que, como bien señala la protagonista, hija y madre “sanaron su ADN mitocondrial” (Trujillo 233-241).

Vale destacar que en esta obra se puede concebir el arte como vehículo privilegiado de expresión pues permite representar las emociones vinculadas con la depresión desde una perspectiva personal. En esta sección, la protagonista se auto cuestiona y se culpa por las terapias fallidas, se dibuja al fondo de una zanja, lo que representaría su estado vulnerable, ya que, además, se representa desnuda, expuesta, dentro de un basurero, desechable, como una mujer servida en un buffet con una manzana en la boca, como una momia y siendo quemada en una hoguera, juzgada. Sin embargo, al final de esta narración nos encontramos con su reencuentro con la pintura, lo que la ayuda a apaciguar sus demonios y restaurar su salud mental.

Finalmente, cabe destacar que, la hibridez texto-dibujo empleada en esta obra le permite a la narradora reforzar los mensajes que se quieren entregar al lector, comprendiendo que, tanto la escritura como la ilustración son elementos que mantienen una jerarquía equivalente dentro de la narrativa, es decir, que ambos se potencian en conjunto para otorgar una lectura visual más completa y atractiva para los lectores.

En definitiva, *Diario Oscuro*, resulta una lectura que aborda temas actuales dentro de las narrativas gráficas. Destaca el hecho de que la protagonista expresa desde la propia experiencia de vida asuntos que pueden significar para la autora abrir viejas heridas y recordar con alegría otras cuestiones de interés. No obstante, creemos que el hecho de re-escribir(se) y dibujar(se) favorecen la comprensión de distintos sucesos traumáticos, por lo que es imprescindible percibir al arte como una llave que posibilita esta experiencia de autosanación efectiva.

## OBRAS CITADAS

Escobar, Susana. "La novela gráfica autobiográfica hecha por mujeres. Cuerpo, subjetividad y búsqueda identitaria". *Fuentes Humanísticas* 32, 60 (2020): 109-126.

Trujillo, Marcela. *Diario oscuro*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial (2019).

## MÍSTICA EN LO COTIDIANO: UN ACERCAMIENTO A AURORAS, DE MARIANA COLOMER

Colomer, Mariana. *Auroras*. Barcelona: Huerga y Fierro, 2019. 66 pp.  
Reseña por Inés de Asís Domínguez Álvarez<sup>1</sup>.

“Olor de madre / para días de infancia, / para la ausencia.”

Estos tres versos, tomados con fruición de la obra a la que nos acercamos, son una adecuadísima primera muestra de la sencillez y la maestría delicada con las que se introduce la autora en el panorama lector de la persona que abre sus *Auroras*.

Se trata de un poemario que, ya desde su planteamiento estructural, nos habla de llaneza, de equilibrio: está dividido en dos partes simétricas que a su vez constan, respectivamente, de cincuenta poemas numerados. El número uno de la primera parte conversa con el número uno de la segunda parte y así cada poema con su homólogo, lo que dota a la obra de la continuidad de quien sigue un hilo temático, pero también de la frescura y ligereza propias de un diálogo. A través de esta “conversación” nos adentramos en una tendencia poética que hoy en día es, quizás, un poco un cultivo a contracorriente: la mística. Según su definición y, contextualizada en la literatura, se trata -a grandes rasgos- de la corriente expresiva de la unión entre lo humano y lo divino. Partiendo de esta premisa, lo que principalmente distingue la creación de Mariana Colomer (Barcelona, 1962) es que, alejándose de la poética ornamental, en ocasiones excesiva, que sobreabunda en esta temática, opta por elementos del léxico más puramente familiar, del ámbito cotidiano: construye, con teselas de simplicidad, la unidad compleja: “De una granada / el niño cuenta granos: / sangre ofrecida.” Al detenernos en estos versos, podemos ver cómo, a través de ellos, la autora consigue enlazar nada menos que dos realidades tan en contraste como son, por un lado, la inocencia del pequeño con su alimento básico (que es una fruta cruda, no un plato elaborado) y, por otro, la implicación del peso del sacrificio de sangre (presumiblemente el de Cristo por la humanidad, pues es *ofrecido*). El bermejo colorido de la fruta, sobreentendido, reafirma esa unión de los dos elementos en lo que resulta una composición magistral. Como apunte interesante, además, cabe señalar que podemos encontrar una correspondencia plástica de este poema concreto en el detalle de la parte central del cuadro *La Virgen de la granada* (de Fra Angelico), imagen que conforma la portada del poemario (y un bellissimo ejemplo de la máxima clásica *ut pictura poesis*). De nuevo, con cada pormenor, la presencia incontestable del equilibrio. Y en tan solo diecisiete sílabas, pues el metro escogido para vehicular la obra, como ya se ha podido apreciar, es la forma poética breve por antonomasia: el japonés *haiku* (tres versos; el primero y el tercero constan de cinco sílabas y, el segundo, de siete). Esto tampoco es un detalle baladí, pues implica que cada sílaba cuenta, lo que desemboca en que el contenido sea una síntesis lírica de lo esencial. No sobra nada, no falta nada.

La lectura resulta balsámica, y —evidentemente— no solo para quien profese unas creencias religiosas, sino también para aquellos que asumen más estrechamente lo terrenal, pues las reiteradas referencias a la madre, al padre, a la infancia, a las tradiciones, expresadas

<sup>1</sup> **Inés de Asís Domínguez Álvarez**. UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia); soy estudiante, en esta universidad, del Máster en formación e investigación literaria y teatral en el contexto europeo (especialidad en metodologías, teorías y técnicas de investigación en literatura española e hispanoamericana).

en palabras escogidas, con su revestimiento de sobria hermosura, configuran un *locus amœnus* que acoge con calidez a todo el que se aproxima. Esta acogida se percibe de manera continuada e indirecta bajo cada poro de la piel de la obra y, en numerosas ocasiones, se concreta formalmente sobre ella, como vemos, por ejemplo, en: «Casa paterna. / Reposo de inmigrantes. / Plato servido». Se nos pincela aquí, muy certeramente, esa sensación reconfortante de apreciar el techo y el alimento y de saber que uno puede abandonarse ciegamente a los cuidados más amorosos, los naturales de un progenitor.

Asimismo, en las imágenes que construye Mariana atisbamos constantemente la pequeñez constituida por las limitaciones de nuestra condición humana. Y se nos habla de la necesidad de conocerlas, de asumirlas. No para fustigarnos por ellas, sino para llegar a existir con más sencillez, mirando más allá de nuestra condición de individuos. Esto también nos conduce a hacernos eco de otra aportación muy interesante de la autora: la versificación de las dolencias propias de la sociedad actual. Así, lejos de ser, como podría parecer, un conjunto utópico, desgajado de la realidad, el poemario, contraponiendo toda la lentitud de lo tradicional, lo familiar, que tanto hemos visto en los ejemplos anteriores, nos conduce a reflexionar, entre otras cosas, acerca de nuestro frenético ritmo vital en las ciudades, de nuestra generalizada falta de tiempo: “En los andenes, / prisas con las maletas. / Pies extraviados”; Este *haiku* —el primero de los dos hermanos que componen el binomio vigésimo cuarto de la obra—, nos retrata el familiar caos de un escenario de la urbanidad más cotidiana: una estación. Esa sensación que todos conocemos de ser arrastrado por una prisa densa, que se respira en el aire y que tantas veces no nos pertenece, se traduce en la imagen de los pies, perdidos, inciertos, mezclados. Imagen que se retoma en el segundo poema para ofrecer el alivio que necesitarían: despojarse de esa grisura metropolitana, volver a la desnudez natural no solo de la piel, sino también del suelo (“En la gran urbe, / anhelo de la tierra. / Los pies descalzos.”).

Cuando uno cierra el libro, acaba agradeciendo profundamente a la autora la creación que ha llevado a cabo de semejante paréntesis de alivio. También el hecho de que, como hemos visto, despierta la conciencia a una necesidad de valores poco “modernos”, la pausa y la humildad. En resumen, abordar una lectura como esta, elaborada estéticamente con la finura y lentitud que caracterizan el trabajo del artesano, resulta reconciliador (y máxime en unos tiempos tan convulsos como los que envuelven el actual devenir histórico). Al acercarnos a los poemas de *Auroras*, tal y como nos prefigura el título, cala en nosotros la calma propia del que madrugaba y se encuentra en soledad ante el amanecer (“Ocaso de aves. / El cielo aún en rosa. / Café en la taza.”), con todos los elementos a su disposición y el alma, el cuerpo y la mente en ese estado de reposo que perdura hasta un rato después del despertar, mientras todo permanece renovado, pero, como puede verse, conservando la huella indisoluble de lo atávico, lo precedente, lo necesario.

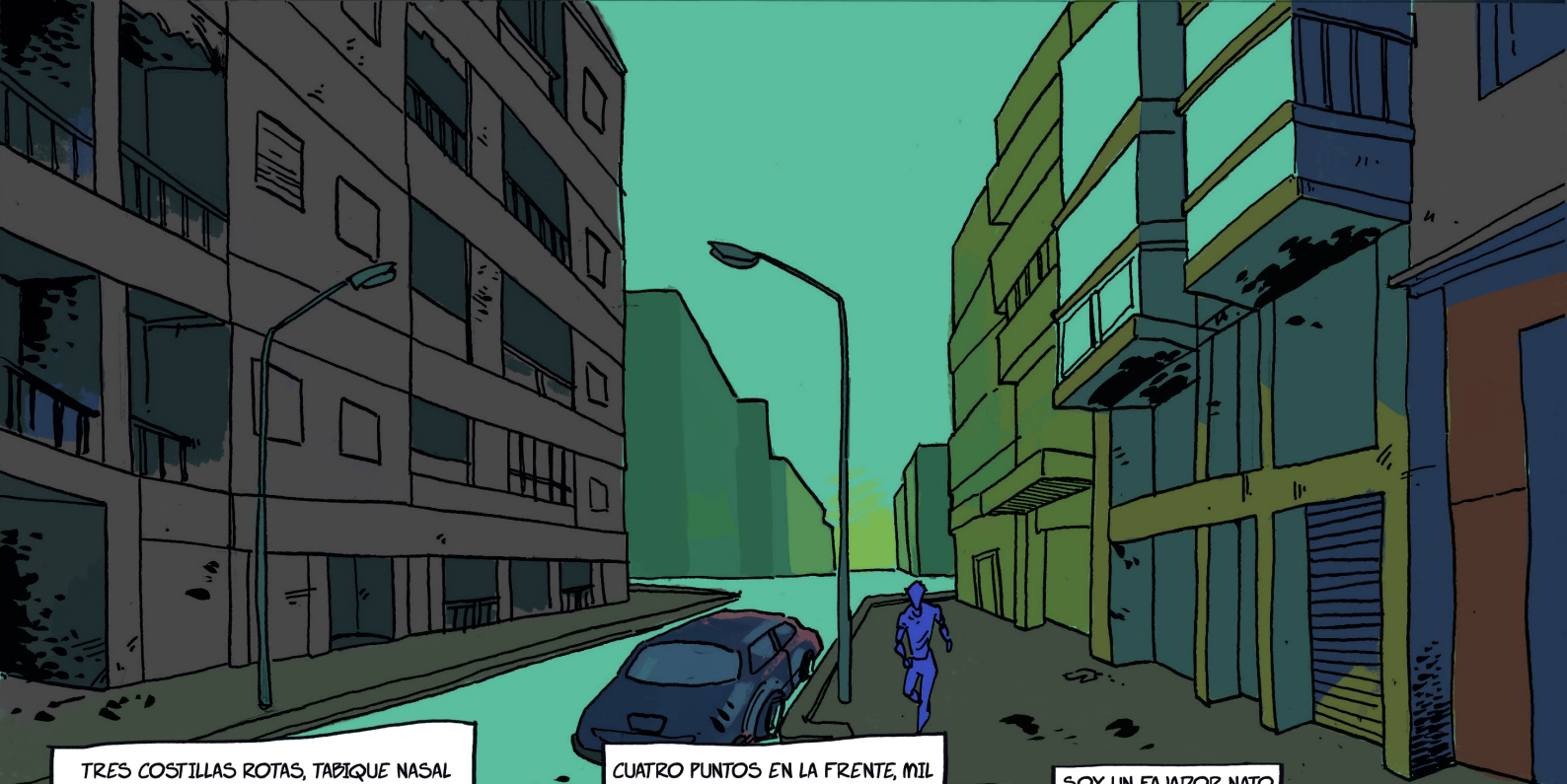


NARRATIVA  
GRAFICA





Título: Oráculo Maestro de los Antiguos.  
Autora: Camila Ríos Monsalve.  
Técnica: Escultura, Técnica mixta.  
Dimensiones: 30cm de diámetro.



TRES COSTILLAS ROTAS, TABIQUE NASAL DESTROZADO, OCHO FISURAS EN LAS ESPINILLAS...

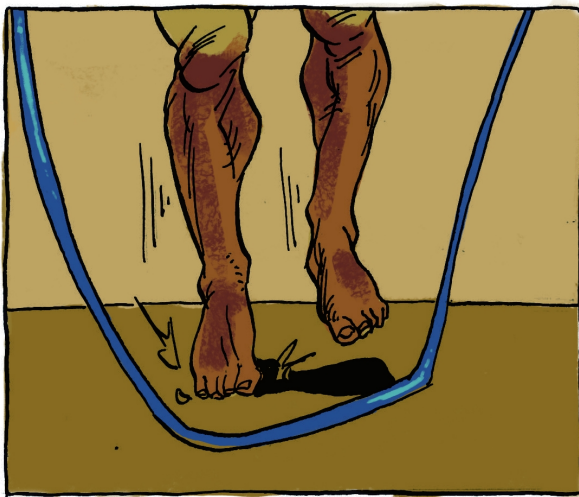
CUATRO PUNTOS EN LA FRENTE, MIL MORADORES.

SOY UN FAJADOR NATO,

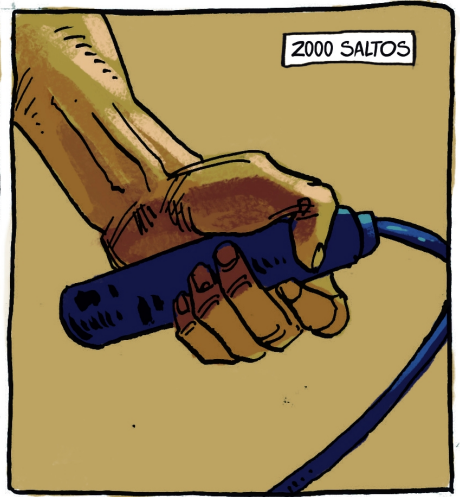


PERO LOS GOLPES QUE MAS ME DOLERON FUERON LOS QUE ME DIO LA VIDA.

QUERIA SER ESCRITOR, QUERIA SER ARTISTA, QUERIA SER FELIZ, TENIA SUEÑOS, PERO AHORA EL UNICO SUEÑO QUE ME QUEDA ES VER LAS "ESTRELLAS".



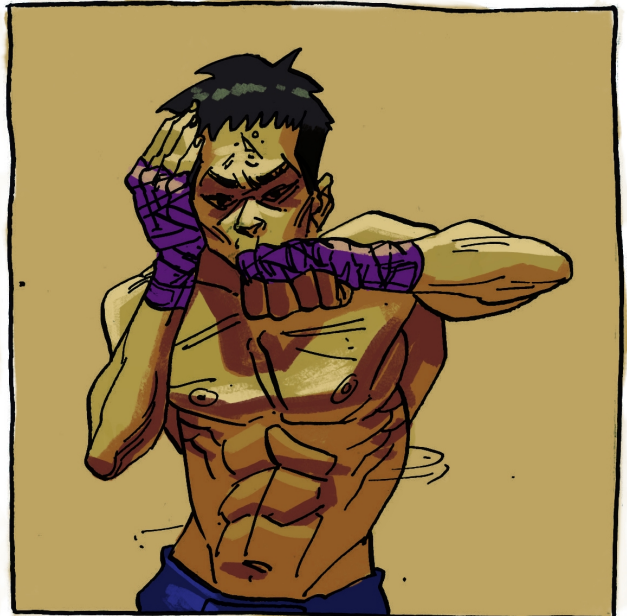
10 KILOMETROS



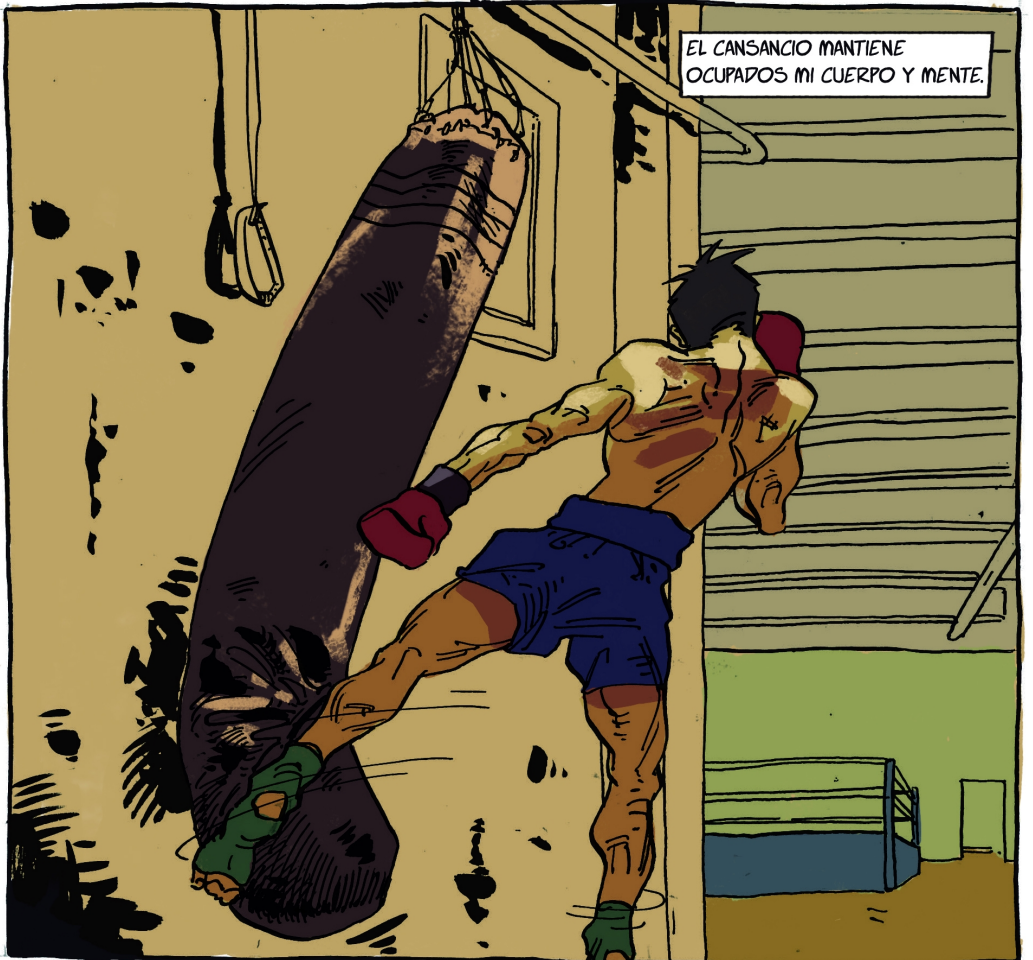
2000 SALTOS



1000 PUÑETAZOS Y 500 PATADAS

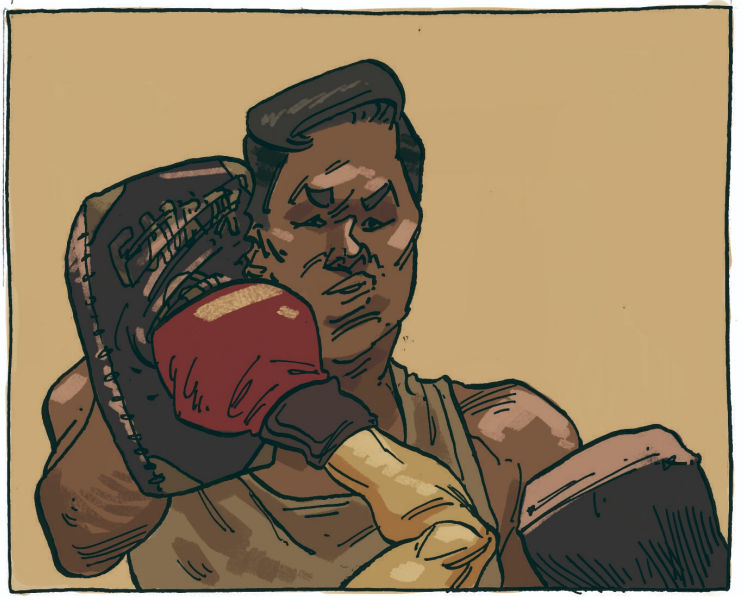


RODILLA Y CODO

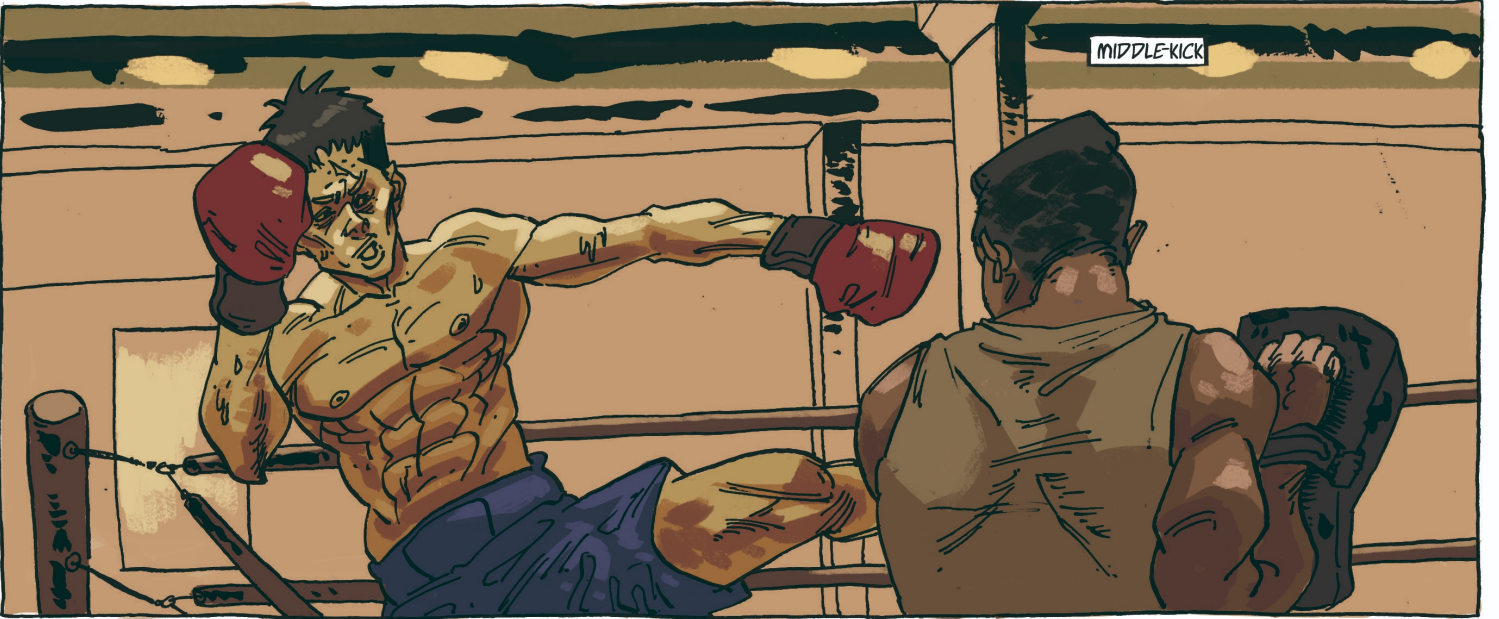


EL CANSANCIO MANTIENE  
OCUPADOS MI CUERPO Y MENTE.

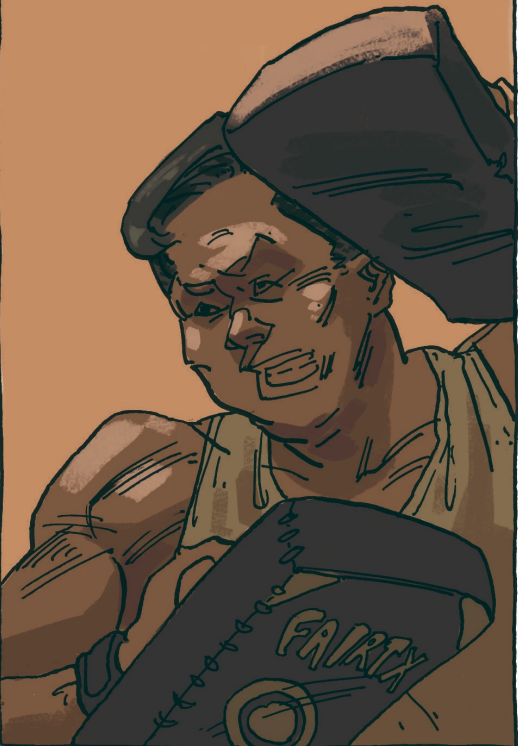
UNO, DOS, UPPERCUT, GANCHO, LOW KICK, HIGH-KICK, CLINCH, RODILLA Y COFO



MIDDLE-KICK



ESA ES MI BIBLIOTECA DE BABEL, MI PLUMA Y PAPEL, MI PINCEL, MIS HERRAMIENTAS

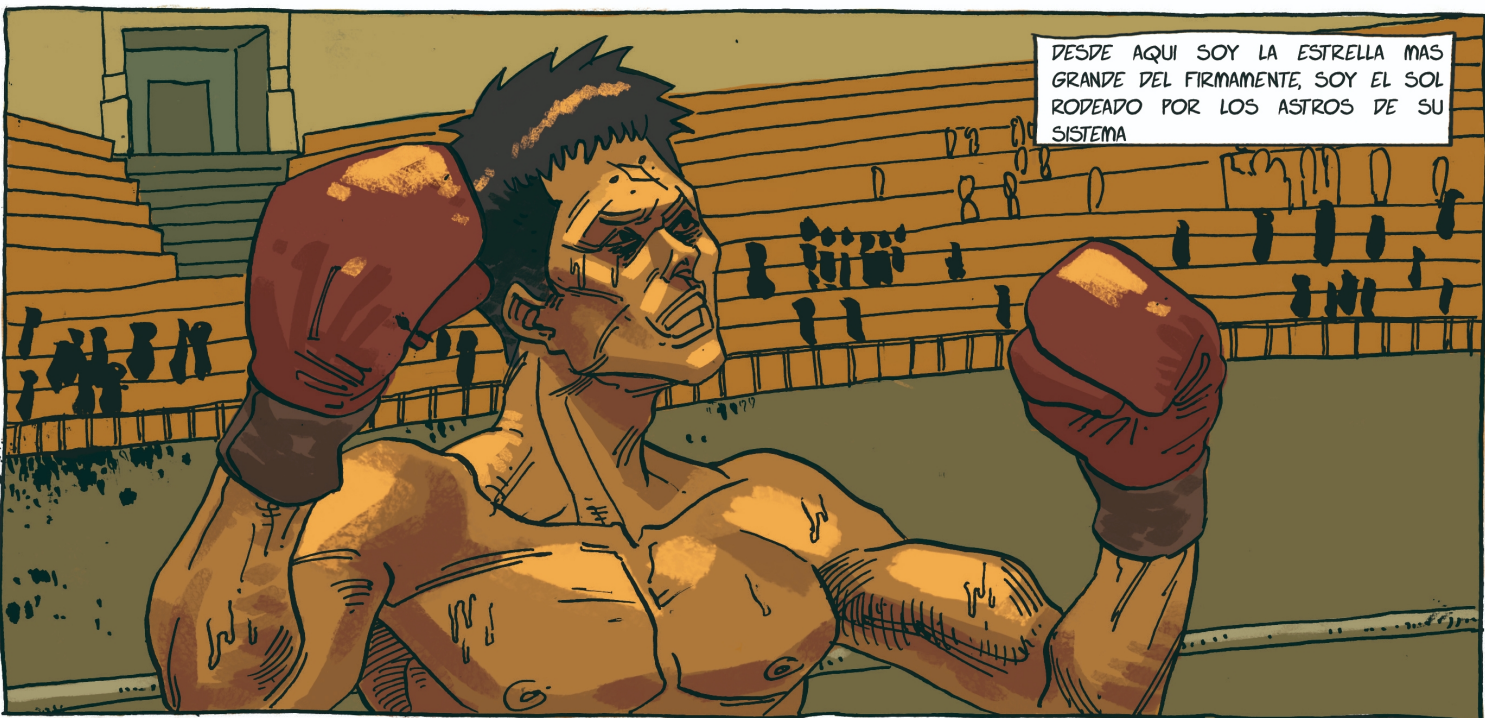


MI TRAJE DE ASTRONAUTA





LAS ESTRELLAS QUE QUIERO VER SON LOS FOCOS ENCIMA DEL CUADRILATERO, LA GLORIA DE LOS CIELOS



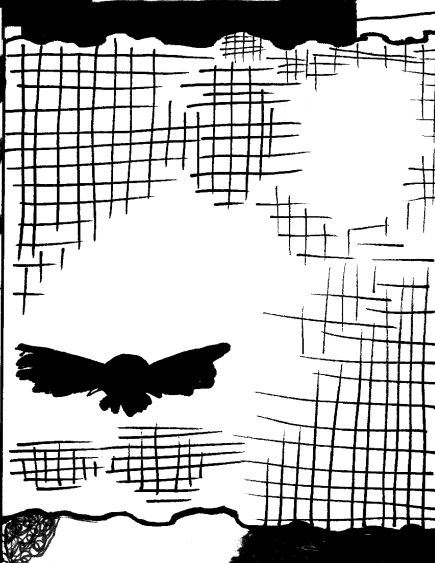
DESDE AQUI SOY LA ESTRELLA MAS GRANDE DEL FIRMAMENTO, SOY EL SOL RODEADO POR LOS ASTROS DE SU SISTEMA

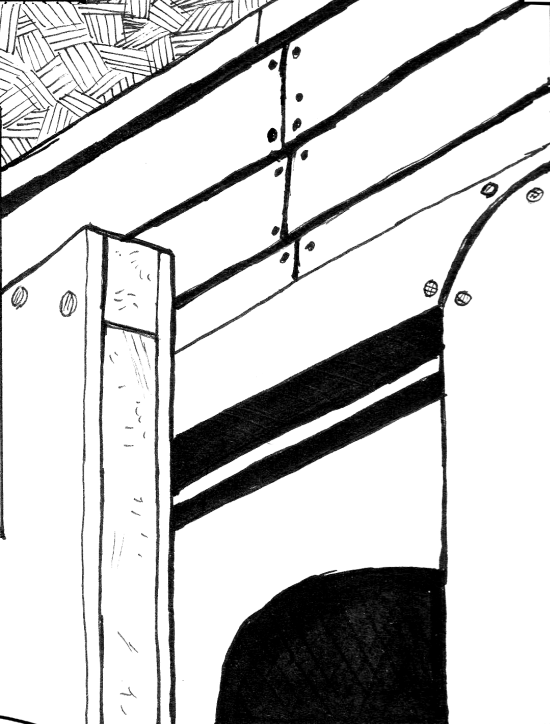
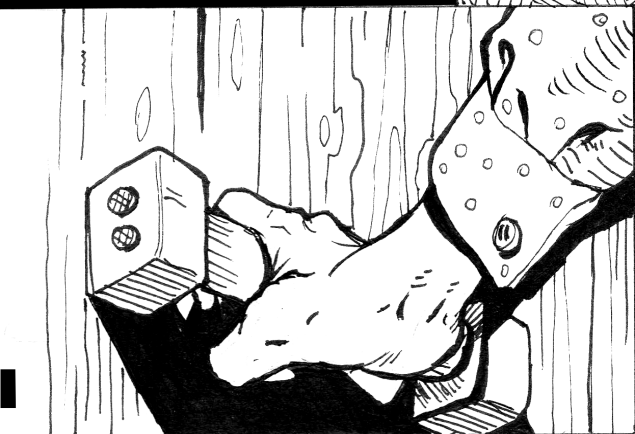
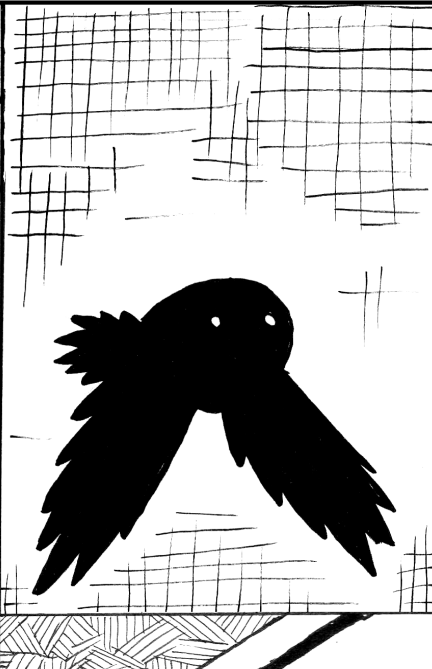


PERO COMO SIEMPRE, LA ESTRELLA ESTALLA Y SE VUELVA AGUJERO NEGRO. OTRA VEZ DE VUELTA A ESTE ZULO, OLOR A CARTON Y RATA



¿CUANDO SERA LA PROXIMA LLUVIA DE ESTRELLAS?





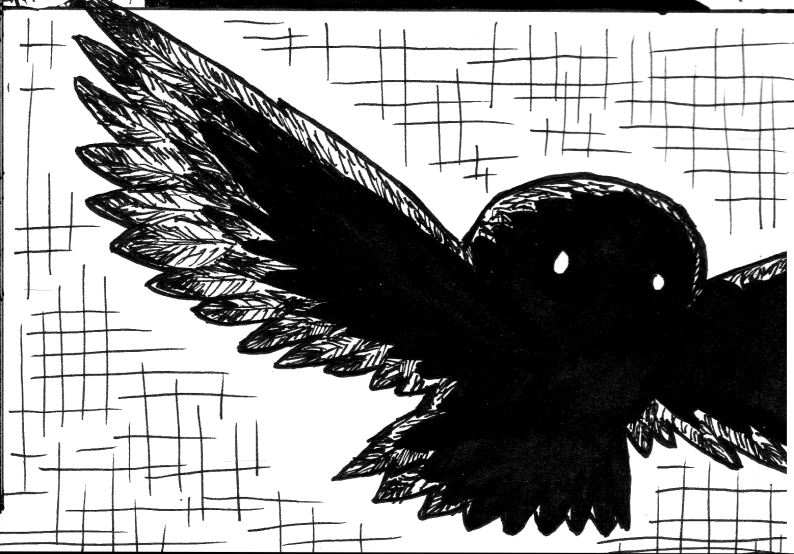
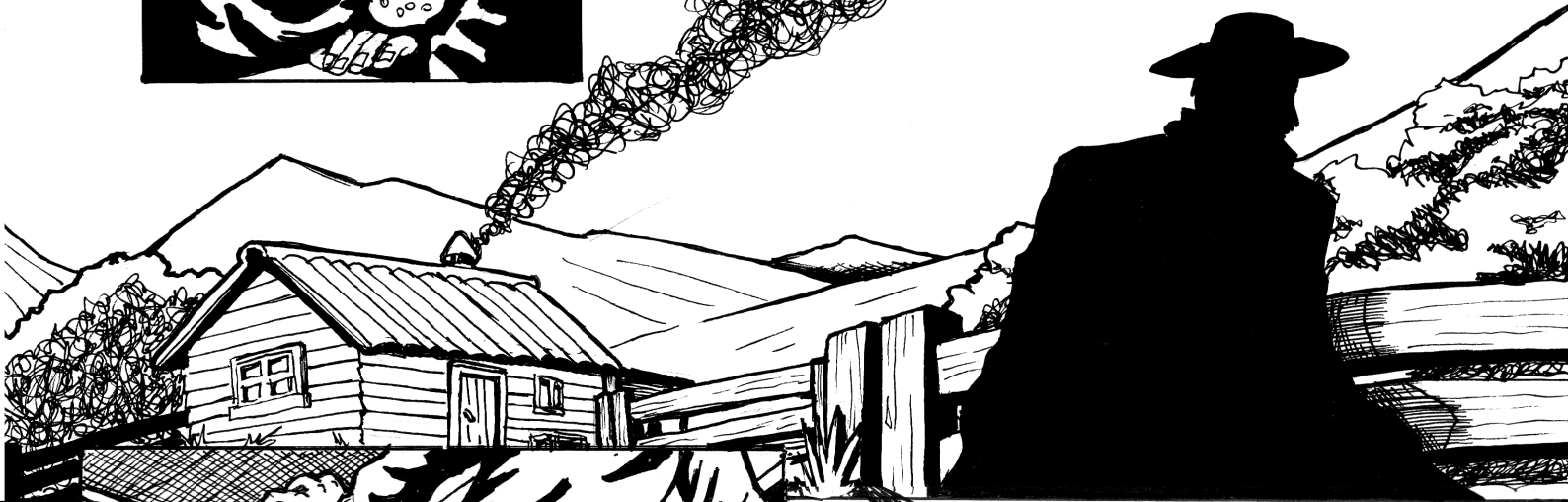
¡Hola hijo! Vendí todos los huevitos en la feria...



¡Ah! No sabia que teniamos visitas. Buenas tardes, caballero.



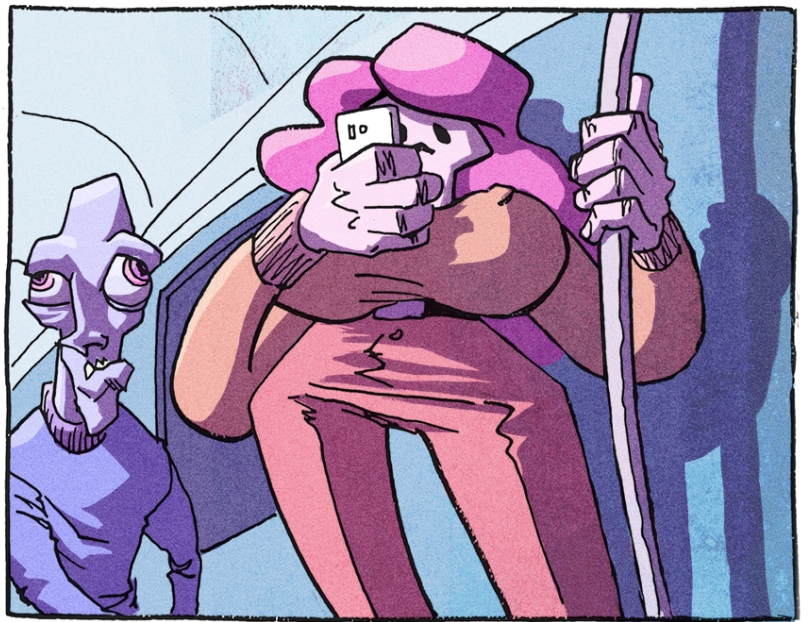
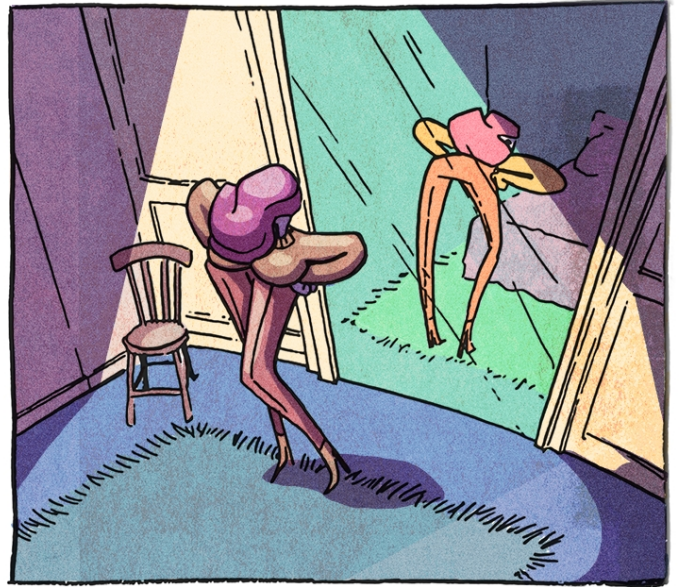
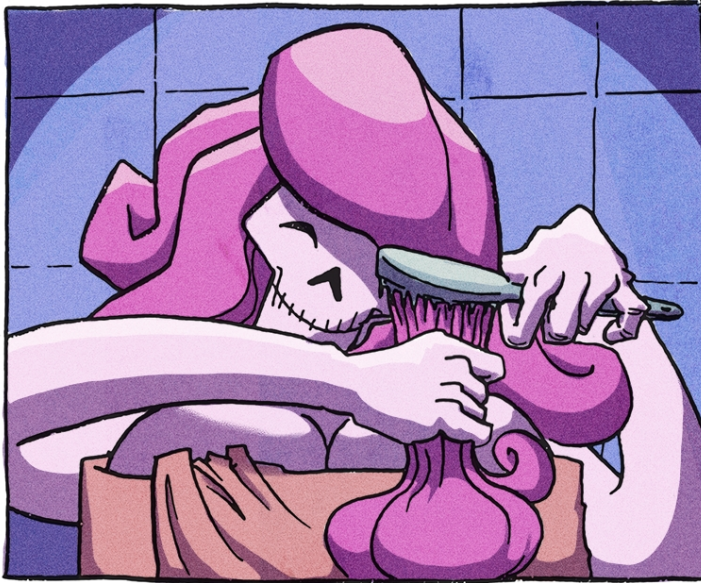
Gracias por la once.

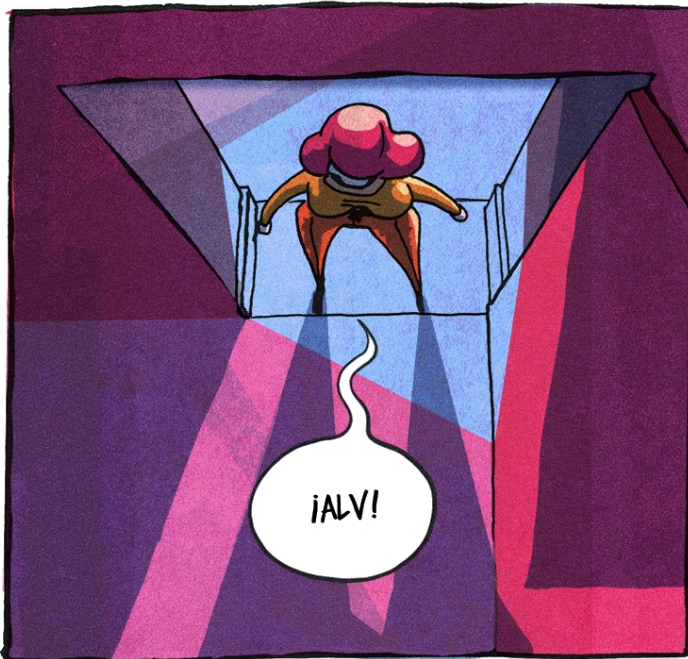
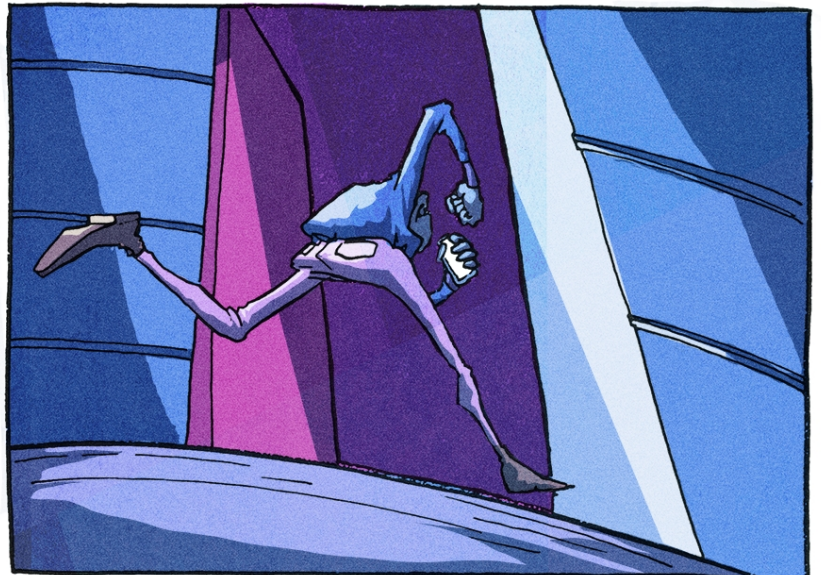
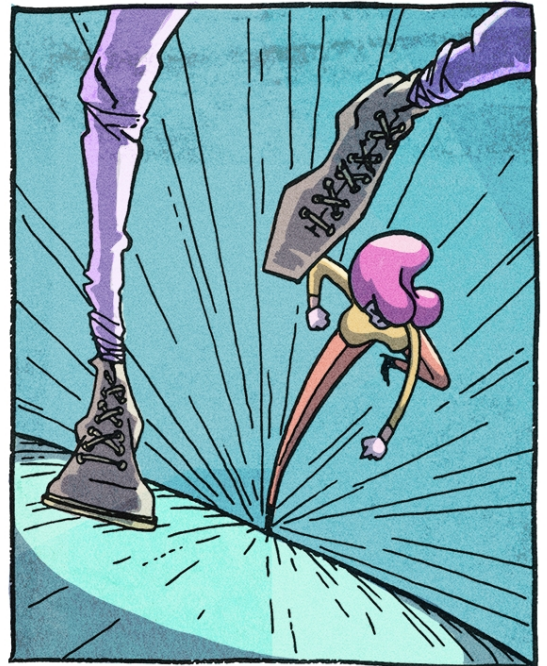
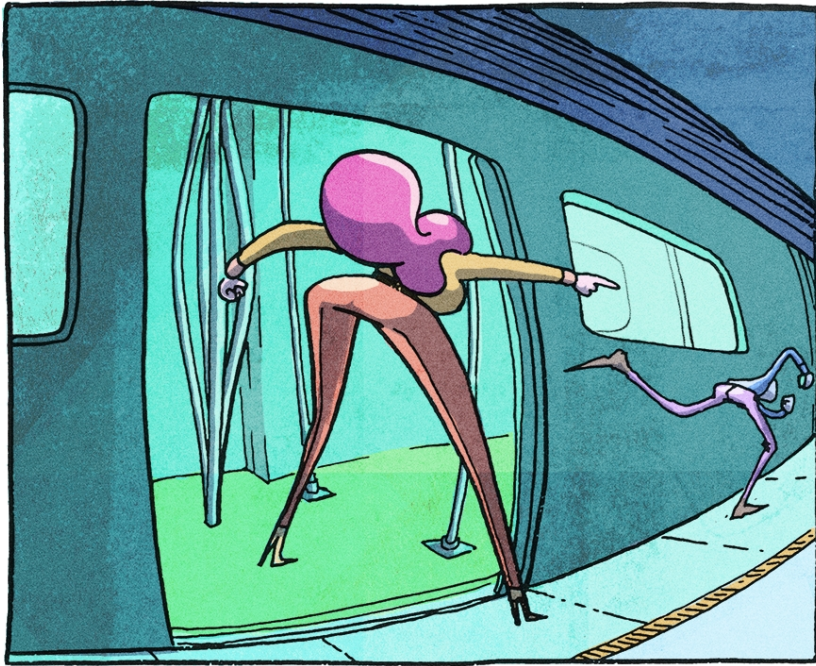


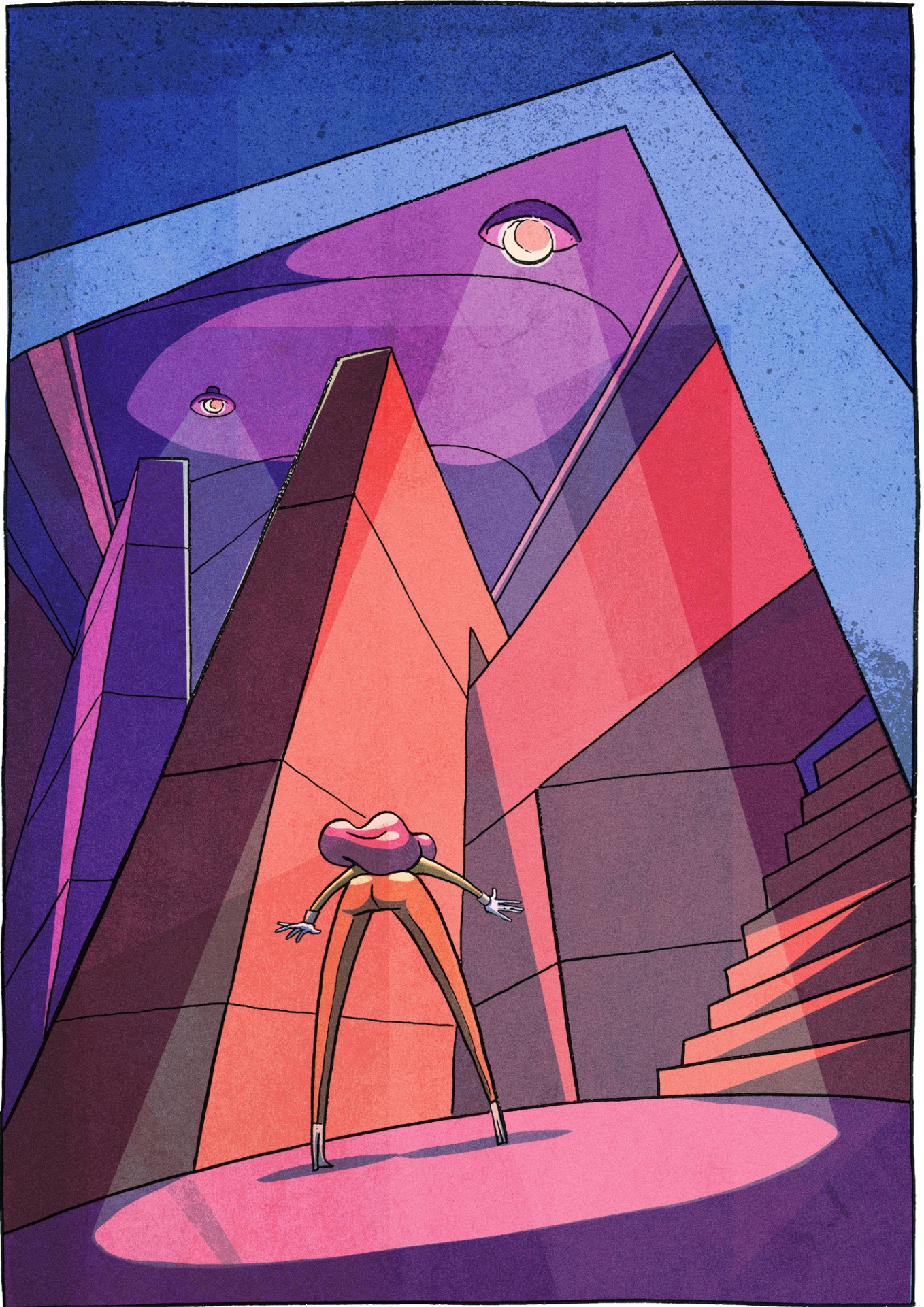


"...Era el tue-tue que escuche ayer."

**FIN**









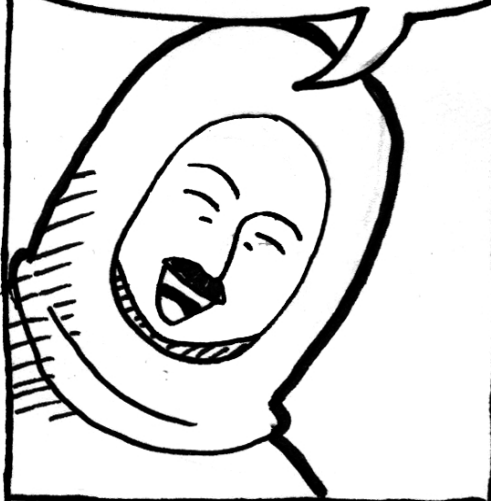
# EL SAPO MAGICO



FINALMENTE  
¡LO ENCONTRE!



AHORA LA  
INVESTIGACION  
VA A CONTINUAR...



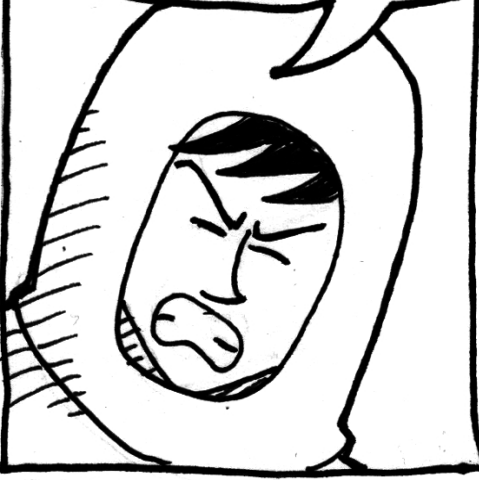
AHORA SI,  
¡PODREMOS  
SABER LA  
VERDAD!



ESE MALDITO,  
LO ENCONTRO  
ANTES QUE YO



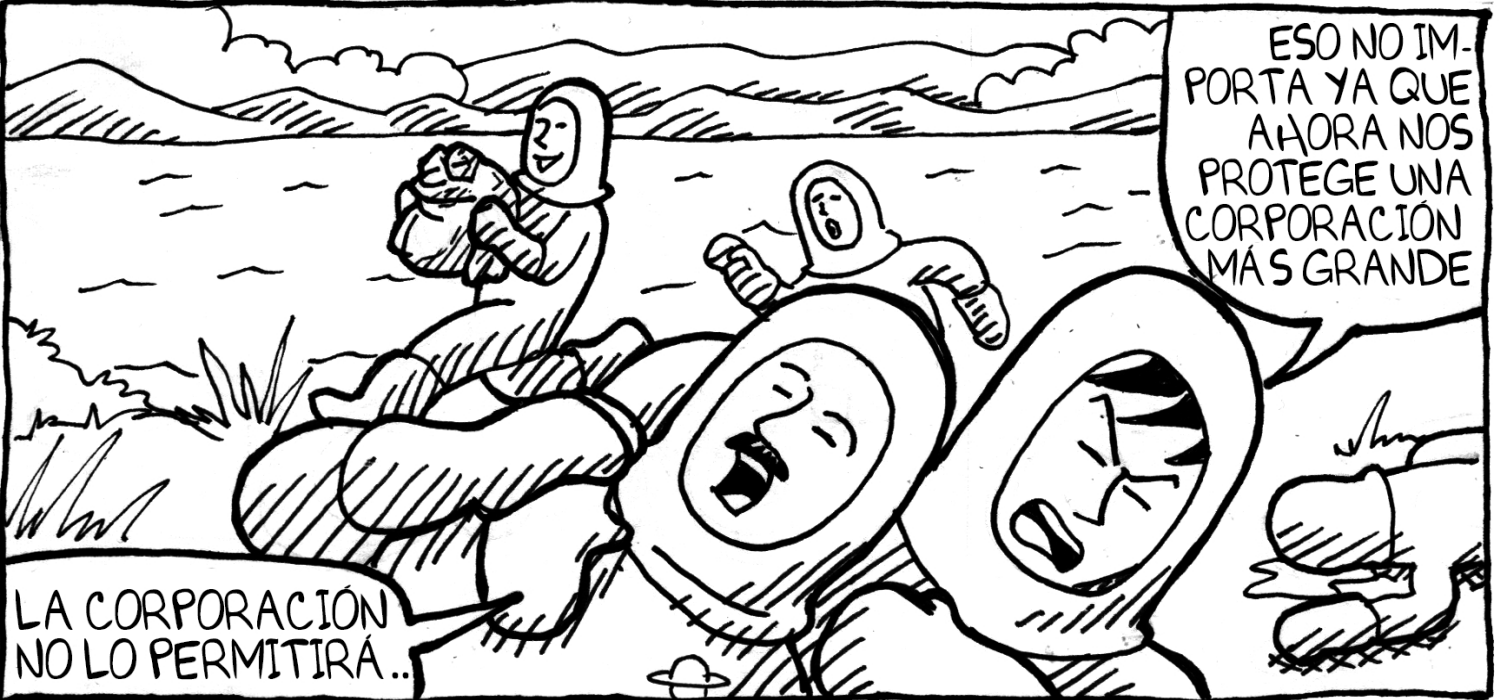
¡TENGO QUE RECUPERAR LO QUE ES MÍO!



SI ME AYUDAN LES DARÉ MÁS



ESO NO IMPORTA YA QUE AHORA NOS PROTEGE UNA CORPORACION MAS GRANDE



LA CORPORACION NO LO PERMITIRA..

¡JA, JA, JA!  
SOY MILLONARIO

¡SUELTEÑ  
ESO!





NO PUEDEN LLEVARSE  
ESA PIEDRA, PORQUE  
ES DE NUESTRO  
PUEBLO...

LA HEMOS ESTADO  
BUSCANDO DURANTE  
MUCHO TIEMPO...



LO SIENTO MUCHO,  
PERO AHORA ME  
PERTENECE, ES MÍA...

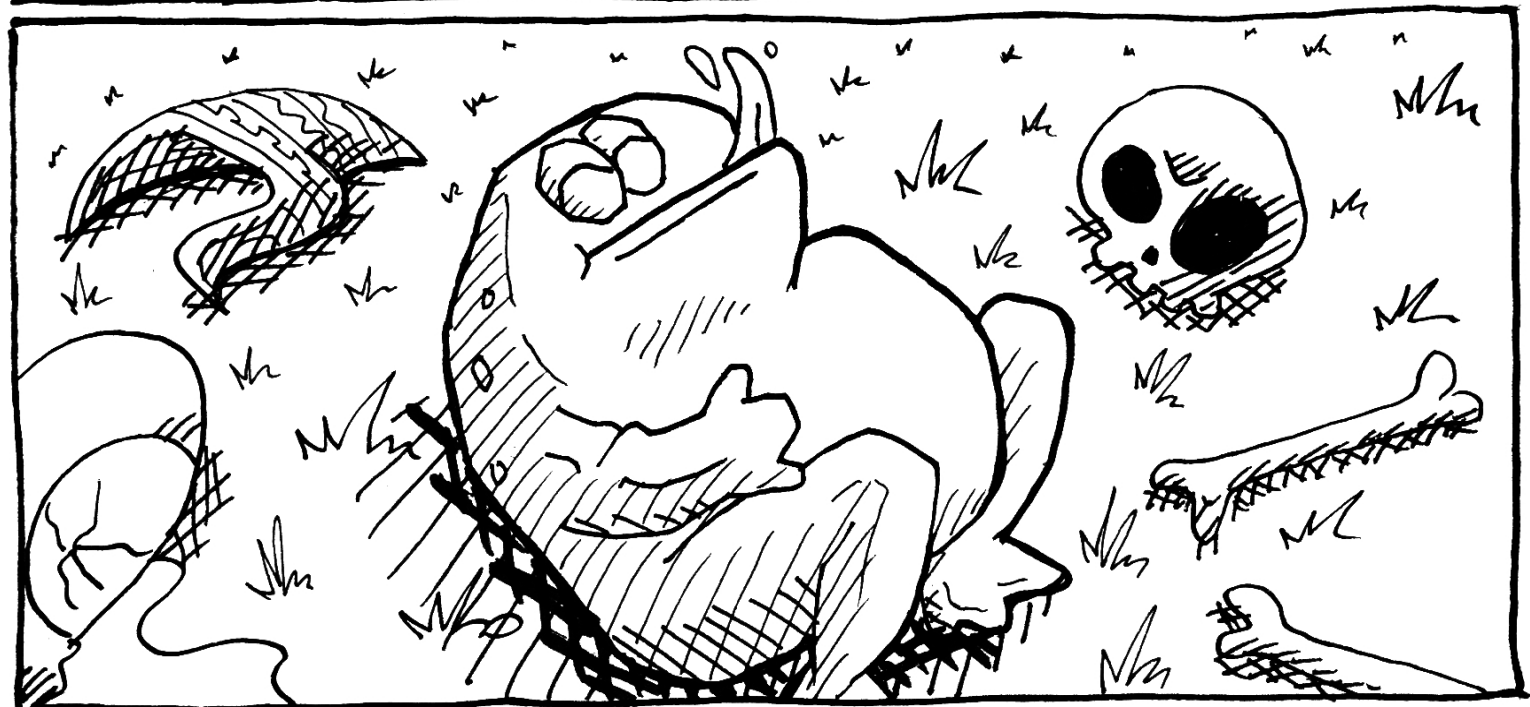
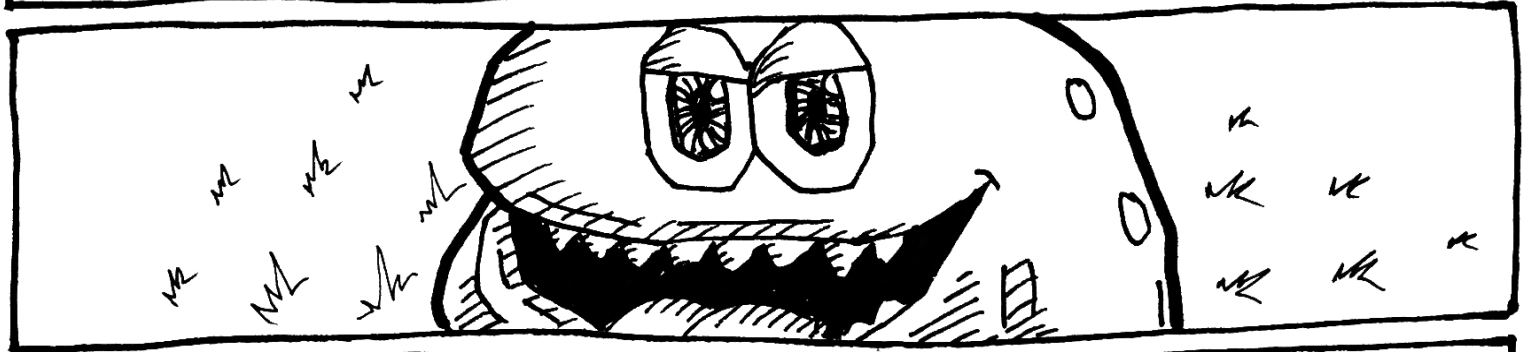
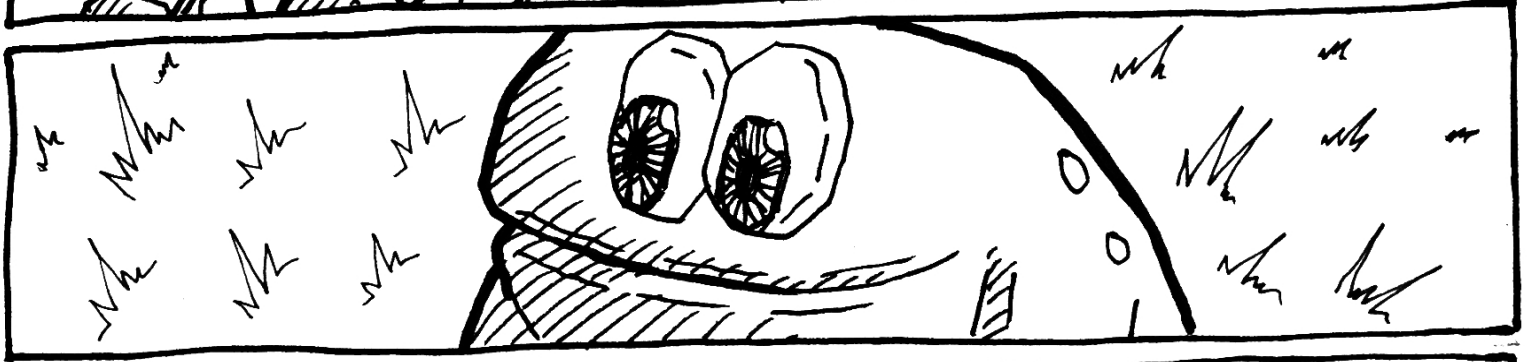


LES DARÉ ESTE  
DINERO, QUE ES MÁS  
DE LO QUE NUNCA  
JAMÁS TENDRÁN...



¡ALTO, SUÉLTENOS!  
CUANDO SE ENTERÉ  
LA CORPORACIÓN, SE  
ARREPENTIRÁN...

¡SILENCIO! HAN  
OFENDIDO A NUESTRO  
DIOS, Y OFRECEREMOS  
SUS ALMAS POR SU PERDÓN...



## OBRAS VISUALES

### **Lydia Rubio, autora de “Still the Night” y “7 Letters for 7 Birds”.**

Artista visual y multidisciplinaria, de origen cubano-americana con 40 años de experiencia de trabajo en estudio. Su obra en pintura, escultura, arte público y libros artísticos toca una amplitud de temas diversos relacionados con la naturaleza, ecología, exilio, migración, además de otras expresiones artísticas basadas en un sistema de parámetros conceptuales que emplean las palabras, imágenes y números.

### **Alejandra Etcheverry, autora de “En llamas”, “Los invisibles, los hijos del hambre” y “Un velero con alas”. Argentina.**

Artista Plástica que desde pequeña estudio bellas artes en varios centros de formación. Estudió Profesorado de Enseñanza Preescolar y realizó estudios de Psicología. Reside en la provincia de San Luis y ha realizado gran cantidad de exposiciones en diferentes provincias de la Argentina y también en el exterior, recibiendo múltiples premios y reconocimientos. Actualmente forma parte del Grupo Argonautas, integrado por seis mujeres artistas de San Luis, cuya finalidad es realizar trabajos de formación, exposiciones, mostrar una visión femenina del arte entre otras metas.

### **Sara G. Umemoto, autora de “Despedida”. México.**

Artista Visual. Realiza pinturas, dibujos, imágenes digitales (fotografías y foto-montajes). En sus ideas recurre a la experimentación, resultando un arte de fusión realista y absurdo.

### **Jorge Mella Sarria, autor de “Tarde de Elqui”. Chile.**

El nortino Jorge Mella Sarria, pintor de oficio y Arquitecto de profesión. Se encuentra en una búsqueda de rincones de nuestro país, para dejar testimonio gráfico de momentos que muestran la identidad de pueblos, gente o construcciones, con el afán de perpetuar lo que somos, lo que olvidamos y a su vez regalar al espectador una historia a través de su lenguaje pictórico.

### **Camila Ríos Monsalve, autora de “Oráculo Maestro de los Antiguos”. Colombia.**

«No está muerto lo que puede yacer eternamente; y con el paso de los extraños eones, incluso la Muerte puede morir» - H.P. Lovecraft

## NARRATIVA GRÁFICA

### **Steven Dai, autor de “Microrrelato del subsuelo”. España.**

Artista gráfico afincado en Carabanchel. Tras terminar la carrera de Bellas Artes fui a Barcelona a estudiar cómic en la Escola Josó. En la ciudad Condal descubrí que lo que realmente me apasiona y me permite expresar mejor mis ideas, tormentos y alegrías es el cómic, la disciplina subterránea por excelencia dentro del mundo de las artes.

### **Patricio Andrés Padilla Navarro y Álvaro Esteban Murga Fernández, autores de “Martes hoy”. Chile.**

### **Rodrigo Jesús Sevilla, autor de “ALV”. Argentina.**

Soy Rodrigo, tengo 39 años. Soy argentino, pero vivo en España. Estudié comunicación social y diseño gráfico. Actualmente me dedico al Motion Design y a la ilustración; y hace 2 años que dibujo para poder ser feliz.

